

Identitate și comunicare
Perspective interdisciplinare

Pentru conținutul articolelor, responsabilitatea revine autorilor

Identitate și comunicare Perspective interdisciplinare

Carmen Popescu

Alina Țenescu

(Editori)



**Editura Universitaria
Craiova, 2018**



**Presa Universitară Clujeană
Cluj-Napoca, 2018**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Comunicare și identitate : perspective interdisciplinare / ed.: Carmen Popescu, Alina Țenescu. - Craiova : Universitaria ; Cluj-Napoca: Presa universitară clujeană, 2018
Conține bibliografie
ISBN 978-606-14-1418-5
ISBN 978-606-37-0392-8
I. Popescu, Carmen (ed.)
II. Țenescu, Alina (ed.)
37

Cuprins

Introducere.....	9
<i>Carmen Popescu, Alina Țenescu</i>	

Partea I. Identitate și comparatism

Semnificații ale substantivului <i>sărutare</i> în poezia lui Traian Dorz <i>Florina-Maria Băcilă</i>	15
Poiana lui Iocan – incursiune în atemporalitate <i>Florica Bădoiu</i>	23
Bioficțiunile și revenirea autorului <i>Ana-Maria Cornilă (Norocea)</i>	30
Iov: între tragedie și ironie, în poezia lui Marin Sorescu <i>Mioara Drăguț (Iana)</i>	40
Interventions intertextuelles dans <i>La cuisse de Kafka</i> de Maria Maïlat <i>Raluca Fariseu (Lungu)</i>	49
Comparaisons animales dans le roman <i>Les Proesses et Vaillances du preux Hercules</i> de Raoul Lefèvre <i>Tatiana Ana Fluieraru</i>	54
Saul Bellow și asumarea emoțiilor prin intermediul limbajului <i>Maria-Cristina Gelep</i>	61
Ipostaze identitare în discursul diaristic feminin <i>Viorica Gligor (Cilțaru)</i>	71
Identité et altérité dans le discours théâtral des écrivains d'expression française <i>Dana Mateescu Mitru</i>	77
Simbolul și viziunea compensatorie în nuvelistica lui Ștefan Bănuțescu <i>Carmen Mihai</i>	86

Quelques considérations concernant l'archétype <i>infans</i> dans les proses de Mircea Eliade et Michel Tournier <i>Daniela Mirea</i>	97
Elemente de corporalitate în poezia feminină postmodernă <i>Maria Viviana Niță (Bobic)</i>	103
Poezia optzecistă, între limbajul necenzurat și cenzura limbajului <i>Liliana Păunescu</i>	110
Strategii de insolitare în proza istorică actuală <i>Catrinel Popa</i>	120
Ecouri ale quițotismului în secolul al XVIII-lea: Charlotte Lennox <i>Carmen Popescu</i>	128
Noi perspective în romanele lui Horia Bonciu <i>Delia Marinela Radu (Miță)</i>	139
Spații culturale în romanul românesc modern <i>Remina Sima</i>	149
Osadía femenina en las obras de Cervantes y de Galdós <i>Lavinia Similaru</i>	156
Identitatea corpului absent în teatrul lui Eugene O'Neill <i>Mădălina Stoica</i>	166
Intertextualitate și interculturalitate în trilogia <i>Pisica lui Dalai Lama</i> de David Michie <i>Marinică Tiberiu Șchiopu</i>	174
Partea a II-a. Comunicare și didactică	
Tipologia toponimelor din Valea și Câmpia Blahniței <i>Diana Loredana Arbănași</i>	183
Les signes de ponctuation dans les manuels roumains de FLE <i>Ortansa Nina Constantinescu Franțescu</i>	193
Biblioteci școlare din secolul al XVIII-lea din județul Dâmbovița: Pătroaia, Cornești și Șuța <i>Maria Andreia Fanea</i>	203
Comunicare și didactică <i>Nelia Ioana (Copilu)</i>	208

Ortodoxia și mass-media în România postdecembristă <i>Adrian Mleşnițe</i>	213
Das Deutschlandbild auf niederländischen sozialen Netzwerken <i>Ana-Maria Neacșu</i>	220
Le discours didactique: les attentes de l'enseignant et de l'apprenant <i>Daniela Scorțan</i>	230
Food commodities and the discourse of olive oil advertising <i>Alina Țenescu</i>	236
Hypertextul – un intertext materializat, un antitext sau un antiintertext? <i>Elena Ungureanu</i>	241
Contributors / Contributeurs	249

Introducere

Carmen Popescu, Alina Țenescu
Universitatea din Craiova

Identitate și *comunicare* sunt, fără îndoială, cuvinte-cheie în limbajul actual internațional, atât în sfera publică, cât și în sfera privată. Dincolo de modă și de clișeele momentului, omniprezența acestor termeni, fie și într-o formă superficială sau neclară, atestă, poate, existența unor obsesii la nivelul inconștientului colectiv. De fapt, ambele concepte sunt totodată valori, apte să suscite reacții afectiv-emoționale și etice, nu doar intelectuale. Le putem chiar numi elemente fundamentale ale civilizației moderne, chintesențiale pentru viața cotidiană și pentru enciclopedia mentală prin care descifrăm lumea înconjurătoare.

„Experiența modernității”, arată Marshall Berman, ne constrânge la o nesfârșită „luptă de a ne simți acasă într-o lume veșnic schimbătoare” (1988: 6). Pe de altă parte, „politica postmodernă a recunoașterii” riscă să „claustreze indivizii în scenarii identitare” care sunt „mult prea înguste” (Sell 2000: 10-11). Emergența identității moderne s-a bazat, într-o anumită măsură, pe o „etică a nearticulării” (Taylor 1989: 53). O modalitate de a diminua dificultățile generate de procesele globalizării dar și de neo-tribalism este tocmai efortul de a articula și media identitățile similare și cele diferite în contextul comunicării interpersonale și interculturale. Comunicarea umană nu este aproape niciodată doar transmitere de mesaje sau livrarea unui „pachet” informațional; în schimb, ar trebui să o vedem ca pe combinația între *conținut* și *relație* ((Watzlawick *et al.* 1967: 54), aceasta din urmă fiind o formă de *metacomunicare*: „Orice comunicare are un aspect de conținut și unul de relație, astfel încât cel din urmă îl clasifică pe primul și este prin urmare meta-comunicare” (*ibidem*). Rolul comunicării fatice în menținerea texturii sociale este un indicator al prevalenței *relației* asupra *conținutului*. Conform cu Malinowski, „comuniunea fatică” este „limbajul utilizat în interacțiunea socială liberă și fără scop” (1972: 142).

Bibliografia de specialitate legată de aceste două noțiuni cruciale prezente în titlul volumului este desigur foarte diversă, chiar copleșitoare și generatoare de confuzie, datorită numeroaselor ramificații, generate de sistematizarea lor teoretică, în domenii divergente. *Grosso modo*, se conturează două mari direcții, date, pe de o parte, de abordarea sociologizantă, adecvată analizei textelor jurnalistice, mediaticice, politice, pe de altă parte, de abordarea literar-critică (incluzând comparatismul), care este ea însăși pluralistă, eterogenă și înclinată să împrumute metode și principii din diverse științe, cu precădere cele grupate în prima direcție, cu propensiune sociologică, afină studiilor culturale.

Comunicarea literară poate fi conceptualizată pe un continuum cu altele forme de comunicare interumană, mai mundane, cotidiene, dacă luăm în considerare „scriitura și lectura literară sunt văzute ca utilizări ale limbajului care se ridică la nivelul unei activități interpersonale [...]” (Sell 2000: 2). De asemenea, dialogul literar este „un fel de du-te vino care are deopotrivă implicații etice și consecințe comunitare” (Sell 2011: 10). De vreme ce tendințele recente din critica literară par să demistifice literatura, pe care o descriu cu precădere ca pe un tip de discurs între altele sau ca parte din cultură în general, alianța între cele două orientări este cu atât mai fericită. Într-o perspectivă complementară, *literaritatea*

(sau specificitatea literaturii) așteaptă încă să fie definită într-o manieră satisfăcătoare de către teoria literară, dar multe intuiții aparținând modelărilor tradiționale sau moderne ale literaturii se pot dovedi utile pentru descrierea discursului mediatic, care recurge de asemenea la comunicarea indirectă sau ambiguă și își are chiar propria poetică și retorică¹.

În volumele anterioare de lucrări ale conferinței *Comparativism, Identity, Communication (CIC)*, editorii au subliniat că identitatea este „un termen hiper-teoretizat” care „a ajuns să exprime în zilele noastre un set destul de difuz, fluid și contradictoriu de caracteristici, în loc să genereze sensuri stabile, omogene și independente” (Parpală 2017: 1). Identitatea este totodată „termenul ontologic dominant”, în timp ce „comunitatea globală a modificat semantica rigidă a modurilor individuale și colective de a fi, accentuându-le ambiguitatea și formele de expresie” (Loveday & Parpală 2016: 1). Complementaritatea „identitate” – „comunicare” este înscrisă în relația dintre „subiectivitate” și „alteritate” (sau „sine” și „celălalt”). Limbajul însuși „este limbaj în măsura în care este asumat de omul care vorbește și înăuntrul condiției intersubiectivității, singurul element care face comunicarea posibilă” (Benveniste 1971: 224, 230).

Dialogismul este esențial subiectivității, dar și limbajului în genere și discursului, care, „pentru conștiința individuală, rezidă pe granița între sine și celălalt. Cuvântul în limbaj este pe jumătate al altcuiva” (Bakhtin 1981: 293). În *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Bakhtin vorbește despre „Natura dialogică a conștiinței. Natura dialogică a vieții înseși. Singura formă adecvată pentru exprimarea vieții umane autentice este dialogul deschis. Viața prin însăși natura ei este dialogică.” (Bakhtin 1984: 293). De aici putem deduce că dialogul este una din universalii vieții și ale culturii; de fapt, îl putem numi chiar o trăsătură ontologică, așa cum a intuit Bahtin, și așa cum confirmă cercetarea psihologică și cognitivă contemporană (Fernyhough 1996; Salgado & Hermans 2005; Salgado & Clegg 2011). Asemănător, dar din perspectiva psihologiei sociale, Ivana Markova (2005) leagă dialogismul de reprezentările sociale și de cogniția socială. În anii din urmă, cercetătorii au dovedit cu metode cantitative că rezolvarea dialogală a problemelor este mai eficientă decât rezolvarea lor individuală (Trognon *et al.* 2011). De asemenea, teoria neuronilor-oglină, împreună cu alte descoperiri din neurofiziologie și scanarea creierului întăresc ideea că oamenii preferă conversația în locul monologului, chiar dacă acesta din urmă le permite să-și pregătească și să-și organizeze argumentația în avans (Iacoboni 2011: 9):

Așadar, putem stabili cu oarecare siguranță că dialogul și comunicarea sunt naturale și înnăscute, ca un fel de categorii apriorice ale psihicului sau chiar ca niște instincte. Ele sunt de asemenea vitale pentru procesele auto-exprimării și auto-înțelegerii dar și pentru negocierea identităților care intră în contact. În plus, în societățile umane, comunicarea a fost întotdeauna și o formă de ritual, sau „un proces simbolic prin care realitatea este produsă, menținută, remediată și transformată” (Carey 1989: 21-23). Chiar și un act precum cititul ziarului este văzut

„mai puțin ca trimiterea și obținerea de informație și mai mult ca participarea la o lîturghie, o situație în care nu aflăm nimic nou dar în care o viziune anume a lumii este zugrăvită și confirmată. Lectura și scrierea știrilor este un act ritual și, mai mult de atât, un act dramatic” (*ibidem*: 20).

¹ În opinia lui Robert T. Craig (1999), comunicarea ar trebui abordată ca un *câmp*, având în vedere șapte „tradiții” ale teoriei comunicării: retorică, semiotică, fenomenologică, cibernetică, sociopsihologică, socioculturală și critică.

În același timp, nu putem să nu sesizăm că înțelegerea reciprocă este de fapt destul de dificilă și de rară, mai ales printre persoane și grupuri cu formații diferite sau cu sisteme de valori și viziuni ale lumii greu compatibile. Alături de strategiile comunicaționale de succes, literatura de specialitate adesea trebuie să dea seamă și de disfuncțiile și patologiile implicate în schimburile interumane. Adesea, comunicarea este „sistematic distorsionată” (Habermas 1970). Totodată, comunicarea autentică nu este neapărat consensuală și poate chiar să implice impulsuri polemice din cele mai puternice. Iuri Lotman merge până acolo încât să afirme că „neînțelegerea (conversația în limbaje non-identice)” este „un mecanism generator de sens la fel de valoros ca înțelegerea” (Lotman 2009: XXIII). Diferențele, idiosincraziile fiecărei identități separate sunt la fel de importante ca și punctele similare sau ca numitorul comun al conversației.

*

Volumul de față este o selecție a lucrărilor prezentate la ediția a X-a a conferinței internaționale *Comparatism, identitate, comunicare* (CIC2017), găzduită de Facultatea de Litere a Universității din Craiova. Culegerea de articole propune o investigație interdisciplinară a problematicilor culturale din sfera „identității” și a „comunicării”.

Textele provin de la specialiști cu experiență, dar și de la tineri cercetători în formare. În paginile volumului sunt publicate articole ce se încadrează într-un spectru tematic generos:

1. *Identitate și comparatism*: influență, receptare, intertextualitate, discurs comparat, comparații între limbi sau fenomene lingvistice / fapte de limbă, discurs identitar, spații culturale, interculturalitate, alteritatea și problematica identității culturale.
2. *Aspecte lingvistice (pragmasemantice), retorice ale comunicării literare*: sensul emotiv, sens implicit, context lingvistic / semantic și context extralingvistic / situațional, tropi, figuri de gândire.
3. *Comunicare și tipuri de discurs specializat – aspecte lingvistice (pragmasemantice), retorice*: context semantic, aspectul semantic în terminologie, figuri de stil; discurs didactic, teologic, publicitar etc.
4. *Noile medii / tehnologii de comunicare*: ciberspațiu, hipertext, recrearea textului și identității în context.

În ceea ce privește acoperirea ariilor tematice de către contributori, remarcăm că, în comparație cu edițiile precedente, o pondere însemnată o dețin comunicarea literară, comunicarea și discursul didactic.

Colecția de 29 de articole a fost structurată în două părți inegale: prima este axată pe identitate și este subsumabilă comparatismului, cea de-a doua se concentrează asupra comunicării și didacticii.

Pe lângă convergența teoretică și metodologică determinată de triada conceptuală propusă de conferință, cititorii vor găsi motive de satisfacție și în „întâlnirile” suplimentare, aparent întâmplătoare, dar fericite, din contribuțiile volumului.

Referințe

- Bakhtin, Mikhail M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays* edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. 1984. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Benveniste, Emile. 1971. *Problems in General Linguistics*. Translated by Mary Elizabeth Meek. Miami: University of Miami Press.
- Berman, Marshall. 1988. *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books.
- Carey, James W. 1989. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. Boston: Unwin Hyman.
- Craig, Robert T. 1999. "Communication Theory as a Field". *Communication Theory*. 9 (2). 119-161.
- Fernyhough, Charles. 1996. "The Dialogic Mind. A Dialogic Approach to the Higher Mental Functions". *New Ideas in Psychology*. 14 (1). 47-62.
- Habermas, Jürgen. 1970. "On Systematically Distorted Communication." *Inquiry*. 13 (1-4). 205-218.
- Iacoboni, Marco. 2011. "The Ontological Priority of Representations. The Case of Mirror Neurons and Language". *Language and Dialogue*. 1 (1). 7-20.
- Lotman, Iuri. 2009. *Culture and Explosion*. Transl. by Wilma Clark. Mouton: De Gruyter.
- Loveday, Leo and Emilia Parpală (eds.). 2016. *Ways of Being in Literary and Cultural Spaces*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Malinowski, B. 1972. "Phatic Communion". *Communication in Face-to-Face Interaction* edited by J. Laver and S. Hutcheson. Harmondsworth: Penguin. 146-152.
- Marková, Ivana. 2005. *Dialogicality and Social Representations: The Dynamics of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parpală, Emilia (ed.). 2017. *Signs of Identity. Literary Constructs and Discursive Practices*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Salgado, Joao & Hubert J.M. Hermans. 2005. "The Return of Subjectivity: From a Multiplicity of Selves to the Dialogical Self". *E-Journal of Applied Psychology: Clinical Section*. 1 (I). 3-13.
- Salgado, Joao & Joshua W. Clegg. 2011. "Dialogism and the Psyche: Bakhtin and Contemporary Psychology". *Culture & Psychology*. 17 (4). 421-440.
- Sell, Roger D. 2000. *Literature as Communication: The Foundations of Mediating Criticism*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Sell, Roger D. 2011. *Communicational Criticism. Studies in Literature as Dialogue*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Trognon, Alain, Martine Batt and Jennifer Laux. 2011. "Why is Dialogical Solving of a Logical Problem more Effective than Individual Solving? A Formal and Experimental Study of an Abstract Version of Wason's Task". *Language and Dialogue*. 1 (1). 44-78.
- Watzlawick, Paul, Beavin Helmick, Janet and Jackson, Don D. 1967. *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. New York: W.W. Norton & Company.

PARTEA I

Identitate și comparatism

Semnificații ale substantivului *sărutare* în poezia lui Traian Dorz

Florina-Maria Băcilă
Universitatea de Vest din Timișoara

1. Introducere

În dicționarele explicative ale limbii române, definiția cuvântului *sărutare* implică, printre alte precizări, faptul că el înseamnă „atingerea cu buzele a buzelor, a obrazului, a mâinii etc. cuiva, în semn de afecțiune, de respect, de umilință etc.” – deci, „un prag al intimității pe care cele mai multe forme ale «salutului» îl exclud” (Tohăneanu 1998: 272) –, și că se încadrează, ca origine, în familia verbului *a săruta*. Dincolo de maniera în care îl definesc lucrările lexicografice, termenul ilustrează însă o varietate largă de sentimente, implicând o anumită dedicare reciprocă legată de intimitate: simbol al înțelegerii, al reverenței și al supunerii, al venerării, al mulțumirii, al recunoștinței și al afecțiunii, al mângâierii, al emoției și al unificării, rămâne, în primul rând, cea mai cunoscută expresie (vizuală) a dragostei, în toate ipostazele sale.

În creația lirică a lui Traian Dorz, străbătută de puternice accente scripturistice, dar și de un pronunțat filon mistic, *sărutarea* – privită mai ales ca semn al profunde (și plenarei) comuniuni reale a sufletului cu Dumnezeu, ca atingere personală, spiritualizată, modelatoare, a Celui (de) Neatins, integrată în ceea ce presupune starea extatică, episod memorabil al bucuriei de natură sacră sau al iubirii harice (tainice ori expansive) – constituie elementul central al poemelor (realizate în chip magistral) inspirate din alegoria grațioasă a cărții biblice intitulată *Cântarea Cântărilor* și consacrate acestui act întemeietor de închinare, acestui gest apoteotic al împărtășirii, dătător de sens și de viață nouă, parte a unei relații speciale a dragostei unificatoare și izbăvitoare. Într-o atare „cheie” de lectură se cuvin a fi abordate versurile al căror mesaj mizează pe semnificațiile aparte ale substantivului *sărutare*; altfel, „spiritul profan rămâne doar la suprafața înțelegerii lucrurilor. Un astfel de spirit rămâne doar în pridvorul lăcașului de sfințenie în care se află ascunsă taina iubirii, a marii iubiri între Dumnezeu și om, dintre creație și Creatorul ei.” (Abrudan 2006: 157-158).

2. *Sărutarea* – semnificații cu rezonanțe biblice

Analizând ocurențele unui atare termen-reper al poeziei lui Traian Dorz, se poate porni de la identificarea înțelesurilor lui obișnuite, una dintre semnificațiile de bază trimitând la ideea de gest natural al iubirii, îndreptat cu necesitate, mai ales, înspre cei ce greșesc, cu năzuința reconcilierii în exterior și în dimensiunea interioară: „Doar iubirea-n veci nu

moare, / ea preface noaptea-n soare / și muștrarea-*n sărutare* / iertătoare.” (CNoi: 102, *Doar iubirea...*)¹; „Să mă primească iarăși iubirea mea zdrobită / *cu dulcea sărutare* pe care i-o știam; / n-ar fi pe lumea asta o zi mai strălucită / și niciun har mai mare n-aș mai dori să am.” (EP: 31, *Să mă primească iarăși*). Pe de altă parte, sărutarea (perfidă) devine un simbol al trădării de natură spirituală, amintind, evident, de episodul biblic al sărutului dat de Iuda lui Iisus în grădina Ghetsimani: „Eu mi-am primit răsplata încrederii ușoare / în vorbele de miere / și-n prietenul de pâine, / – comoara jefuită de-a pururea mă doare, / mușcarea *sărutării* de-a pururea-mi rămâne.” (CR: 191, *Eu mi-am primit!*...); „Să știu să tac când Iuda-ntreabă / de Tine și de Ghetsimani, / să nu Te vând *c-o sărutare*, / să nu-Ți spun taina la dușmani.” (CÎnv: 158, *Să știu să tac*).

O componentă fundamentală a poeziilor dorziene de această factură o constituie însă imaginea (în primă instanță, surprinzătoare a) *sărutului Divinității*, fapt ce depășește obișnuitul, fiind perceput ca ceva unic, cu impact decisiv asupra omului, în trecerea sa prin această lume și în despărțirea de cele vremelnice. De altfel, așa cum arată Sfinții Părinți ai Bisericii, sufletul reprezintă „un simbol exterior al posibilităților spirituale nemărginite ale făpturii umane, creată după chipul lui Dumnezeu și chemată la atingerea asemănării cu El” (Ware 2003: 48) încă din momentul asumării acelei chemări izbăvitoare până la doritele întâlniri ale stărilor de vorbă în intimitatea rugăciunii, în trăirea extazului sau în permanența deciziei pentru dedicarea continuă a ființei în căutarea infinitului Său. Iubirea, treapta superioară a viețuirii plenare care înobilează puternic ființa umană, constituie principiul dinamic ce păstrează legătura cu Cerul și declanșează „mistuitoarea ardere întru desăvârșire” (Alexandru (trad.) 1977: 79), întru continuă purificare: „Omologarea iubirii cu focul – cea mai fidelă reprezentare a divinității – îi conferă calitatea de forță absolută și de centru vital.” (Bodiștean 2013: 36). Astfel, toate simțurile (până în cele mai ascunse laturi) devin copleșite în întregime de prezența Lui strălucită, de atingerea Sa restauratoare, dătătoare de sens și de împlinire supremă: „O, Taina *sărutării* Lui / pe veci e neuitată / și-i binecuvântat acel / sfințit de ea odată, // Căci gura ce s-a-nvrednicit / de-al Lui sărut fierbinte / Îi dăruie pe veci de veci / sfințitele-I cuvinte. // Și inima ce-odată-a fost / de El îmbrățișată / pe lume-așa nu va iubi / nimic și niciodată. // Și ochii sărutați de El / nu vor privi-n viață / nimic mai dulce și mai drag / ca-n veci plăcuta-I Față. // Căci taina ce le-a-mpreunat / atunci cu Nemurirea / pecetluitu-le-a cu foc / neșters pe veci iubirea. // Și-i vor cunoaște ochii tăi / îndată dintr-o mie, / căci altfel cântă și vorbesc, / și umblă cine-L știe.” (CCm: 131, *O, Taina sărutării Lui*). De reținut, în poemul citat, plasarea, în veritabile simetrii ori în paralele sinonimice, a unor substantive ce desemnează anumite simțuri activ(at)e (prin care trec respirația, vorbirea, gustul, hrana, afectele, vederea) – deschideri purificatoare către ființa interioară, către starea morală, emoțională și cognitivă, locuri de trecere „în microcosmosul corpului uman” (Evseev 2007: 246)², sedii inseparabile ale energiilor vitale implicate în gestul respectiv, lipsit aici însă de orice conotații ce țin de firescul lucrurilor și menit să creioneze, în spirit, imaginea frumuseții și a dragostei

¹ Spre a nu îngreuna parcurgerea trimiterilor, am optat, în lucrarea de față, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparținându-i lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvențele ilustrative, alături de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv și de titlul poeziei. Toate evidențierile din versurile citate ne aparțin.

² De altfel, buzele și gura au fost considerate, în vechile credințe, ca reprezentând „locul de intrare și de ieșire a sufletului” (Evseev 1987: 168), „poartă de ieșire a sufletului și organ de mediere între macrocosmos și microcosmos” (*ibidem*: 31).

nesfârșite a Celui Dorit. Sunt termeni încărcăți de simboluri care, în aceste utilizări, converg spre ideea de gândire și cunoaștere prin revelație, de înțelepciune și bucurie a eliberării lăuntrice așteptate, de forță creatoare și izbăvitoare, capabilă să reconstruiască, să orânduiască, să ridice, să salveze; iată, în acest sens, un fragment selectat din tezaurul patristic care susține cele de mai sus: „El Însuși Se găsește întru mine, fulgerând înăuntrul inimii mele ticăloase, învăluindu-mă de jur împrejur cu strălucirea Lui nemuritoare, făcând să scânteieze toate mădularele mele cu razele Sale. Împletindu-Se întreg cu mine, mă sărută întreg, Se dă întreg mie, nevrednicului, și mă satur de iubirea și frumusețea Lui, mă umplu de plăcerea și îndulcirea dumnezeiască, mă împărtășesc de lumină, mă împărtășesc și de slavă, iar fața mea strălucește ca și a Celui dorit de mine [cf. *Mt* 17, 2] și toate mădularele mele devin purtătoare de lumină. Ajung atunci mai frumos decât cei frumoși, mai bogat decât cei bogați, mai puternic decât cei puternici, mai mare decât împărații, mult mai cinstit decât toate cele văzute, nu numai decât pământul și cele de pe pământ, dar și decât cerul și toate din cer, avându-L pe Creatorul a toate, Căruia I se cuvine slava, cinstea acum și în veci.” (Simeon Noul Teolog 2001: 98-99).

3. Sărutarea sfântă / sfințitoare

„Iubirea sfântă dorește mereu semnul ei sfânt” (Dorz 2007: 216) – scrie Traian Dorz într-un volum de cugetări. Sărutarea restaurează ființa, restabilește și sacralizează comuniunea cu Dumnezeu, în cadrul comunității sau în mod personal, individual – aici și în starea de beatitudine, de mister extatic a veșniciei, a vieții eterne împreună cu Hristos, lipsită de fireștile granițe spațio-temporale: „Mi-a sfințit odată fața / dulcea-I sărutare, / dorul după El de-atuncea / crește tot mai mare – / fără margini, fără moarte, crește tot mai mare.” (*CCm*: 150, *Unde-i Domnul meu?*). „Iubirea divină nu este un sentiment, ci însăși rațiunea aducerii la existență a tot ceea ce este, mediul și aerul pe care ființa, dezmeticită de lumină, îl umple și-l inspiră. Este rost și întemeiere, bucurie și lacrimi, umilintă și înălțare, moarte și înviere.” (Dumitrana 2009: 38). În consecință, sărutul plin de dragoste și de mângâiere al Mirelui Iisus înseamnă pecetea tainică a îndeplinirii făgăduințelor de aici în Împărăția Cerurilor, unde efemerul va fi învins pentru totdeauna.

Implicit, nunta spirituală presupune, evident, apartenența și dependența de El, ca vocație a dăruirii nemijlocite în relația cu Cel Căruia ființa I se încredințează fără nicio rezervă, chiar din momentul memorabil al deciziei de a-L urma și până la pragul „Eternei nemaidespărțiri” (*CÎnv*: 190, *Îndepărtata mea iubire*). Sufletul-mireasă, însetat de cunoașterea Lui în întregime, copleșit de frumusețea dumnezeiască fără hotar, mereu nouă și minunată, se deschide sensibil înspre El, pregătindu-se pentru a-I permite apropierea nemărginită, pătrunderea în intimitate și pentru a simți în chip familiar prezența Cuvântului înăuntrul său. „*Mireasa a devenit vasul ales pentru căldura și lumina iubirii de Dumnezeu* [subl. aut.], urcând în podul albastru al spiritului, spre solare deschideri...” (Bădic 2004: 302): „Ce cununie strălucită / a fost a mea, Iisuse drag, / pe nicio casă aurită / n-a fost nălțat mai dulce steag, / pe nicio frunte luminoasă / n-a fost un mai divin sărut / și nimănu n-ai dat, ca mie, / ce dar mai scump Ți s-a părut... // [...] // Ce cor ceresc și ce cântare, / prin șapte ceruri răsunând, / cântau când sfânta sărutare / mi-ai dat-o binecuvântând / și când cereștile inele / mi le-ai schimbat cu mâna Ta... / – O, nunta veșniciei mele, / să nu te pot în veci uita!” (*CCnț*: 47-48, *Ce cununie strălucită*). În definitiv, am fost creați pentru a rămâne într-o alipire strânsă de El, pentru contemplație și

atingere sacră, analogia dintre relațiile interumane și comuniunea divinului cu omenescul trecând drept una absolut naturală: „Prima treaptă a unirii dintre sufletul uman și Hristos se realizează prin găsirea celui iubit, prin întâlnirea cu el și mai ales printr-o consacrare totală față de cel iubit într-o îmbrățișare sau un sărut divin [...]”.

Pe treapta extazului sau a desfătării depline, unit cu Dumnezeu, sufletul uman simte că se depășește pe sine, uită de sine, urcă pe culmile fericirii, bucurându-se în mod deplin de viața celui iubit. [...] Nunta duhovnicească, ca treaptă culminantă a extazului mistic, reprezintă unirea deplină, identificarea totală cu celălalt. Această stare e numită nuntă mistică, pentru că unirea dintre mire și mireasă e deplină și eternă. [...] În toate aceste trepte, iubirea dintre mire și mireasă e articulată pe focul iubirii divine. Această iubire înflăcărează, topește, unește și identifică la maxim [sic!] cele două persoane care se iubesc într-o mistuire totală.” (Toma 2008: 273-274).

4. Sărutarea pe lacrimi / pe ochi

„Rugăciunea se extinde dincolo de cuvinte în liniștea vie a Veșniciei. [...] suntem «lipiți» de El într-o deplină îmbrățișare, într-o întâlnire nemijlocită. Prin chemarea Numelui simțim apropierea Lui cu simțurile noastre duhovnicești [...]. Îl cunoaștem [...] cu sensibilitatea unificată a inimii.” (Ware 2003: 43). De aceea, un alt aspect fundamental al semnificațiilor unui atare termen emblematic în lirica dorziană îl constituie metafora *sărutării pe lacrimi* – expresie a desăvârșitei mângâieri revărsate peste orice tip de suferință a ființei umane dependente de condiția sa efemeră, simbol al biruinței asupra tuturor barierelor inerente firii pământești (inclusiv în procesul etapizat al transfigurării de natură spirituală) –, la care se adaugă *sărutarea pe ochi*, semn al curăției și al strălucirii, al iluminării dobândite prin har, gest al cunoașterii / cunoștinței absolute, întru viețuire înaltă, al înțelegerii juste a marilor adevăruri revelate, făcând abstracție de partea văzută a lucrurilor. În obișnuitele meditații ale poetului, transpuse liric, atingerea sacră a privirii (și a tot ceea ce izvorăște din ea) își găsește locul mai ales în intimitatea cu Dumnezeu – cea mai dorită, de altfel, pentru plăsmuitorul *Cântărilor Nemuritoare*: „Poate, oare, fi o clipă mai îndelung și mai puternic dorită de dragostea cuiva decât cea a întâlnirii cu Tine și a întrepătrunderii Tale?” (Dorz 2009: 134) – se întreabă (desigur, retoric) autorul într-un volum de meditații despre unirea sufletului cu El.

Sinonim perfect al dragostei împărtășite, sărutul rămâne deci o componentă integrată în clipele de așteptare a prezenței Lui strălucite și în sentimentul aparte din actul „vorbirii” cu Divinitatea, care favorizează unicitatea extazului reflectat în imagini poetice de inspirație scripturistică ce propun similarități cu atmosfera de slavă a vieții veșnice, unde se va și petrece (după despărțirea de cele ale teluricului) unirea totală, în iubire supremă, dintre Mirele Hristos și ființa umană: „Când ceilalți n-aveau să ștergă / nimeni plânsul lor, / Tu-mi ștergeai *cu sărutare / ochiul plângător*; / când ceilalți n-aveau pe nimeni / să le spună-un grai, / eu, la Sânul Tău cel dulce, / mă simțeam ca-n Rai.” (CNoi: 13, *Cât de Bun ai fost*); „O, Dragoste, – oricând mă afli îmi vindeci câte-o rană grea / și-n cea mai dulce-mbrățișare cuprinzi însingurarea mea. / Tu te-ai legat de-a mea viață pe veci, de-aici și până-n cer; / *înlăcrimarea mea* ți-o dăru și *sărutarea* ta ți-o cer...” (CCnț: 164, *O, Adevăr*); „... Cădeți mai grabnic, frunze mari, să nu-mi rămâneți una, / că nu voi, vorbele,-mi sunteți, – ci faptele, cununa; / voi, frunze ale mele,-ați fost doar șoaptele sub care / s-au copt ascunse-aceste dulci cântări nemuritoare. // Culege-mi-le, Drag Iisus, cu Mâna Ta curată, /

duios și dulce cum le-am vrut / să Ți le strângi odată; / iar dac-ai vrea să-mi dai în schimb răsplata cea mai mare, / atinge-mi ochii mei plecați c-o dulce sărutare...” (CE: 58, *Aceste frunze care-mi cad*). În limbajul manifestărilor variate ale iubirii (iar inimitabila-I dragoste față de om nu face deloc excepție), „splendoarea și bucuria pe care le aduce acest Mire prin venirea lui sunt nesfârșite și nemăsurate: căci sunt El însuși. De aceea ochii cu care spiritul îl contemplă și îl privește pe Mire sunt atât de larg deschiși, încât nu se vor mai închide niciodată. Căci privirea și contemplarea spiritului întârzie de-a pururi în revelația lui Dumnezeu, iar puterea de cuprindere a spiritului se deschide atât de larg pentru venirea Mirelui, încât însuși spiritul a devenit cea largă Deschidere pe care o cuprinde.

Astfel Dumnezeu este cuprins cu Dumnezeu, îmbrățișat și văzut. Iar în aceasta constă întreaga noastră fericire. Iată [...] cum primim noi fără încetare venirea veșnică a Mirelui în spiritul nostru.” (Van Ruusbroec 1995: 167-168). Taina aceasta a împărtășirii este, de altfel, o garanție a „logodirii” eterne cu Mirele Iisus încă de aici, de pe pământ, și un imbold al așteptării înfrigurate a întoarcerii Lui pentru cel ce nu mai trăiește sieși, ci Îl are în(tru) sine și cu sine, viețuind, pe El: „De Fața Lui descoperită / lipesc obrazul meu scăldat / când fruntea mea cu spini mai arde / sărutul cel din urmă dat. // Pe locul rugăciunii Sale / din Sfânta Sfintelor de ieri, / în vârful lacrimii Cântării, / ard trei serafice tăceri. // Pe altarul Tainei Tămâierii / trei rane roșii sufăr mut, / de peste ele mă privește / frumosul serafim tăcut. // Le-adăp cu sângele iubirii / și-aripa lui plecată lin, / înfiorată, mă atinge / *c-o sărutare* și-un suspin...” (CNoi: 191-192, *Pe ziua asta lungă*). De evidențiat, în textul citat, simbolismul cifrei *trei*, cu trimiteri sugerate sau explicite la ideea de unificare (reflectedă inclusiv în imaginea Sfintei Treimi, a misterului comuniunii trinitare – fundament al creștinismului), de ordine intelectuală și spirituală, de armonie perfectă în sine (identificabilă în orice act creator ce tinde spre desăvârșire), de „totalitate organizată și ierarhizată în vederea creației.” (Evseev 2007: 609).

5. Golgota – Poarta Sărutării

„Nu cântecul și sărutările dovedesc iubirea adevărată – ci lacrimile, sudoarea și sângele.” (Dorz 2006: 207). Poate tocmai de aceea, o temă fundamentală a poeziei dorziene, bazată pe o analogie metaforică prezentă nu numai în versuri, ci și în câteva dintre volumele sau pasajele ce conțin meditații ori eseuri, este *Golgota – Poarta a Sărutului Divin* –, instituindu-se, astfel, un paralelism inedit între textele biblice care se referă la răstignirea lui Hristos, la semnificațiile ei mântuitoare, legate deci de iubirea sacrificială, și simbolul evocator al uneia dintre cele mai cunoscute valori ale culturii românești: sculptura-emblemă intitulată *Poarta sărutului*, care „exprimă unul din temeierile gândirii lui Brâncuși: credința în triumful iubirii asupra morții” (Jianu 2002: 42). Imperativ al asumării jertfei, Golgota – „Poarta Sărutului Dumnezeu” (LNS: 65, *Golgota – Sărutul Ceresc*) – este „singura Poartă Deschisă în Cer pentru noi” (LNS: 67, *Golgota – Sărutul Ceresc*), garanție de origine taborică a vieții viitoare, prin regenerarea reală a ființei pe care o implică, în directă raportare la atributele singulare ale lui Hristos (eternitatea, sfințenia, frumusețea).

Ca impresie generală, desigur că ideea morții se află în relație imediată cu credința în viață și în forța dragostei care transfigurează ființa. Trăsătura specifică a acestei opere de artă (de aici, și analogia propusă de autor) prezintă conexiuni cu începutul vieții prin inimitabila dragoste, cu simbolistica fericirii, a vitalității sufletului uman, aflat într-o neîncetată luptă cu sine pentru țelul împlinirii supreme, al păcii restauratoare și al

sacralității profunde în care îndrăgostitul de Cer se adâncește constant, apropiindu-se nemijlocit de Mirele Iisus – Calea spre strălucirea vieții veșnice –, năzuind puternic, mereu și mereu, spre refacerea unității indestructibile primordiale.

Dincolo de aceste adevăruri dogmatice, reperabile în creațiile lirice dorziene, să nu uităm că, în viziunea artistică (și în concepția spirituală) a poetului, „sărutarea” înseamnă, în primul rând, departe de orice reminiscență a vreunei conotații profane, atingerea definitivă a punctului culminant al intimității dintre uman și divin, de neimaginat altfel decât prin prisma momentului memorabil de pe Golgota – socotită a fi, în câteva eseuri și meditații, „sărutul supremei Iubiri, al Cerului pentru pământ și al pământului pentru Cer” (*LNS: 67, Golgota – Sărutul Ceresc*). În consecință, decizia eului liric – mentor al comunității – de a se dedica slujirii Lui în diverse moduri se reflectă și într-un îndemn similar adresat celor credincioși: „Veniți, voi ce-ați gustat Prezentul din Jertfa Marelui Trecut, / să trecem spre Eternitate prin Poarta Sfântului Sărut! // Aici ne vom primi veșmântul și-ncălțăminte de azur, / și semnul cununării noastre cu Mirele Etern și Pur. // Aici ne-mbrățișează Tatăl cel mai frumos și mai plăcut, / din cele patru taine-a Crucii, în cel mai nesfârșit sărut. // De-aici ne-ncolonăm pe Drumul Eroilor spre Infinit, / dând fiecare câte-o vamă de suflet și de trup sfințit, / când confrunțați cu vreo furtună, / când sângerând în vreun țepuș, / căci drumul unic spre Cunună / e-acest slăvit și greu urcuș... // ... Toți cei sfințiți prin Masa Cinei / și-a Porții Sfântului Sărut, / până la Treptele Măririi, / – pe-acest drum unic au trecut.” (*LNS: 63-64, Poarta Sfântului Sărut*), ca garanție a ieșirii de sub spectrul efemerității, spre a ajunge la unirea cu Dumnezeu, vegheată de strălucirea Duhului Sfânt, și la nemurire (de remarcat analogiile explicite cu semnificațiile speciale ale creațiilor artistice brâncușiene, transpuse poetic într-o altă dimensiune): „Va veni cândva și Ziua / când tăcutul nostru rând / de la a Tăcerii Masă / va porni frumos, / cântând. // Și prin Poarta Sărutării, / fericit îmbrățișați, / vom ajunge și la Scara / îngerilor minunați. // Vom privi în Sus, / la șirul treptelor / de aur ’nalt, / rândurile-aliniindu-și / unul după celălalt. // Și urcând, simți-vom / tainic / aripile cum ne cresc, / cum cerescul ne cuprinde / și lăsăm ce-i pământesc... // – Undeva, în Vârful Scării, / Cerul, așteptând deschis, / ne va da Eternitatea / pentru-acest părelnic vis; // iar un Mire de-o Frumusețe / cum nîcîcînd n-am fi crezut / ne va da pe veșnicie / altă Masă / și-alt Sărut...” (*LNS: 101, Va veni cândva*).

Urcușul duhovnicesc își certifică necesitatea nu numai din perspectiva nesfârșirii lui Dumnezeu, ci și prin raportare la aspirația esențială spre înalt, spre sacralitate, spre necuprins (înțeleasă ca nevoie de pătrundere în infinitatea unei fericiri inepuizabile, încărcate de pace și de înseninare), ca năzuință a firii noastre neîmpăcate cu îngustimea, cu monotonia, cu limitările de orice fel, sinonimă cu acea *epectază*, „potrivit căreia sufletul, fiind atras de Dumnezeu, este într-o continuă mișcare ascendentă către treptele superioare ale plenitudinii harului.” (Bria 1994: 143). În aceasta constau, de altfel, cunoașterea și simțirea Lui, în adevărul absolut, în ascensiunea treptată spre Dumnezeire și îndumnezeire (transfigurare a umanului, prin neîntrerupta biruință asupra firii), spre Cel Îndrăgostit de sufletele noastre (unde El sălășluiește, de altfel) și Nemărginit prin natura-I specifică, într-o manieră mai presus de orice abordare banală a lucrurilor.

Astfel, prin credință, prin contemplare și adorare a frumuseții Sale, se parcurg treptele trăirii în lumină – o veritabilă consolidare a existenței –, în starea de grație, în prezența Lui veșnică: „*Îndumnezeirea* [subl. aut.] împiedică astfel omul și creația să se închidă în imanența proprie și presupune deschiderea lui pentru dimensiunea infinită a ființei lui Dumnezeu.” (*ibidem*: 219).

Concluzii

Semnificațiile substantivului *sărutare* – trimițând la un gest bine-cunoscut, mijloc nonverbal de exprimare a iubirii – conturează, în creația lirică de maturitate a lui Traian Dorz, traiectul special al unui „proiect liric impresionant” (Țigănuș 2001: 254) și al unui spirit unificator al dragostei, al credinței, al jertfei, mistuit de iubirea pentru Dumnezeu, de dorința de a-L mărturisi celorlalți (și) în această manieră. Ca atare, autorul așază, în ritmuri sau în rime variate, sensuri adânci cu încărcătură dogmatică, de înaltă ținută teologică, subsumate sentimentului iubirii (perceput la intensitate maximă), în integralitatea ei, ca expresie supremă a creației, ca trăire directă și intensă, a unirii depline și definitive cu El, până la acea *unio mystica* – punctul contopirii în tot și în toate: „Când Tu-mi plutești pe-a mele valuri, / din mal în mal se face cale, / lumina valurilor mele / sărută umbra tălpii Tale. // Când Tu-mi cobori, Iisuse, / tot cerul este-al meu, / lumina Feței Tale / mă mângâie mereu. // Când Tu-mi călătorești pe-ntinsul / pustiu al țarinelor mele, / tot praful meu sărută urma / și talpa Ta călcând pe ele. // Când Tu-mi cobori pe liniștirea / cuvintelor Scripturii Sfinte, / m-apropii și-Ți sărut cu lacrimi / umblarea Ta printre cuvinte. // Când Tu-mi pui jugul Tău pe umeri / și-mi faci pe cruce loc și mie, / și-mi dai o parte din ocară, / – cum le sărut cu bucurie! // Când stau plecat cum norii serii / în rugăciunea lor spre soare, / *de sărutarea* Feței Tale, / mi-s buzele strălucitoare. // Ce-ar mai putea fi-atunci pe lume / o slavă-asemeni pentru mine / *ca sărutarea*-mpărtășirii / nemaidesprinsă-n veci de Tine!” (CS: 75-76, *Când Tu-mi plutești*).

Valențele stilistice ale termenului în discuție se actualizează în sintagme nominale construite frecvent în ascendență, prin acumulări succesive (adesea cu ajutorul determinărilor atributive), într-un *crescendo* emblematic pentru o serie de secvențe generatoare de poeticitate, consacrate ideii de înălțare către esența sacralității, de ascensiune spre bucuria nepieritoare a doritei întâlniri cu Dumnezeu, de cunoaștere, de revelație și regenerare interioară, de prezență vie a Lui în ansamblul existenței umane. Metafora-arhetip a *sărutului* / a *sărutării* este transpusă în simboluri variate ce configurează finețea tactilului dematerializat, decorporalizat, a alipirii suprafirești, miracolul unificării, beatitudinea marcată decisiv de pecetea sacralului – condensate într-un veritabil „jurnal” al unei descoperiri esențiale: realitatea unică și purificatoare a dragostei prin care Dumnezeu și ființa umană sunt legați organic. E o „metarealitate ce transcende făptura pământească” (Bodiștean 2013: 34), o iubire tainică și, deopotrivă, exaltată, etalată, „comunicată”, mărturisită, argumentată, exteriorizată prin cuvânt și prin gest, într-o construcție poetică a simțirii sublimite. Lexicul dorzian conturează, în acest univers poetic, o restituire mereu nouă a imaginii întregului original, prin recursul la termeni-reper, cu o puternică încărcătură semantică, spre a exprima ardoarea pe care o simte ființa față de (re)unificarea cu El, ca principiu metafizic al existenței.

Surse

Alexandru, Ioan (trad.), 1977, *Cântarea Cântărilor*, studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

CCm = Dorz, Traian, 2007, *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CCnț = Dorz, Traian, 2008, *Cântările Căinței*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CE = Dorz, Traian, 2008, *Cântările Eterne*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CÎnv = Dorz, Traian, 2007, *Cântarea Învierii*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CNoi = Dorz, Traian, 2008, *Cântări Noi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CR = Dorz, Traian, 2006, *Cântările Roadelor*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CS = Dorz, Traian, 2008, *Cântări de Sus*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

Dorz, Traian, 2007, *Alergarea stăruitoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

Dorz, Traian, 2009, *Prietenul tinereții mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

Dorz, Traian, 2006, *Săgețile biruitoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

EP = Dorz, Traian, 2010, *Eternele poeme*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

LNS = Dorz, Traian, 2010, *Locurile noastre sfinte*, ediția a II-a, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

Simeon Noul Teolog, Sfântul, 2001, *Imne, Epistole și Capitole. Scrieri III*, introducere și traducere: Ioan I. Ică jr, Sibiu, Editura Deisis.

Referințe

Abrudan, Dumitru, 2006, *Cărțile didactico-poetice*, ediția a II-a, Sibiu, Editura Andreiana.

Bădic, Melania Daniela, 2004, *Cântarea Cântărilor – o lectură hermeneutică a unui poem revelat*, Deva, Editura Emia.

Bodiștean, Florica, 2013, *Eseuri de literatură universală (de la Cântarea cântărilor la Doris Lessing)*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.

Bria, Ion, 1994, *Dicționar de teologie ortodoxă. A – Z*, ediția a II-a revizuită și completată, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Dumitrana, Titiana, 2009, *Teme biblice reflectate în literatură*, Timișoara, Editura World Teach.

Evseev, Ivan, 1987, *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*, Timișoara, Editura Facla.

Evseev, Ivan, 2007, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura „Învierea”.

Jianu, Ionel, 2002, *Brâncuși*, traducere de Ileana Șoldea, București, Editura Meridiane.

Tohăneanu, G. I., 1998, *„Viața lumii” cuvintelor. Vechi și nou din latină*, Timișoara, Editura Augusta.

Toma, Cornel, 2008, *Postfață la Zorica Lațcu-Teodosia, Poezii*, ediția a doua, cuvânt-înainte de Teofil Părăian, București, Editura Sophia, 257-278.

Țigănuș, Virgil Nistru, 2001, *Lumină lină. Discursul religios metaforic în poezia română*, Galați, Editura Alma.

Van Ruusbroec, Jan, 1995, *Podoaba nunții spirituale sau Întâlnirea interioară cu Cristos*, traducere din olandeza veche de Emil Iorga, București, Editura Humanitas.

Ware, Kallistos, 2003, *Rugăciune și tăcere în spiritualitatea ortodoxă. Puterea Numelui sau despre Rugăciunea lui Iisus. Isihia și tăcerea în rugăciune*, cu un cuvânt-înainte de Constantin Galeriu și cu o postfață de Maxime Egger, București, Editura Christiana.

Poiana lui Iocan – incursiune în atemporalitate

Florica Bădoiu

Universitatea din Craiova

Introducere

Am pornit în demersul nostru de la ideea de spații memorabile, care rămân în conștiința cititorului, fără a avea o particularitate anume. Întrebarea care se impune este următoarea: ce criteriu trebuie să îndeplinească un anumit spațiu ca să fie relevant pentru cititor? Cu aceeași dilemă se confruntă și Lefebvre: „Clearly literary authors have written much of relevance, especially descriptions of places and sites. But what criteria would make certain texts more relevant than others?”¹ (Lefebvre 1991: 14). Încercând să ofere un răspuns, Lefebvre merge, în *The Production of Space*, pe urmele unor mari creatori de spații memorabile: Louis-Ferdinand Céline², care se folosește de un limbaj colocvial încărcat cu elemente de argou pentru a crea spații din Paris sau Thomas de Quincey, erijat într-un următor al umbrei femeii iubite, pretextul perfect oferit unui cititor însetat de descriere³.

Romanul *Moromeții* de Marin Preda se pretează teoriilor recente din domeniul studiilor literare, antropologice, filozofice, culturale ori ale geografiilor literare. Suntem interesați, fără a avea trufia epuizării subiectului, să descoperim în ce constă particularitatea spațiului creat de Preda și cum a devenit atât de pregnant în conștiința cititorului astfel încât a rămas actual și la cincizeci de ani de la apariția romanului, devenind, așadar, atemporal. Poiana lui Iocan este un spațiu emblematic din Siliștea-Gumești. Alungate de istorie în locuri depărtate, în cel de-al doilea volum, personajele din *Moromeții* revin cu gândul și cu pasul la satul lor din Câmpia Dunării, la întinsa poiană din fața fierăriei. Avem de-a face deci, cu un spațiu privilegiat, individualizat, așa cum găsim în romanele lui Steinbeck sau Faulkner⁴. Romanul asupra căruia ne-am oprit atenția analizează dispariția societății țărănești tradiționale; lumea lui Moromete, așa cum o știe el, dispare și va supraviețui sub alte forme. O întreagă existență rurală este localizată în roman, în Câmpia Dunării, un „spațiu emblematic deschis care are în centrul lui un microgrup care stă la baza colectivității tradiționale, familia în ipostază principală, familia Moromete, iar în ipostază secundară familia lui Victor Bălosu, a lui Birică, a lui Boțoghină, a lui Țugurlan” (Argyelan

¹ Traducerea noastră a textului în original din limba engleză: „În mod clar, autorii de literatură au scris despre semnificația unor descrieri de spații și locuri. Dar ce criteriu ar trebui să îndeplinească aceste descrieri pentru a face anumite texte mai relevante decât altele?”

² Cel mai probabil Lefebvre, deși nu precizează, se referă la *Voyage au bout de la nuit*, primul roman al lui Céline, publicat în 1932, roman devenit celebru datorită stilului care imită limba vorbită și limbajul argotic și care a manifestat o puternică influență asupra literaturii franceze contemporane.

³ Thomas de Quincey, marele eseist britanic, autorul romanului autobiografic *Confessions of an English Opium-Eater*, apărut în 1822, în care există descrieri amănunțite ale spațiilor Londrei.

⁴ Poiana lui Iocan îi este asociată lui Preda la fel cum, literar vorbind, valea Salinas îi aparține lui Steinbeck și comitatul Yoknapatawpha lui Faulkner.

2011: 22). Considerăm necesară o incursiune istorică¹ în romanul lui Marin Preda, pe care o vom întreprinde în primul capitol pentru ca ulterior să analizăm spațiul întâlnirilor duminicale din perspectiva heterotopiei și a proxemicii literare.

1. Abordări istorice

1.1. Ziarele vremii

Pe firul istoric al faptelor petrecute în Poina lui Iocan, se pot face următoarele constatări: locuitorii din Siliștea-Gumești au o pasiune duminicală pentru evenimentele politice care se desfășurau în țară. Moromete are abonament la ziarul liberal *Mișcarea*, oficios al mișcării liberale ieșene, înființat de Gheorghe Gh. Mârzescu în septembrie 1909; Iocan – la *Curentul*, un ziar existent și azi în România. Cocoșilă era abonat la *Dimineața*, publicație periodică cu apariție cotidiană, de orientare centru-stânga din perioada interbelică. Ziarul a apărut la data de 2 februarie 1904, cu titlul *Adevărul de dimineața*, având ca director pe Constantin Mille, la Editura Adevărul. Începând cu data de 16 noiembrie 1904 își schimbă numele în *Dimineața*. *Adevărul de dimineața*, iar din 8 decembrie 1904 s-a numit doar *Dimineața*. La data acțiunii romanului, grupul *Adevărul – Dimineața* îl avea ca director, din 1936, pe Mihail Sadoveanu (www.wikipedia.org).

În felul acesta, în Poiana lui Iocan, Țugurlan, Ion al lui Miai și toți ceilalți participanți aveau la dispoziție spectrul jurnalistic de toate orientările, fără publicațiile legionare sau comuniste, deoarece ultimele erau interzise oficial, iar primele erau puse sub semnul prohibiției lui Iocan, care-și dorea să bată legionarilor „caiele² în spinare” prin cămașa verde.

1.2. Articolele

Articolele puse în discuție sunt: *Marele congres agricol* și dezbaterile parlamentare în chestiunea stării de asediu menținută de guvernul liberal Tătărașcu. Știrile externe se referă la Războiul Civil din Spania. De urmărit sunt însă datele reale, din spatele evenimentelor. Un fotoreportaj publicat la 13 mai 1936 îl prezintă pe Regele Mihai luând lecții de practică agricolă sub supravegherea tatălui său, Carol al II-lea (jurnalul.ro). Lectura cu glas tare și comentariile la ceea ce se citește au intrat în tradiție drept expresia deplină a ciocnirii marilor evenimente politice de înțelegerea omului simplu. Din acest punct de vedere, este interesant și amuzant dialogul dintre Moromete, Cocoșilă și Dumitru lui Nae, după ce este citită cuvântarea ținută de Majestatea Sa, Regele Carol al II-lea, în calitate de „Primul agricultor al țării”, la Marele Congres Agricol:

„ - Primul agricultor o fi mergând și el la plug? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

- Merge, de ce să nu meargă? zise Iocan. Când se desprimăvărează iese cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat.

- O fi având pământ? se interesă cineva.

¹ Această perspectivă a fost deschisă de Horia Gârbea în articolul intitulat *20 iunie 1937. Falia spațiu-timp din Poiana lui Iocan*.

² Caia, caiele, s.f = cui de oțel moale folosit pentru prinderea potcoavelor la animale (dexonline.ro).

- Are! afirmă Cocoșilă. Are așa, cam vreun lot și jumătate!...
- Nu cred, se îndoie cineva. Are mai mult, că trebuie să-l țină și pe-ăla micu, pe Mihai. Trebuie să-i dea să mănânce.
- Ești prost! reflectă Cocoșilă. Țăla micu are lotul lui de la mă-sa!” (Preda 2009: 125).

Deși am fi tentați să credem că este un produs al ficțiunii autorului, tot *jurnalul.ro* ne lămurește asupra faptului că, dimpotrivă, faptele s-au întâmplat și sunt consemnate întocmai în *Ilustrațiunea română* din 13 mai 1936. Iată, găsim similitudini între gândirea oamenilor simpli și a celor erudiți, găsim preocupări comune între clase sociale între care există o mare discrepanță. Constatăm că preocupări arhaice, precum agricultura, își găseau o notă comună între pături sociale distincte și numai anumite regimuri politice creează între oameni distanțe care nu ar trebui să existe. Mesajul ascuns al acestui dialog banal ar putea fi mult mai profund și ar putea trăda o afinitate deschisă a scriitorului cu monarhia, știindu-se că a fost considerat potrivnic sistemului comunist și a fost pus sub urmărire de către securitate într-un dosar ce purta numele *Editorul*. Aparent aservit ideologiei comuniste, Preda critică sistemul, este suspectat și cercetat deseori de securitate pentru că avea „manifestări negative cu privire la politica partidului” (*jurnalul.ro*); însăși moartea acestuia, survenită în condiții suspecte, a rămas neelucidată, lăsând să planeze suspiciunea asupra regimului totalitarist în timpul căruia scriitorul și-a desfășurat activitatea literară.

Preocupat de evenimentele care sunt puse în discuție, Horia Gârbea stabilește cu precizie data întâlnirii evocate în roman: „Dacă ne gândim că adunarea din Poiana lui Iocan evocată în *Moromeții I* are loc în duminica de Rusalii, întrucât în acea zi se va juca în curtea lui Tudor Bălosu *călușul întreg*, iar în ziua următoare se va ieși *la secere*, îi putem stabili cu precizie data: 20 iunie 1937” (Gârbea: 2015). În săptămâna precedentă nu se întâmplase nimic important, iar evenimentele dezbătute au loc în cu totul alte date decât 12-19 iunie 1937: Marele congres agricol se desfășoară în 28 februarie 1937, bombardamentul orașului Guernica avusese loc la 26 aprilie 1937, iar căderea guvernului Tătăărăscu are loc abia în 28 decembrie 1937. Prin urmare, se poate trage o singură concluzie: „Marin Preda creează falii spațiu-timp și forțează istoria să se plieze scenariilor sale, dinamizându-le și încărcându-le cu tensiune” (*ibidem*).

2. Poiana lui Iocan

2.1. Spațiu heterotopic

Se consideră necesar ca spațiul creat de autor să fie evidențiat: „Ogni opera romanzesca, nella misura in cui rappresenta un mondo fenzionale, deve necessariamente rappresentare, menzionare, o almeno sottintendere l’ambiente materiale nel quale si svolgono le azioni narrate” (Rubino 2010: 39)¹. Preda o face în linii rezonabile, lăsând mai degrabă personajele să-și construiască locul acțiunii, iar detaliile descriptive sunt relativ puține: „În fața fierăriei se afla o poiană mare cu pământul bătătorit, plină de caiele rupte, de unghii de cal, cuie și belciugării arse” (Preda 2009: 115).

¹ Traducerea noastră a textului în original din limba italiană: Orice operă literară, în măsura în care reprezintă o lume ficțională, trebuie să reprezinte, să menționeze sau cel puțin să lase să se subînțeleagă spațiul material în care se desfășoară întâmplările narate.

Această tehnică minimalist-descriptivă poate fi considerată modernă, iar spațiul ca atare a impus o abordare heterotopică, plecând de la ceea ce Foucault considera «des espaces autres». Eliza Claudia Filimon analizează conceptul de „heterotopologie” având ca punct de plecare discursul lui Foucault, dar completează analiza cu puncte de vedere aparținând lui Hetherington (1998), Soja (1996), Marin (1984). În opinia lui Foucault, heterotopiile există în orice cultură și în orice epocă, sunt complet diferite, includ elemente incompatibile, generatoare de ambiguitate. Hetherington nu consideră că locația fizică este prioritară în definirea conceptului, Hervey le consideră spații aflate „dincolo de controlul social” (1996: 230). Având în vedere că Foucault descrie constant heterotopiile drept total diferite de toate celelalte locuri din societate, putem poziționa spațiul din Poiana lui Iocan drept o heterotopie, un spațiu cu o orânduire socială proprie, care a reușit, mai departe de așezarea fizică, să devină un concept.

Iluzia transparenței „goes hand in hand with a view of space as innocent, as free of traps or secrets places”¹ (Lefebvre 1991: 29), se pliază pe spațiul moromețian, căci „poiana mare așezată la răspântie de uliți” (Preda 2009: 114) pare să nu ascundă pe nimeni și nimic, dimpotrivă, să fie de o transparență totală a ideilor, a sufletului. Supunem interpretării noastre inclusiv obiectele prezente în spațiul poienii, în lipsa unei descrieri detaliate, căci obiectul este: „un figurant umil și receptiv, un fel de sclav psihologic și de confident – iată cum a fost el trăit în viața cotidiană tradițională și ilustrat de întreaga artă occidentală până în zilele noastre” (Baudrillard 1996: 22). Cele mai răspândite obiecte din jurul fierăriei lui Iocan sunt: buturuga² (pe care se așezau invitații), secerile³, ciocanul sau barosul⁴, calul. Simbolistica poienii ni se relevă prin intermediul uneltelor care capătă o funcție anticipativă în economia romanului: puterea și vigoarea, caracteristice țaranului român interbelic, vor pieri, nu definitiv însă. Lipsa unei descrieri detaliate a spațiului, la Marin Preda, ne determină să considerăm pertinentă viziunea Sandrei Cavicchioli, care este adepta creării spațiilor cu ajutorul detaliilor deloc numeroase, dar bine alese, deoarece multitudinea acestora poate dăuna operei: „risaputo che, spesso, più si describe e meno si vede. L’informazione, in questi casi, tende a trasformarsi in rumore. L’efficacia nella resa dello spazio non si risolve, allora, con un eccesso di visione - che, anzi, produce di frequente un effetto di cecità della scrittura”⁵ (Cavicchioli 2002: 95).

¹ Traducerea noastră a textului în original din limba engleză: merge mână în mână cu o viziune inocentă asupra spațiului, fără capcane sau locuri secrete.

² Buturugă – bucată de lemn cu rădăcini sau fără, în plan mitologic-simbolic, preia simbolismul arborelui în formă de copac cu crengile retezate, ca buștean din care se fac masa și scaunele din curte, ca buștean tăietor pentru lemne sau ca instrument năzdrăvan al basmelor, se înscrie în practici rituale. Forțele energetice atribuite buturugii sunt reflectate și în zicala „Buturuga mică răstoarnă carul mare” (Evseev 1994: 28).

³ Seceră – unealtă agricolă, care se poate transforma în armă de atac sau apărare, secera are un simbolism ambivalent. Este emblema secerișului - morții unei plante cerealiere și speranța unei noi recolte. Prin forma sa, se asociază semilunii, iar prin simbolismul lunar, femeii. E instrumentul lui Cronos cu care l-a emasculat pe Uranus, tăindu-i organele genitate. De aceea, secera este una din emblemele morții, dar nu a unei morți totale (zeii sunt nemuritori) (*idem*: 167).

⁴ Ciocanul – simbol al puterii, al forței brute, al pedepsei. Ciocanul este o armă a zeilor uranieni, stăpâni ai furtunii și fulgerului (Thor - la scandinav) și instrument al zeilor fierari (Hephaistos - Vulcan) fiind asimilat cu fulgerele, cu focul transformator și cu activitatea formatoare și demiurgică. Este simbol falic, asociat fecundității (*idem*: 39).

⁵ Traducerea noastră a textului în original din limba italiană: Este știut faptul că, de cele mai multe ori, cu cât descrierea este mai amănunțită, cu atât imaginația cititorului este mai săracă. Informația

2.2. Spațiul mental

Spațiul mental devine locul de manifestare a „practicii teoretice” și este asociat ideii de creare a unui spațiu pe care nu-l datorăm arhitecților sau altor instituții, ci relațiilor sociale: „This mental space becomes the locus of a theoretical practice which is separated from social practice and which sets itself up as the axis, pivot or central reference point of knowledge”¹ (Lefebvre 1991: 6). Fără niciun dubiu, Poiana este un spațiu intrat în mentalul cititorului român drept o adunare sau un forum unde se discută probleme importante la ordinea zilei, unii o interpretează drept o agora din timpul Greciei Antice. Este locul dezbaterilor cotidiene, un punct de reper care nu are nevoie de o existență fizică, doar de una intelectuală. Oricare ar fi accepțiunea asupra expresiei, ea este prezentă și va mai fi mult timp înainte, este și va fi întipărită în mentalul colectiv, atât cât scriitorul care a consacrat-o va rămâne o opțiune pentru cititorul român.

3. Proxemica literară ca personalizare a spațiului lui Marin Preda

Elena Prus deschide o perspectivă încântătoare a legăturii spațiului cu personajul, pornind de la definiția antropologului american E.T. Hall despre proxemică, din lucrarea *The Hidden Dimension*, văzută drept „studiul percepției și utilizării spațiului de către om” (Hall 1966: 132). Spațiul este cel care „determină identitatea subiectului: individul se (auto)construiește în periplurile sale sociale, etice, politice” (Prus 2004: 95).

Existența fierăriei lui Goujet² constituie un punct comun între Marin Preda și Émile Zola, observăm noi valorificând o altă idee a Elenei Prus în ceea ce privește afinitatea dintre cei doi mari scriitori. Influența spațiului asupra personajelor este o idee prezentă în toată opera scriitorului francez. „Locurile la Zola nu sunt simple decoruri, Zola le concepe în raport cu personajele ce le populează, altfel spus, personajele se dezvăluie prin locul, prin mediul în care sunt plasate” (Prus 2004: 96). Operele lor au un punct comun, transformarea locului în actor. Puțini autori au abordat spațiul organizând un sistem descriptiv relevant, dând naștere unei „spatialități literare active” (Tonard 1994: 160) precum cei doi scriitori. Pe linia deschisă de Zola observăm o interferență între personaje și spațiu la Marin Preda, astfel încât devine prea puțin observabil dacă Ilie Moromete este cel care promovează Poiana lui Iocan sau viceversa.

4. Transgresia expresiei *Poiana lui Iocan*

A fost interesant de observat ce accepțiuni mai are expresia *Poiana lui Iocan* în zilele noastre și dacă mai este folosită cu sensul ei original. Am urmărit mediul on-line constatând următoarele:

amănușită, în acest caz, tinde să se transforme în zgomot. Eficacitatea redării unui spațiu nu se rezolvă, deci, cu un exces de viziuni care pot avea un efect de orbire a scrierii.

¹ Traducerea noastră a textului în original din limba engleză: Acest spațiu mental devine locul unei practici teoretice care se diferențiază de practica socială și care se transformă într-o axă, pivot sau punct referențial al cunoașterii.

² Facem referire la romanul *l'Assommoir*, publicat în 1877 și care constituie al șaptelea volum din ciclul *Les Rougon-Macquart* de Émile Zola.

- la adresa <https://forum.softpedia.com> Poiana lui Iocan sunt discuții pe teme politice și sociale;
- pe www.eximbank.ro există o *Poiană a lui Iocan* – colecție de povești românești de business by Exim Bank;
- adresa: PoianaluiIocan.org afișează proiectul *Poiana lui Iocan*, inițiat de un grup de absolvenți ai Școlii de Arhitectură Sheffield, care presupune un grup de lucru, workshopuri, exerciții de cartografiere cu publicul;
- *La fântâna din Poiana lui Iocan* este un articol apărut în *Luceafărul*, la data de 3 octombrie 1987;
- există un blog, *Poiana lui Iocan*, al lui Cătălin Dumitriu, care abordează teme literare.
- tot numele lui Iocan a fost cel care a inspirat și revista de proză scurtă cu același titlu, apărută la editura Vellant, în anul 2016 sub îndrumarea scriitorilor: Cristian Teodorescu, Marius Chivu și Florin Iaru. Menționăm că revista a avut un mare succes de debut, tirajul epuizându-se în doar o săptămână și apare inclusiv la data scrierii prezentului articol.

Putem afirma că sensul de bază al expresiei a fost menținut, singura modificare o constituie numeroasele variații interpretative.

Concluzii

Am ales această temă pentru a evidenția un anumit tip de spațiu literar, pe care îl considerăm emblematic și care se reflectă într-una din operele scriitorilor români din a doua jumătate a secolului al XX-lea și ne-am manifestat intenția de a scoate în evidență o parte din dezbaterile academice, europene și de peste ocean. A analiza un anumit spațiu caracteristic unei anumite categorii de oameni presupune relevarea și recrearea unui orizont spiritual. În ceea ce privește categoria poetică a spațiului, romanul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea se integrează perfect prozei europene, manifestând afinități cu mai mulți scriitori consacrați, printre care Emile Zola. Am folosit des, poate prea des, cuvântul *emblematic* pentru a caracteriza spațiul supus analizei noastre, emblemei ca imagine atribuindu-i o anumită semnificație. Trăsăturile unui spațiu emblematic ar putea fi: geografia, topografia unui loc, imaginarul geografic și istoric, raportul dintre real și imaginar.

Spațiul din Poiana lui Iocan este un miniparlament sătesc, de la care nimeni nu lipsește și pe care toată lumea îl respectă: Moromete se rade înainte de a merge acolo. „Cel mai sigur semn că erau gătiți de sărbătoare erau fețele lor rase proaspăt” (Preda 2009: 121). Acest loc este un *axis mundi*, inima adevărată a satului. Marin Preda reușește să-l construiască astfel încât să devină memorabil, să aibă încărcătură afectivă, să se substituie unui personaj și să îndeplinească, din punctul nostru de vedere, mai multe funcții: descriptivă, anticipativă, interrelațională, heterotopică și proxemică. Poiana lui Iocan rămâne, alături de drumul din Pripas, strada Antim, casa cu molii și altele, un spațiu de referință și ofertant din punctul de vedere al posibilităților de interpretare.

Surse

Preda, Marin, 2009, *Moromeții*, București, Curtea Veche Publishing.

Referințe

- Argyelan, Florina-Claudia, 2011, *Spații emblematică în romanul românesc din a doua jumătate a secolului XX - Deceniile VII și VIII*, www.doctoratubbcluj.ro (accesat la 12.12. 2017).
- Baudrillard, Jean, 1996, *Sistemul obiectelor*, traducere de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Echinox.
- Caviocchioli, Sandra, 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 95-98.
- Evseev, Ivan, 1994, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord.
- Filimon, Eliza Claudia, 2011, „Heterotopia sau spațiile alterității” în *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan*, coord. Pia Brînzeu, București, Editura Art.
- Foucault, Michel, 1967, *Des espaces autres*, <https://www.foucault.info/documents/Heterotopia> (accesat la 13. XI. 2017).
- Fotache, Oana; Băicoianu Anca, 2005, *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, București, Editura Universității.
- Gârbea, Horia, 2015, „20 iunie 1937 Falia spațiu-timp din Poiana lui Iocan”, www.romlit.ro (accesat la 15. XI. 2017).
- Hall, Edward T., 1966, *The Hidden Dimensions*, New York, Editura Garden City.
- Harvey, David, 1996, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Oxford, Blackwell.
- Hetherington, Kevin, 1998, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, London, Routledge.
- Lefebvre, Henri, 1991, *The Production of Space*, translated into English by Donald Nicholson-Smith, Oxford, UK, Blackwell.
- Marin, Louis, 1984, *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, New York, Humanity Books.
- Prus, Elena, 2004, „Proxemica literară ca personalizare a spațiului” în *Limba Română*, Revistă de știință și cultură, nr.12 (114), pp. 95-99.
- Rubino, Gianfranco, 2010, „Spazi naturali, spazi culturali”, în *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, pp. 39-51.
- Soja, Edward, 1996, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*, Oxford, Blackwell.
- Tonard, Jean-François, 1994, „Thématique et symbolisme de l'espace clos dans le cycle de Rougon- Macquart d'Emile Zola,” în *Publication Universitaires Européennes. Série Langue et littérature française*. Series XIII, Vol.190, pp.156-170.

Bioficțiunile și revenirea autorului

Ana-Maria Cornilă (Norocea)
Universitatea din București

1. Între literatură și biografie – bioficțiunea

Bioficțiunile constituie formule narrative de amploare centrate asupra destinului unei persoane reale – personalitate a vieții culturale, politice sau dimpotrivă, un om obișnuit ce a traversat întâmplări neobișnuite. Bioficțiunile exhibă excepționalul destinului omenesc, fie că este vorba despre statutul exemplar al unei personalități impuse în conștiința colectivă sau despre caracterul spectaculos al unor evenimente din existența unui individ obișnuit. Bioficțiunile culturale evocă scriitori, pictori, muzicieni de renume, speculând fascinația exercitată de celebritate asupra publicului. Dintre romanele încadrabile în această categorie pot fi amintite cărți dedicate unor pictori prestigioși (*Eu sunt fiica lui Rembrandt* de Lynn Cullen, *Dansatoarea lui Degas* de Kathryn Wagner, *Fata cu cerceș de perle* de Tracy Chevalier, *Fiica lui Hokusai* de Katherine Govier), unor muzicieni (*Fecioarele lui Vivaldi* de Barbara Quick), filosofi (*Plânsul lui Nietzsche și Problema Spinoza* de Irvin D. Yalom) sau unor scriitori (*Ultima gară și Rătăcirile lui Herman Melville* de Jay Parini, *Chatterton și Ultimul testament al lui Oscar Wilde* de Peter Ackroyd, *Orele și Zile exemplare* de Michael Cunningham, *MJC* de Ion Iovan, *Soția din Paris* de Paula McLain, *Autorul, la rampă!* de David Lodge, *Floare albastră* de Penelope Fitzgerald, *Maestrul din Petersburg* de J.M. Coetzee, *The Late Mr. Shakespeare* de Robert Nye, *Maestrul* de Colm Tóibín) – pentru a menționa doar câteva dintr-o foarte lungă listă.

Într-un studiu intitulat *Neo-Victorian Biofiction and the Special / Spectral Case of Barbara Chose-Ribaud's 'Hotentot Venus'*, Marie-Luise Kohlke remarcă un fenomen de cristalizare a unui nou subgen literar: scrierile ficționale despre viața unor persoane reale¹. Autoarea definește bioficțiunile drept rezultatul unui act de re-imaginare literară, dramatizată, a vieții unor indivizi reali: “Neo-Victorian biofiction may be defined as the mainly literary, dramatic, or filmic reimagining of the lives of actual individuals who lived during the long nineteenth century [...]” (*ibidem*: 4), subliniind manifestarea inevitabilă a unei subiectivități apărute la confluența dintre trecutul narat și prezentul în care se scrie: “Both ‘factual’ life-writing and biofiction explore subjectivity’s emergence from the complex confluence of narrated past and writing present, simultaneously testing the epistemological limits encountered in the (re)-construction of past lives and selves” (*ibidem*). Bioficțiunile construite în jurul celebrităților speculează viețile interioare ale unor figuri publice faimoase, cel mai adesea scriitori, poeți, artiști, imaginând dorințele ascunse, traumele, dilemele, revelațiile acestora.

¹“Fictional life-writing of real subjects has established itself as significant subgenre of historical fiction” (Kohlke 2013: 4).

Autoarea observă că, pe de o parte, biofiecțiunile pot *excava* trecutul pentru a dezvălui aspecte inedite ale unei existențe, iar pe de altă parte, aceste scrieri pot prezenta *pre-istoria* sau *post-istoria* evenimentelor care au adus acea personalitate în atenția publicului. Astfel, biofiecțiunile se înscriu în zona dintre autenticitatea memoriei și falsificarea literară. Marie-Luise Kohlke pune cultivarea biofiecțiunilor în legătură cu un aspect al psihologiei contemporane creat și amplificat de mass-media – fascinația pentru confesiune, voyeurism și celebritate¹ și citează o altă cercetătoare, Cora Kaplan (2007), care folosește termenul *biographilia* pentru a desemna o paradigmă psihologică și literară actuală axată pe pasiunea pentru (re)descoperirea biografiilor mai mult sau mai puțin exotice, mirabile, tumultoase ale unor persoane reale, în special celebrități, transformate în personaje cvasi-ficționale. Transpunerea în discurs a existenței reale, prin autobiografii, memorii sau biofiecțiuni, presupune inevitabil un proces de ficționalizare, de refigurare imaginară (subiectivă, cosmetizată, trunchiată, mediată de limbaj) a realului.

O serie de elemente ce contribuie la defnirea biofiecțiunilor sunt menționate în introducerea la o culegere de studii dedicate acestei formule românești, intitulată *Biofiction. The rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*. Editorii puntează ideea că scriitura vieții reliefează zonele de indeterminare și incertitudine, spațiile albe din reprezentările biografice

“With reference to life-writing – no matter whether of the authoritative or the fictional kind – we may suspect a postmodern emphasis on the indeterminacy of biographical knowledge and the lying bare of epistemological uncertainties and blanks within the context of the representation of biographical facts” (Middeke, Huber 1999: 2).

Biofiecțiunile pot completa imaginar spațiile albe, elaborând dublura ficțională a unei existențe organice, cu diversele ei aspecte insignifiante, gesturi banale, firești, omise de biografi. De asemenea, pot pune în scenă o enigmă legată de viața unui scriitor, conservând misterul sau propunând posibile dezlegări ale acestuia. Dincolo de reimaginarea evenimentelor din viața obișnuită a unui scriitor, biofiecțiunile problematizează condiția artistului implicat în complicatul proces al creației, figurând în subtext sau în metatext chiar condiția autorului biofiecțiunii respective: “their artist-protagonists constitute a poetological and self-reflexive *conditio sine qua non* in that they focus our attention on what it means to be an artist and on the attendant circumstances in the creation of art” (*ibidem*: 3).

2. Biofiecțiunea și revenirea autorului

Biofiecțiunile dedicate scriitorilor marcanți din istoria literaturii readuc în atenția publicului figura autorului ca entitate polimorfă: persoană reală, determinată istoric și marcată de o serie de experiențe mai mult sau mai puțin (ne)obișnuite; creator de excepție înscris în conștiința colectivă ca simbol al unor valori culturale incontestabile; ființă ficțională, înrpută permanent din imaginația lectorilor operei sale; personaj de roman, închipuit de un alt scriitor și implicit de cititorii acestuia. Seducător, proteic, autorul se întoarce (sau este

¹ “biofiction reflects aspects of postmodern memory and trauma culture, as well as capitalizing on our reality TV show fascination with confession, voyeurism, and celebrity” (*ibidem*: 4).

rechemat) în literatură, după o perioadă de exil, de reaşezare a temeiurilor teoretice și ontologice. Revenirea autorului – ca persoană, *brand*, garant al valorii, posesor al drepturilor de proprietate intelectuală, creator original de lumi imaginare – presupune într-o bună măsură și întoarcerea la biografia acestuia. Cititorul este fascinat și intrigat de amestecul dintre adevăr și mistificare, public și privat, dintre trăit și scris, regăsit în identitatea auctorială. După ce biografia a fost utilizată ca instrument de înțelegere a operei, contestat ulterior, se configurează o nouă modalitate de valorificare a biografiei auctoriale: bioficțiunile ai căror protagoniști sunt scriitori celebri.

Nutrite din viață și din scriitură sau din scriitura vieții și din scriitura romanului, bioficțiunile auctoriale sunt un demers ficțional vizând delectarea cititorului, dar și un demers documentar, de informare, axat pe radiografierea destinului unei celebrități literare. Acest tip de roman contribuie la o nouă vizibilizare a autorului, punând în joc o dublă figură auctorială: cea a autorului evocat – un nume consacrat în câmpul literar și cea a autorului evocator, care își plasează propria identitate în umbra (și nu neapărat în descendența valorică) a personalității literare evocate. Matei Călinescu vorbea despre un impuls al cititorului de a recrea figura unui autor, impuls adiacent actului lecturii: „Unul dintre cele mai interesante și mai complicate aspecte ale acestui joc este imaginarea sau inventarea autorului” (Călinescu 2007: 170). Bioficțiunile se scriu în acest perimetru al imaginilor, ipotezelor, interpretărilor formulate de un cititor în privința unui autor.

Romanul biografic a devenit o formulă literară la modă, aplicată în special la viețile scriitorilor, așa cum observă și David Lodge într-un eseu menit să expliciteze romanul său, *Author, Author* (în traducere românească, *Autorul, la rampă!*), o bioficțiune dedicată lui Henry James:

“A more important factor, in my view, is that the biographical novel – the novel which takes a real person and their real history as the subject matter for imaginative exploration, using the novel’s techniques for representing subjectivity rather than the objective, evidence-based discourse of biography – has become a very fashionable form of literary fiction in the last decade or so, especially as applied to the lives of writers” (Lodge 2014: 8).

Într-un articol intitulat *The Author: Postmodernism’s Stock Character* și inclus în antologia *The Author as Character. Representing Historical Writers in Western Literature*, Aleid Fokkema observă același fenomen literar ce depășește statutul de practică accidentală și se transformă într-o constantă a ficțiunii postmoderne:

“Where, in earlier literary movements, a character is only occasionally based on the biography of a real author, without any serious impact on that movement’s general aspect, real-world authors appear abundantly as characters in postmodern fiction. They are the flesh and bones, so to speak, of postmodernism, embodying its major themes: concern with writing, origin and loss, the question of representation” (Fokkema 1999: 41).

Un aspect definitoriu pentru bioficțiunile construite în jurul unui creator celebru îl constituie reinventarea figurii auctoriale. Bioficțiunile pun în joc imaginea unui scriitor, cu identitățile sale multiple (fiu, soț, tată, creator, prieten, rival), configurate în funcție de relațiile cu ceilalți, dar și în funcție de relația cu propria operă (imaginată, adorată, renegată,

perfecționată, trimisă cu înfrigurare la întâlnirea cu publicul). Bioficțiunile funcționează în dublu sens: pe de o parte, refac drumul de la operă la autor, readuc în atenția publicului biografia unui scriitor cunoscut (doar prin opera sa; pe de altă parte, bioficțiunile trimit inevitabil înapoi de la autor la operă prin faptul că se referă la eforturile creatorului captivat ori torturat de mirajul scrisului, înregistrează reacțiile publicului / criticii vremii la apariția unei cărți, citează din textele scriitorului evocat sau împrumută din stilul acestuia. Un roman din categoria bioficțiunilor poate fi savurat de cititorul cunoscător al operei scriitorului evocat sau îl poate determina pe cititorul neinițiat să parcurgă măcar o parte a operei scriitorului a cărui biografie (reinventată) i-a fost dezvoltată.

Biografia unui scriitor poate fi relevantă în sine, ca poveste de viață mai mult sau mai puțin excepțională; ea nu are rolul de a revela valoarea, mecanismele, subtilitățile operei. În studiul dedicat *întoarcerii* / recuperării autorului, Eugen Simion arată că „opera nu se modifică în urma unor revelații de ordin biografic” (Simion 1981: 125); opera este o entitate de sine stătătoare, care și-a câștigat autonomia (estetică) față de existența și etica autorului. Interpretarea, savurarea, descifrarea operei se realizează independent de prezența sau de absența autorului: „ne putem dispensa de existența lui la lectura operei” (*ibidem*: 53). În ciuda acestei clamate inutilități a autorului în procesul de receptare a operei, se poate vorbi totuși (așa cum sugerează și Eugen Simion în studiul său) despre o „nostalgie” a lectorului dornic să recupereze măcar „marile linii” (*ibidem*) ale destinului auctorial. Cititorul simte uneori nevoia de a *întâlni* autorul ca ființă reală, situată dincolo de litera și spiritul cărților scrise, în marea carte a vieții. Într-o bună măsură, lectura cărții se cere prelungită de reveria asupra figurii auctoriale, în condițiile în care opera și scriitorul alcătuiesc o unitate, hrănindu-și reciproc identitatea: „Cartea se lipește de omul care a scris-o” (*ibidem*: 83). Dacă omul nu e necesar pentru înțelegerea cărții pe care acesta a scris-o, nici cartea nu e suficientă pentru a înțelege viața omului care a creat-o. Cititorul își dorește uneori să refacă figura autorului, iar bioficțiunile îi oferă acest prilej de a continua ficțiunea operei cu realitatea (ficționalizată) a vieții.

Fantasma autorului dublează fantasmemele textului, forțându-l pe cititor să și-l amintească ori de câte ori caută o altă carte semnată de el, își imaginează epoca în care a trăit autorul și a fost creată opera sau când se întreabă, pur și simplu, cum și de ce a scris cineva, cine a fost omul din spatele operei. Astfel, anumite biografeme, convertite uneori în adevărate mituri personale auctoriale, constituie centre de interes pentru cititorii de bioficțiuni: exilul ovidian (reimaginat de Marin Mincu în *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu*), auto-exilul lui Wilde la Paris (surprins de Peter Ackroyd în *Ultimul testament al lui Oscar Wilde*), prima căsnicie, dintr-un pitoresc șir de patru, a lui Hemingway (recreată de Paula McLain în *Soția din Paris*), călătoriile pe mare ale lui Melville (evocate de Jay Parrini în *Rătăcirile lui Herman Melville*), eșecul lui Henry James ca dramaturg (reinterpretat de David Lodge în *Autorul, la rampă!* sau de Colm Tóibín în *Maestrul*), călătoria lui Diderot în Rusia (descrisă de Malcolm Bradbury în *To The Hermitage*).

Cercetările realizate de Liviu Papadima (*Literatură și comunicare*) și Mihaela Ursu (*Scritopia*) pun de asemenea în evidență importanța autorului. Sprijinindu-se pe observațiile făcute de Paul Cornea în articolul *Noțiunea de autor: statut și 'mod de folosință'*, Liviu Papadima subliniază că vidul auctorial este doar o aparență:

„Nici studiul literaturii nu se poate dispensa de noțiunea de autor, care rămâne relevantă și indispensabilă prin raporturile pe care le întrețin agenții enunțării narrative sau lirice, ca funcție semiotică, semnalizând opera ca totalitate a creației

unui ins, ca valoare simbolică sau ca *personaj central al instituției literare* (Paul Cornea 1994: 29-30). Epifaniile sale nu îi anulează existența, nici chiar când par să ia forma unei apariții vide: *Nimeni*, anunțat de teoretizările post-structuraliste, este la rândul său, cum bine știm din povestea lui Ulyse, cineva” (Papadima 1999: 19).

Citându-l pe Genette, Mihaela Ursa amintește de efectul auctorial generat de semnătura autorului, sugerând astfel că autorul nu este exclus din procesul de receptare a textului:

„O distincție interesantă aduce Genette când introduce numele autorului între elementele paratextuale care ar constitui deopotrivă o *zonă de tranziție*, dar și una *de tranzacție*: loc privilegiat al unei pragmatice și al unei strategii. Genette se referă aici la un efect auctorial introdus prin semnătura autorului în text și în lectura textului” (Ursa 2010: 157).

Citatele de mai sus pledează pentru nevoia de a readuce în scenă autorul, de a-i restabili relațiile cu textul și implicit, cu cititorul. Semnătura autorului nu alterează opera în sine, dar îi poate nuanța lectura, identitatea scriitorului punându-și amprenta nu atât asupra textului, cât asupra cititorului, generându-i un întreg complex de așteptări și (pre)judecăți aflate astfel sub incidența *efectului auctorial*. Textul mediază legătura cititorului cu autorul devenit la rândul său, așa cum sugerează Liviu Papadima, *personaj* cu dublu statut: ființă reală, angrenată într-un mecanism social (chiar dacă încearcă să se izoleze sau să se dezică de acesta), promovând o ideologie, cu afilieri și revendicări politice, cu o psihologie complicată, cu program estetic și background cultural, dar și ființă fictivă – creație deopotrivă a operei și a publicului cititor, ale cărei imagini (uneori deformate) circulă atât în memoria colectivă, cât și în zona curiozității, a fascinației pentru experiențele unei celebrități. Acest *cineva* – real și fictiv, ocultat și revelat – protagonist al propriei existențe și al scenariilor fabricate de cititori (de la cel inocent la cel specializat) se află în centrul bioficțiunii, devenind personajul unei cărți, alta decât cele pe care el însuși le-a scris.

Bioficțiunile auctoriale se înscriu în contextul mai amplu al unui fenomen de întoarcere la autor. Două dintre cercetările recente dedicate conceptului de *autor* (*Autorul, un personaj* de Simona Popescu și *Scriitopia* de Mihaela Ursa) evidențiază fenomenul actual de redescoperire, de reinventare a autorului. Chemat din exil, acesta își primește înapoi locul cuvenit în cetatea literaturii și a disciplinelor conexe. În studiul său, Simona Popescu afirmă că gestul postmodern de re-vrăjire a lumii include și reapariția autorului, cu tot cu bagajul său biografic, real sau fictiv:

„Dacă postmodernismul produce re-vrăjirea lumii, atunci în această re-vrăjire intră, cred, și reapariția autorului (cu tot cu... *biografiile* lui adevărate sau ficționale, cu convingerile lui etice și estetice deopotrivă). Cititorul – poate și criticul și teoreticianul literar – are nevoie de această prezență, dacă nu cumva a avut-o întotdeauna” (Popescu 2015: 15).

Pentru cititorul contemporan, autorul și opera sa își amplifică reciproc forța de seducție, se promovează unul pe altul. Dincolo de textul operei, lectorul încearcă să „citească”, să analizeze autorul, cu principiile sale morale și artistice, cu afinitățile și adversitățile lui. Bioficțiunile auctoriale sunt demersuri de evocare și prezentificare a

autorului. Se poate spune că astfel are loc ceea ce Simona Popescu numește „resuscitarea autorului, a individualității sale corporale și spirituale” (*ibidem*: 61). Bioficțiunile configurează trupul auctorial, cu existența sa materială și spiritul auctorial, cu viața sa eterică, oferind cititorului una dintre posibilele imagini ale creatorului aflat în spatele, sau mai bine zis, în miezul propriei opere. Romanele inspirate din viața scriitorilor evocă deopotrivă corpul autorului și corpusul scrierilor acestuia, de la opera literară până la scrisori, memorii, jurnale. În *Addenda* cărții sale, Simona Popescu mărturisește că un interes aparte îl merită aceste romane dedicate vieții scriitorilor, romane ce sunt, în ultimă instanță, forme de interpretare a operei și biografiei unui autor, înzestrate deci cu o anumită demnitate literară:

„Eu aș fi scris astăzi altfel despre autor și sosiile sale, despre mai mult sau mai puțin rezonabilii săi *rezoneuri*. Să ne gândim puțin și la scriitorii care au scris despre scriitori creând ficțiuni biografice sau altero-ficțiuni. De exemplu, *Papagalul lui Flaubert (Flaubert's Parrot, 1984)* de Julian Barnes [...]. Sau, la noi, cele două romane scrise de un critic literar ca Eugen Lovinescu, avându-l ca erou pe însuși Eminescu [...] Sunt și acestea forme de interpretare a operei (și a vieții) unor scriitori. De ce să nu te intereseze?” (*ibidem*: 293).

Bioficțiunile creează „sosii” ale autorilor evocați, identități filtrate de conștiința altor scriitori. Imaginea mediată este alcătuită atât din contururi reale, cât și din tușe imaginare adăugate inevitabil de cel care a ales să convertească biografia unui autor celebru în literatură. „Sosia” auctorială este rodul unei interpretări: selecție, viziune, opțiune; amprentele celor doi scriitori (autorul evocat și autorul evocator) se amestecă și astfel, identitatea autorului de bioficțiune completează (mistifică, ficționalizează) identitatea autorului devenit protagonist în romanul despre propria viață.

Fascinația pentru ficțiunile auctoriale poate îmbrăca diverse forme, unele la granița dintre reverie și utopie, așa cum își imaginează Sophie Rabau, citată de Mihaela Urșa în *Scriitopia*. Rabau propune un nou gen literar, *auto-auctoficțiunile*, în care fiecare autor să-și scrie propria viață, așa cum se deduce din operă.

Bioficțiunile inspirate din existența reală a scriitorilor pot fi definite ca *altero-ficțiuni* (istorii despre celălalt – creator din alt timp / spațiu – opuse autoficțiunilor) sau ca *auctoficțiuni* (istorii despre autori – oameni excepționali, impuși în memoria colectivă în calitate de creatori ai unei opere valoroase). De asemenea, romanele încadrate în această categorie constituie adevărate *bioscopii*, scrutări ale vieții / biografiei unui autor.

Ideea revenirii autorului în spațiul literar actual este subliniată de Mihaela Urșa în cartea sa dedicată fantasmelor auctoriale proiectate de discursurile criticilor și ale teoreticienilor literari. Cercetătoarea trece în revistă etapele constituirii noțiunii de *autor*, de la Antichitatea care vedea poetul ca pe un receptacol al inspirației divine, de la medievalitatea anonimatului auctorial și până la modernitatea ce legitimează statutul autorului ca „proprietar de gânduri, idei, imaginație, tehnică poetică” (Urșa 2010: 48), pentru a-i declara mai apoi, barthesian, moartea. Din această moarte simbolică, autorul se întoarce cu forțe proaspete, mai actual, mai interesant ca oricând, în romane biografice, în romane cu autor-personaj sau în literatura memorialistică (inclusiv jurnalul inventat)¹.

¹ „La un alt palier însă, autorul revine în textul literar ca subiect, adică optând pentru un discurs artistic în care ideea de subiect redevine inteligibilă și semnificativă” (Urșa 2010: 162).

Autorul renaște datorită cititorului, al cărui interes față de existența unui scriitor e generat de lectura și prestigiul operei acestuia, așa cum observă și Simona Popescu¹. Pentru cititor, creatorul unei opere de excepție trebuie să fie și beneficiarul unui destin excepțional; dacă totuși acest destin nu este unul inedit, experiențele traversate de un scriitor capătă oricum o semnificație aparte și stimulează interesul cititorilor, ieșind din obișnuit măcar prin faptul că au fost trăite de un creator memorabil. Bioficțiunile scrutează destinele autorilor, cu aura lor spectaculoasă, răspunzând nevoii cititorului de a recompune figurile auctoriale.

Bioficțiunile pun în valoare polivalența autorului: ființa empirică a cărei existență se desfășoară într-un anumit interval temporal; făuritorul unei opere de valoare; entitate imaginată atât de cititori (cronicari literari, critici, lectori amatori), cât și de alți scriitori; una dintre mărcile identitare ale unui text literar; indice mnemonic de acces la arhiva culturală. Autorul se înfățișează astfel în primul rând ca un „construct lingvistic și livresc” (Ursa 2010: 124); el este creat din propriul limbaj și din limbajul altor scriitori, se întrupează din suma cărților pe care le-a scris, dar și care au fost scrise despre el.

3. Chipuri ale autorului

În dublă calitate, de scriitor și de teoretician, Simona Popescu oferă o definiție personal-empatică a autorului, prezentat astfel: „O gândire. O construcție. Un stil. Un caracter” (Popescu 2015: 315). Identitatea autorului înglobează modul acestuia de a gândi lumea și arta, modul în care se construiește pe sine, își construiește opera și este construit de ceilalți. Autorul înseamnă stil, intuiție și uzanță personalizată a limbajului. Nu în ultimul rând, autorul este o personalitate – tumultoasă, enigmatică, paradoxală, excentrică, inevitabil amestec de calități și defecte exacerbate adesea de imaginarul lectorilor. Bioficțiunile dezvăluie mecanismele gândirii și labirintul personalității unui autor, oferind de fapt versiuni ale eului auctorial, la granița dintre istoria autentică și ficțiune.

Mihaela Ursa (2010: 162) atrage atenția asupra diferenței și în același timp suprapunerii dintre autorul istoric și cel fictiv: „Autorul istoric și cel fictiv își corespund reflexiv, într-un joc de determinări reciproce din care nu se nasc decât imagini derivate, imposibil de secționat în sincronie, imagini-memorie, purtătoare de istorie aflată în mișcare, în rescriere”. Ființa auctorială are o dublă natură: istorică și fictivă; persoana determinată istoric își asigură supraviețuirea – înscrierea în memoria colectivă – în calitate de autor al unei opere de marcă, de scriitor citit, comentat, dar și în calitate de personaj din creația altui scriitor. Convertit el însuși în personaj, componentă a imaginarului, autorul este supus rescrierii prin discursurile ficționale sau teoretice pe care ceilalți le fabrică despre el. În cadrul bioficțiunilor, natura istorică și cea fictivă devin indisolubile, informația documentară și imaginația împletindu-se în actul de evocare ficționalizată. Autorul ca entitate extratextuală este transformat în entitate textuală, granița dintre universul real și universul textual devenind permeabilă și înlesnind trecerea din real în imaginar.

Succesul bioficțiunilor este asigurat atât de caracterul spectacular, cât și de faptul că pun în joc un nume celebru, un adevărat *brand*. Cititorii cumpără de multe ori „o semnătură” (Șerban 2015: 53), nu pe cea a autorului de bioficțiune, ci pe aceea, de prestigiu, a autorului evocat în bioficțiunea respectivă.

¹ „Când cărțile unui autor sunt mari, devine interesant tocmai autorul lor” (Popescu 2015: 37).

În introducerea la volumul *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie de l'auteur*, Robert Dion și Frances Frontier subliniază faptul că există scriitori a căror biografie este mai interesantă și devine mai des prilej de cercetare, interogare și bineînțeles, de reformulare imaginativă.¹ Există scriitori a căror biografie suscită în mai mare măsură interesul cititorilor, al istoricilor sau al scriitorilor contemporani. Bioficțiunile cresc pe solul fertil al acestor biografii interesante.

Derivate din specia biografiilor, bioficțiunile pun în discuție elemente similare cu acestea: posturile auctoriale, ethosul auctorial, scenografiile auctoriale, concepte teoretizate de o serie de cercetători contemporani în revista *Argumentation et Analyse du Discours*.

Într-un articol intitulat *Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur*, Jérôme Meizoz definește postura auctorială ca „presentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques” (Meizoz 2009). Postura auctorială reprezintă un fel de carte de vizită a scriitorului, modul în care acesta se auto-prezintă prin gestionarea discursului și a conduitei literare. Această postură se degajă din ansamblul activităților desfășurate în câmpul literar:

« Une posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus interactif: elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes etc.) et ses publics (...) on la suivra dans toute la périphérie du texte, du péri-texte (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'épi-texte (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire). La posture se forge aussi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et ses publics, anticipant ou réagissant à leur jugements » (*ibidem*).

Postura auctorială se cristalizează la intersecția dintre textul operei și extra-text, dintre viziunea, intențiile, adevărurile, mistificările autorului și percepția (fidelă ori deformată, parțială ori exhaustivă) a publicului. Această postură se recuperează atât din textul operei, cât și din peritext (cronici de carte, biografii) sau epitext (mărturii, scrisori, interviuri ale autorului). Bioficțiunile auctoriale recreează postura autorului, folosind informațiile diverse desprinse în primul rând din zona peritextelor și a epitextelor. În funcție de specificul documentării și de intențiile autorului de bioficțiune, romanul poate insista asupra vieții literare (și atunci postura scriitorului este mai bine evidențiată) sau asupra vieții private (lăsând experiențele creatoare – esența condiției auctoriale – în plan secund). Dacă postura se referă la imaginea dedusă dintr-o serie de texte semnate de un autor, ethosul e configurat de fiecare discurs în parte. Jérôme Meizoz citează definiția dată de Mainguenuau ethosului auctorial, înțeles ca imagine a scriitorului desprinsă dintr-un text elaborat de acesta: „l'ethos désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un text singulier et pouvait se limiter à celui-ci” (*ibidem*). Jan Herman menționează la rândul său o accepție a ethosului: „l'image que le sujet parlant donne de lui-même et parfois malgré lui, par le simple fait qu'il prend la parole” (Herman 2009). Ethosul constituie imaginea pe care

¹ « Nous pourrions sans peine allonger la liste des écrivains qui constituent de véritables «noeuds» de l'interrogation biographique contemporaine: signalons seulement, en plus des deux noms que nous venons de mentionner, ceux de Goethe, Fitzgerald, Faulkner, Ovide, Mallarmé, Baudelaire, Byron, Melville et Emily Dickinson » (Dion, Frontier 2010: 12).

subiectul vorbitor și-o creează prin intermediul discursului rostit. În cazul scriitorilor, fiecare discurs generează un ethos auctorial, iar bioficțiunile speculează modul în care discursul unui autor îi dezvăluie trăsăturile morale, opțiunile ideologice și estetice.

Postura și ethosul sunt componente identitare ale unui scriitor, alături de scenografia auctorială, concept conturat de José-Luis Diaz în *L'écrivain imaginaire*:

« La scénographie telle que je la définis n'est pas d'abord affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc. Elle fonctionne d'abord au plan des postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas d'abord ni seulement à ces questions: comment écrire? comment poser sa voix? quel genre choisir? Mais à la question plus large, et qui les englobe tout: qui être? Qui être en tant qu'écrivain sur la scène littéraire, mais qui être aussi en tant qu'homme » (Amossy, Maingueneau 2007).

Autorul se pune în scenă, își regizează aparițiile și identitatea, adică elaborează o scenografie care să-i pună în valoare individualitatea. Această scenografie se subsumează unei întrebări cu un spectru mai larg decât *cum să scriu?* și anume, *cum să fiu?* – nu doar ca scriitor, în special, cât ca om, în general. Scenografia auctorială se realizează la confluența dintre sinceritate și poză, voluntar și involuntar, dintre imaginea privată și imaginea publică. Astfel de scenografii auctoriale sunt elaborate în cadrul bioficțiunilor, respectându-se / reformulându-se scenografiile reale.

Bioficțiunile reliefează posturile auctoriale – modul în care autorii evocați se raportează la câmpul literar, ethosul auctorial – identitatea autorului legată de o anumită operă, de un anumit discurs și scenografiile auctoriale – modul în care autorul se prezintă ca om. La granița dintre document și literatură, dintre memorie și imaginație, aceste romane reconstruiesc figurile incitante ale autorului.

Concluzii

Bioficțiunile se constituie într-un nou subgen literar cultivat cu predilecție de scriitori contemporani, dornici de a consolida memoria culturală și de a-și transfigura artistic o pasiune, o obsesie lectorială. Romanele încadrate în această specie se scriu în intervalul dintre realitate și ficțiune, re(in)staurând importanța autorului, fără să încalce exigențele eticii sau esteticii. Autorul revine astfel cu o putere postumă sporită, bioficțiunile înscriindu-se, am putea spune, într-un fenomen pe care unul dintre personajele lui Malcolm Bradbury îl numește, pe jumătate ironic, pe jumătate serios, *postmortemism*¹ – supraviețuirea auctorială post-mortem.

¹ Este vorba despre un personaj din romanul *To the Hermitage*, o bioficțiune dedicată lui Diderot, autor pe care astăzi, așa cum observă ironic Bradbury, lumea și-l amintește în special ca nume de cartier sau de stație de metrou. Acest personaj își construiește o teorie referitoare la formele de supraviețuire post-mortem a marilor autori: "According to my new theory of Postmortemism, the end of the story isn't the end of story at all. It's simply the opening shot in the next story of the writer's after-life [...] Statues, plinths, busts [...] Libraries, collections, lost manuscripts, translations" (Bradbury 2000: 153).

Referințe

- Amossy, Ruth, Maingueneau, Dominique, 2007, *Autour des <<scénographies auctoriales>>: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de <<L'écrivain imaginaire>>* <https://aad.revues.org/678> (consultat 10 noiembrie 2016).
- Bradbury, Malcolm, 2000, *To the Hermitage*, London, Picador.
- Călinescu, Matei, 2007, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, ediția a II-a, traducere din lb. engleză de Victor Stanciu, Iași, Editura Polirom.
- Dion, Robert, Frontier, Frances, 2010, *Ecrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie de l'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Fokkema, Aleid, 1999, *The Author: Postmodernism's Stock Character* în *The Author As Character. Representing Historical Writers in Western Literature*, edited by Paul Franssen and Ton Hoenselaars, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press.
- Herman, Jan, 2009, *Image de l'auteur et création d'un ethos fictif à l'Age classique*, <https://aad.revues.org/672> (consultat 10 noiembrie 2016).
- Kaplan, Cora, 2007, *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, New York, Columbia University Press.
- Kohlke, Marie-Luise, 2013, Neo-Victorian Biofiction and the Special / Spectral Case of Barbara Chose-Ribaud's *Hotentot Venus*, în *Australasian Journal of Victorian Studies* 18 (3), 4-21, <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/AJVS/article/viewFile/9382/9281> (consultat 23 noiembrie 2017).
- Lodge, David, 2014, *The Year of Henry James or Timing Is All: The Story of A Novel*, London, Vintage Books.
- Middeke, Martin, Huber, Werner (eds.), 1999, *Biofiction. The rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Rochester, Camden House.
- Meizoz, Jérôme, 2009, *Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur*, <https://aad.revues.org/667> (consultat 10 noiembrie 2016).
- Papadima, Liviu, 1999, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași, Polirom.
- Popescu, Simona, 2015, *Autorul, un personaj*, Pitești, Paralela 45.
- Simion, Eugen, 1981, *Întoarcerea autorului*, București, Cartea Românească.
- Șerban, Oana, 2015, *Capitalismul artistic*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Ursa, Mihaela, 2010, *Scritopia*, Cluj-Napoca, Dacia XXI.

Iov: între tragedie și ironie, în poezia lui Marin Sorescu

Mioara Drăguț (Iana)

Universitatea din Craiova

1. Introducere

Ființa umană, religioasă prin natura ei și racordată în mod intrinsec la sacru, știe să transfere cuvântului această dimensiune, transformând-o în poezie, creând astfel o modalitate de comunicare sui generis. Prilej de reflecție și meditație, sentimentul religios devine pentru om o cale de a se înțelege atât pe sine, ca ființă rațională, însă perisabilă, cât și pe ceilalți. Existența metafizică experimentată prin diverse forme (rugăciunea, meditația, confesiunea, ritualurile religioase, viziunile și reprezentările mitice) concretizează nevoia subiectivă de transcendent. În mod implicit, transcendența integrează divinitatea, pe Dumnezeu, „reprezentat ca o entitate care transcende universul nostru de cuprindere, un Dumnezeu care, dacă vrei, se ascunde și în aceeași măsură e prezent tot timpul (...); se referă la un Dumnezeu care transcende cunoașterea umană, este dincolo de puterile minții umane” (Marcus 2014: 19). Pentru înțelegerea termenului transcendent este absolut necesar să introducem un alt termen – imanenț. Deși par în antonimie, așa cum regăsim la Mircea Eliade termenii profan – sacru, ei sunt, mai degrabă, complementari, explicându-se reciproc atunci când sunt atribuiți divinității. Dacă transcendența îl situează pe Dumnezeu în afara sferei umane, imanența îl apropie pe Creator de creația Sa. „Sunt Eu numai un Dumnezeu de aproape, zice Domnul, și nu sunt Eu și un Dumnezeu de departe?” (Ieremia 23: 23). Trecerea de la imanenț la transcendent realizându-se gradual, comunicarea în plan vertical poate fi concepută în două moduri: „modul de a fi al lui Dumnezeu (sub specie aeternitatis) și după modul de a fi al omului (sub specie temporalis). Primul tip de discurs stă sub porunca: „Îl vei iubi pe Dumnezeul tău”; al doilea stă sub îndemnul: „Îl vei iubi pe aproapele tău ca pe tine însuși” (Patapievic 2015: 17). În acest context, perceperea divinității este, potrivit perspectivei lui Solomon Marcus (2009: 59) un proces nemijlocit ce implică metafora și autoreferențialitatea. Semiotica lui Dumnezeu implică o relație tridimensională: nimicnicia, infinitul și autoreferențialitatea.

Dacă, în tradiția religioasă, reprezentarea lui Dumnezeu este canonică, bine structurată doctrinar, în poezie, după cum observă Emilia Parpală (2017: 174), alternativele descoperă o comunicare ipotetică mijlocită retoric; umorul și caracterul dramatic rezultă din diferența ontologică și implicarea emoțională. În poezie apare transfigurată realitatea, prin plămuierea de imagini sensibile, unind astfel, profanul ontologic cu sacralul teologic într-un produs nou, care invită la percepții originale și inepuizabile, în modelele poetice ale lumii obiectuale. „Lirica religioasă identifică, în genere, lirismul creator, spiritul religios din creațiile poetilor preocupați de problematica religiosului și a transcendenței. Contopirea celor două dimensiuni, terestru și celest, arhaic și biblic stau la baza poeticului religios” (Sava 2012).

Ne propunem să analizăm comparativ perspectiva în care tematica biblică se integrează în viziunea poetică soresciană. Ne vom opri la hipotextul biblic *Iov*, care este preluat în lirica lui Marin Sorescu în două poeme, cu același titlu, ce concretizează o dublă dimensiune: ironic-parodică și tragică. Primul apare în volumul *Fântâni în mare*, publicat în 1982, iar cel de-al doilea se află în ultimul volum, intitulat *Puntea (Ultimele)*, scris pe patul de spital, mai exact dictat soției sale și publicat în 1997, la un an după moarte.

2. Poezia – arta care doare

Marin Sorescu definea poezia ca o artă care doare:

„Doare atât cât doare arta. Toată arta la un loc nu ustură, însă, așa de tare ca poezia. De ce? Pentru că ea este oscilograful omenirii. Cuvântul – mai mult decât o statuie, o pânză sau o clădire – se plachează direct pe geamătul, pe suspinul lumii, se îmbibă, e stâlcit, rănit, sfârtecat... Versul e în chin, o sodomă de ispășire și purificare. Și un mijloc de supraviețuire, o supapă... Cine nu știe să folosească laserul vagului, nu e poet. Operație pe ochi cu laserul vagului – acesta e poezia”¹.

Această perspectivă se reflectă pe deplin în opera sa cu tematică biblică, transformând marile dileme existențiale în elemente comune, aparent simple, cu răspunsuri clare, dar care nu fac decât să potențeze căutarea și aspirația spre deslușirea unui mister absolut:

„Nu știi ce am, / Că nu dorm când dorm / Nu știi ce am, / Că nu sunt treaz / Când stau de veghe // Nu știi ce am, / Că nu ajung nicăieri, / Când merg. // Nu știi ce am, / Că stând pe loc, / Sunt, hăt, departe. // Doamne, din ce fel de humă / M-ai luat în palmele tale calde / Și cu ce fel de salivă / Ai amestecat și-ai frământat huma-mi? // De nu știi ce am / Că exist, / Nu știi ce am / Că nu mai am nimic, / Decât pe Tine (Sorescu 2002, *Ceva ca rugăciunea*: 1316).

Revelarea dimensiunilor existenței umane se face prin analogie cu elementele vieții cotidiene: „Credeam că suntem făcuți / Din cine știe ce pilitură de zei, / Dintr-o aripă de stea / Și dintr-una de pământ” (Sorescu 1984, *Din vârf*: 110). Traversarea etapelor vieții este complet conturată, începând cu plămădirea existenței umane: „Erai în pântec nenăscut / și erai zbor, erai plutare [...] Zvârlit în lume, ca o nadă / În undița lui Dumnezeu, / S-agațe acel veșnic eu” (Sorescu 2002, *Veșnicul eu*: 1062), care devine o tragică repetabilitate: „Nu mai există copii noi/ Aceiași părinți de la-nceputul lumii/ Nasc mereu aceiași copii” (Sorescu 1984, *Viziune*: 41), idee ancorată în afirmația biblică: „Ceea ce este a mai fost, ceea ce s'a petrecut se va mai petrece” (*Eclesiastul* 1: 9) Apoi cursul vieții oscilează de la bucurie către tristețe: „Mă uit la toate lucrurile / De două ori, / O dată ca să fiu vesel, / Și o dată ca să fiu trist” (Sorescu 2002, *De două ori*: 138), iar uneori viața nu poate fi înțeleasă: „Cu mine se petrece/ Ceva./ O viața de om” (Sorescu 1984, *Întâmplare*: 195). Întreaga existență fiind cuprinsă între *pământ*, simbolul reîntrupării și *lumină*, simbolul reînțoarcerii la elementele primordiale, pure:

„Pământul șade-n suflet, ca-n placentă / Un făt, ce se tot naște, nenăscut – / Săgeată vieții tale, o tangentă – / Înmușurește-un sâmbure durut. // Ai fost lumină și vei fi

¹ Aceste afirmații ale lui Marin Sorescu sunt preluate din lucrarea *Tratatul de inspirație* structurată în două părți: *Poezia pur și simplu – Dialoguri și portrete* și *Secțiune transversală printr-o mireasmă*. Lucrarea descoperă „resorturile procesului de plămădire a versurilor și definește locul și rostul poetului și poeziei în cavalcada omenirii” (Hinoveanu 2004: 293).

lumină – / În mână pleci ținând o lumânare, / Spre tine însuși îți croiești cărare, / Tot aruncând veșmintele de tină” (Sorescu 2002, *Despovărare*: 1528).

Urmând ca problema majoră a existenței să fie moartea, văzută ca o apropiere de Dumnezeu: „Doamne, / Ia-mă de mână / Și hai să fugim din lume, / Să ieșim puțin, la aer. / Poate schimbând curenții, / O să mă simt și eu în larg, / Lângă Tine.” (*ibidem*, *Doamne!*: 960). Astfel, la finalul drumului relația cu oamenii și cu divinitatea reprezintă speranță: „Strângeți-vă în jurul meu, prieteni, / Vino, Doamne, și Tu și plânge-mi de milă. / O să-mi facă bine hohotul vostru, / Aduce a viață. // Cineva taie cu o foarfecă / drumurile mele” (*ibidem*, *Cineva*: 955), dar și un nou drum spre reîntoarcere: „Mă întorc cu fața / Spre perete / Și le spun prietenilor/ Îndurerăți: / Mă întorc repede” (*ibidem*, *Plecare*: 1043). „Tema fundamentală a poeziei lui Marin Sorescu pare a fi numită, cu o expresie consacrată, *fortuna labilis*, dezvoltată într-un stil fără lamentații și adesea admirabil servită de însăși conștiința convenționalului, atât de frapantă în scrisul său” (Pop 1973: 299-323). Deși utilizează o formulă poetică simplă și accesibilă, se observă că:

„dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra al imaginilor, constatăm că realitatea aceasta zilnică și familiară e un decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol demult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici aleasă de mii de ani în urechile culturii europene” (Manolescu 2001: 165).

Calea aleasă de Sorescu pentru transferarea altitudinii spirituale la nivelul cititorului este una plină de culoare și concretețe, de elemente comune și palpabile.

3. Care e buba?

„Spirit parodic, ironic, autoironic, ludic, nonconformist, familiar, demitizant, aparent naiv, tragicomic” (Gânscă 2002: 11), Marin Sorescu își personalizează opera în mod special prin utilizarea ironiei în creionarea dimensiunilor grave ale existenței. Modalitatea de realizare a ironiei implică și lectorul, ca partener egal, alături de creator, fiind un colaborator direct în concretizarea operei literare. Nicolae Manolescu explica viziunea și tactica poetică soresciană prin ambiguitate: „Lumea are două măști, una comică, alta tragică; în lucruri se ascund sensuri profunde, dar lucrurile n-au niciun sens; existența este un joc, orice joc devine o existență” (Manolescu 1968: 3). Acest tipar poetic concretizează frământările interioare și căutările unui sens al existenței care depășește palpabilul, căpătând sens doar printr-o comunicare neîntreruptă, care înseamnă „a sta de vorbă, a vorbi despre idei, a construi mental lumea din idei și reprezentări, a-ți căuta sufletul prin realizarea concretă a cunoașterii, privind lucrurile cele mai de preț” (Patapievicici 2015: 46); iar această comunicare, de multe ori parodică, interferează cu ironia, demitizarea, absurdul, paradoxul sau umorul grav.

Construcția poemului *Iov*, apărut în volumul *Fântâni în mare*, este una care învește fondul problematizant, grav, încărcat de întrebări existențiale într-o formă epică, simplă, lipsită de podoabe stilistice și ornamente lingvistice. El debutează cu o imagine vizuală ce așază în prim plan contextul tragic, degradant în care se află Iov.

Tabloul suferinței lui Iov este realizat pe două planuri complementare: primul este acela al afecțiunii fizice (bubele) ce desemnează condiția tragică, mutilantă pe care nu o poate evita, cu atât mai puțin estompa; al doilea plan este cel al vecinătății imediate (gunoiul), îndeplinind rolul nefast de amplificare a suferinței. Avem așadar o dublă perspectivă: prima vizează domeniul universului interior, a cărui geneză se confundă cu propria devenire, iar cea de a doua vizează arealul proximității, de a cărui determinare este prea puțin responsabil: „Iov

stătea pe grămada lui de gunoi, / Plin de bube, / Mai multe bube decât gunoi, / Dar și destul gunoi, / Că-și alesese cea mai mare grămăjoară” (Sorescu 1984, *Iov*: 263).

Transferul de substanță dinspre cel ce suferea către locul patimii lui, *movila*, constituie metamorfoza omului în neom prin procesul degradării – *putrezirea*. Asistăm la reversul actului creator, ființa devine neființă. Observăm o creștere inversă printr-o schimbare bruscă a direcției vieții: „Și, pe măsură ce el putrezea, creștea / Cu câte-un lat de palmă, movila” (*ibidem*); într-un spațiu surrogat, existența omului este o continuă decepție. Viața devine o movilă de gunoi, de cenușă, un cumul al arderii prin bube, prin suferință. *Latul de palmă* integrează un sens metaforic ce „acoperă adevărul că, în comunicarea estetică, universul obiectiv-real și cel subiectiv-imaginar se împletesc prin intermediul metaforei, în raporturi de analogie îndatorate numai sensibilității și forței imaginative individuale” (Stuparu 2006: 225), preluând imaginea unei unități de măsură a descompunerii, a modului în care se măsoară trecerea în neființă. Observată de la distanță: „Se vedea de departe Iov, putrezind, plin de bube” (Sorescu 1984, *Iov*: 263), *putrezirea* constituie punctul maxim al degradării ființei umane.

Scufundat în durere cu trupul chinuit în agonie, el nici nu blestemă, nici nu se închide în tăcere, ci luptă pentru o existență unică, contrastantă cu cea a *lumii*, pentru că încearcă o cunoaștere a sinelui, ce devine „cunoașterea celorlalți și a lumii, sinele este unul colectiv, nu al ființei individuale” (Andreescu 1983: 43). Perspectiva pluralității sinelui apare conturată și printr-un alt personaj biblic creionat de Marin Sorescu – Iona. Similitudinea constă în familiaritatea tratării problemelor grave, tonul firesc, obișnuit al conversației cu sinele și cu ceilalți și căutarea cu obstinație a unui sens al suferinței chiar și acolo unde înțelesurile acestei lumi și a celei de dincolo par să fi dispărut: „Lumea venea la el / Și-l întreba ce-l doare / Care e buba?” (Sorescu 1984, *Iov*: 263)

În acest context *buba*, potențată metaforic, devine un simbol ce are capacitatea de a desemna *generalul* – suferința, prin *particular* – elementul care provoacă agonia – *buba*. „Simbolistica preschimbă fenomenul în idee și ideea într-o imagine, astfel ca, în imagine, ideea să rămână activă la infinit și niciodată accesibilă, exprimată în toate limbile și totuși inexprimabilă” (Goethe 1972: 206).

Poezia concretizează un raport tragic și tensionat între om și propria-i existență, meditănd asupra modalității de a depăși cât mai demn condiția, adeseori umiltoare, degradantă a vieții: „Care e buba – îngâna și Iov, năuc” (Sorescu 1984, *Iov*: 263), transferând problematica universală asupra individului, care trebuie să înfrunte o situație tragică, a depărtării de propria ființă. Ortega Y Gasset observa că, prin înstrăinarea de sine, omul își pierde: „trăsătura sa fundamentală, capacitatea de a reflecta, de a se aduna în sine, de a se pune de acord cu sine și de a se clarifica în legătură cu ceea ce crede și ceea ce nu crede sau cu ceea ce prețuiește și respinge. Autoînstrăinarea îl învăluie, îl orbește, îl determină să acționeze mecanic” (apud Munteanu 1989: 52).

Deși este înconjurat de prieteni (așa cum apare în prezentarea biblică) ce încearcă să-i aline durerea prin căutarea cauzalității care i-a produs-o: „Și toți își frământau mintea, care mai de care, / Să-l lecuiască pe bietul Iov, vedeau cât de mult suferă / Dar se tot întrebau: care să fie buba?” (Sorescu 1984, *Iov*: 263). Iov nu poate găsi consolare, pentru că nu cunoaște disputa din spatele evenimentelor trăite de el (disputa ce a avut loc în cer între Dumnezeu și Satana). Atât Iov, cât și ceilalți, conștientizează că suferința depășește chinul trupesc și se încearcă aflarea motivului care a provocat-o. Dar căutarea rămâne fără răspuns, deoarece limitarea umană la spațiul terestru constituie un paravan ce determină o suită de întrebări: „Unde e buba? Care e buba? Care să fie buba?/ Îngâna și Iov năuc pe grămada lui” (*ibidem*). Prin repetarea obsesivă a interogației retorice „Care să fie buba?”,

Sorescu încearcă explicarea suferinței, ca dimensiune gravă ale existenței, printr-o subtilă ironie¹, oferind un final surprinzător.

De-a lungul poeziei, motivul *bubei* apare obsesiv. Inițial, *buba* umple ființa lui Iov („plin de bube”), pentru ca apoi ea să devină, prin comparație, *mijlocul* desfășurării și astfel să umple grămăjoara pe care se desfășoară drama viitorului defunct. Căci, în urma suferinței și a eroziunii naturii umane, moartea devine, implicit, destinația finală, starea ultimă a unei existențe ștrangulate prematur. (Și tocmai această ștrangulare oferă un suport propice poetului pentru a-și finaliza opera într-un mod ce comportă implicații contradictorii). Ulterior, retorica *bubei* copleșește prin multitudinea de interogații, fapt ce denotă trecerea din planul *anatomic* (carnal) în cel *filosofic* (intelectual). *Buba* nu mai este percepută senzorial, ci mental. Se încearcă acum o analiză al cărei obiectiv nu este neapărat cauza primordială a suferinței, ci *imagea* actuală a ei. Nu *trecutul* reprezintă miza demersului analitic al lui Iov și al celor cu care este însăilată existența lui, ci *prezentul*. Starea de fapt a condamnatului la suferință reprezintă scopul interogației poetice: „- Unde e buba? Care e buba? Care să fie buba?? // Îngâna și Iov năuc, pe grămada lui” (*ibidem*).

Finalul poemului reprezintă punerea în scenă a unei percepții pline de o fină ironie (sau autoironie) a eului liric cu privire la una dintre temele fundamentale ale preocupării umane: *suferința*. Putem spune că asistăm la o fină ironie teologică a teodiceei. Astfel, ni se prezintă o *deconstrucție* a divinității sau poate chiar cu o anulare a ei. *De sus*-ul, acolo de unde, în sfera religiosului, vine întotdeauna soluția definitivă a oricărei dileme existențiale, este bagatelizat, ironizat printr-o acută și surprinzătoare criză identitară. Nu se poate spune cu certitudine dacă ceea ce se aude, ca un ecou al disperării enunțate interogativ, este chiar revelația divină sau o simplă extensie a unei realități nedorite: „Și de sus îi răspundea ecoul / Sau Dumnezeu:/ Care e buba?” (*ibidem*: 263).

La prima vedere, entitatea divină – Dumnezeu – este ironizată. Mai întâi pentru incapacitatea sa de a elucida dilema cauzală a incipitului bolii. Apoi, pentru faptul că el nu oferă detalii nici cu privire la scopul suferinței. Singurul lucru pe care-l capătă cel care întreabă în această situație este o altă interogație distantă, ironică, zeflemitoare chiar: „Care e buba?” În sine, această întrebare implică nepăsare și chiar o doză de combativitate. Supremația divină este afirmată prin lipsa de implicare afectivă, poate chiar prin ignorarea dramei care-i solicită atenția. Este poate modul autorului de a face față unei problematice ale cărei dimensiuni nu le poate cuprinde într-un mod satisfăcător. Ironia devine atitudinea ce permite o doză de relaxare, „pentru că pe unde a trecut ironia există mai mult adevăr și mai multă lumină” (Jankélévitch 1994: 52), într-un context în care timpul, ca factor determinant al existenței umane, se metamorfozează într-un obstacol insurmontabil. Nu *buba* ca manifestare epidemiologică, ci *buba* ca incapacitate afectiv-intelectuală este principalul obstacol al existenței. Căci, fără a pricepe direcția manifestă a continuității (limitate) a existenței umane, omul își pierde rațiunea de a fi.

Autorul refuză soluția generică pe care o propune creștinismul cu privire la această chestiune. Într-o operă plină de contrarii complementare, ironia folosită în evocarea divinității devine mai degrabă o expresie a neputinței de a dezlega nodul gordian al patimii omenești. Însă nici verdictul de superficialitate nu s-ar potrivi mai bine. Lirismul epic al poeziei lui Marin Sorescu ne-ar sta împotriva. Așa că, molipsindu-ne de aceeași *năucire* a lui Iov, nu ne rămâne decât să ne întrebăm și noi, la fel de ironic, *Care e buba?* deoarece „ironia e un drum spre adevăr, dar nu e adevărul” (Popa 1975: 196). Răspunsul poate

¹ Prin repetarea interogației *Care e buba?* se poate evidenția ironia care este reliefată, după cum menționa Marian Popa, și prin repetarea unei propoziții în context (Popa 1975: 210).

coincide cu o *așteptare a lui Godot* sau cu un moment de iluminare personală. Numai de n-ar mai crește movila de gunoi.

4. Curajul de a număra bubele și zgaibele

Volumul *Puntea*, din care face parte poemul *Iov*, este „o carte a morții [...] o carte scrisă de un Iov care are curajul să-și numere bubele și zgaibele care i-au năpădit trupul” (Simion 2002: XLVIII) Aici lectorul este angajat în probleme și atitudini fundamentale, făcând din experiența morții – „marea trecere”, o aventură a cunoașterii ce pătrunde în sfera unui mister explicabil: „Postumele din *Puntea* (1997) arată o față a lui Sorescu la care nimeni nu s-ar fi așteptat. Ciclul e comparabil cu acela intitulat *Spital* al lui Arghezi, cu diferența că Sorescu nu s-a sustras finalmente bolii și morții. E o poezie sinceră și directă, de o mare simplitate. (Manolescu 2008: 1036).

Poezia, prefigurată într-o mică fabulă care parcă a luat în răspăr condiția tragică a individului, debutează cu o exclamație amuzantă și surprinzătoare, în care eul liric își camuflează durerea într-o formă ludic-erotică: „Gata fetelor! / Ne-am hârjonit toată ziua, / V-am mângâiat, / V-am dezmierdat” (Sorescu 1997 *Iov*: 63). Ludicul capătă o nuanță tragică. Astfel că, după cum observa *Rachieru* (2012), sub coaja ludică, în pofida oboselii și repetiției, el se autoparodiază, descoperindu-ne mereu, sub alte fațete, *fondul grav*. Verbele *am hârjonit, am mângâiat, am dezmierdat* disimulează un joc dezinteresat, o aparentă stare de bine întreruptă de sintagma: *E târziu!*, care integrează sfârșitul iminent ca situație-limită a existenței umane: „Cu tragicul ne așezăm într-o zonă a ființei populată de existențe finite și conștiente. Situația tragică nu este compatibilă decât cu ființe conștiente finite confruntate cu limita” (Liiceanu 1993: 48).

Ideea *odihnei, a somnului* regăsită aici prin verbul la conjunctiv *să dorm*: „Lăsați-mă și pe mine să dorm” (Sorescu 1997 *Iov*: 63), sugerează dorința de evadare dintr-un spațiu supus agresiunii: „Sunt stors ca o lămâie” (*ibidem*); agresiune exprimată printr-o comparație ce utilizează un limbaj accesibil, comun, familiar dar și umoristic. În felul acesta, după cum preciza Jauss (1983), cititorul, prin ironie, este dezlegat de identificarea admirativă și poate râde, atitudine inacceptabilă în cazul apariției similare aflate sub semnul seriozității. Repaosul nu durează decât *câteva minute*, urmând să reînceapă hârjoana: „Mâine o luăm de la capăt” (*ibidem*), supliciu repetabil ce are o singură finalitate – moartea. Imaginea *bubei*, similară cu cea din poezia analizată anterior, apare acum amplificată, atât prin forma de plural, *bube*, cât și prin numărul prezentat *1500 – 2000*, menționat în cea de-a doua strofă: „Fetele sunt cele 1500-2000 de bube / Care au pus gheara pe bietul Iov” (*ibidem*), prin care se încearcă o aproximare a suferinței sale. Precizarea referitoare la numărul bubelor face trimitere la dimensiunea suferinței pe care trebuie să o îndure. În calitatea sa de victimă, *bietul Iov* este supus unui supliciu marcat de acțiuni aleatorii: „Și-l joacă așa cum știu ele, / Îl târâsc pe jos și-l dau cu capul / De ce se nimerește” (*ibidem*). Analogia *bube – fete* este realizată prin decuparea din existența umană a unei situații firești, banale, care, printr-o întorsătură de frază și o exprimare ironică, preia un sens mai înalt, transformându-se într-o parabolă despre condiția umană. Pe lângă valența simbolică, se integrează și o valoare personificatoare ce extinde perspectiva eului liric „asupra lumii, până la dimensiunile cosmosului [...] absoarbe obiecte și elemente în sine (în cazul de față umanizate), făcând din ele prezențe familiale ale unui microcosmos intim” (Căpușan 1993: 81). Bubele personificate prin imaginea fetelor trimit către mitul biblic al apariției răului și implicat al suferinței într-o formă bagatelizată, unde femeia este factorul determinant, ce

aduce bucuria, dar și durerea, ea (Eva) fiind cea care îl încântă pe om (Adam) după creație și tot ea îi oferă bărbatului fructul oprit și-l provoacă să accepte un lucru interzis, provocându-i astfel durere.

Strofa a treia descrie riposta celui care, incapabil fiind să-și limiteze durerea, recurge, în primă instanță, la mijloace barbare pentru a face față asaltului nemilos al proximității, alinarea suferinței fizice transformându-se în autoflagelare. Singurele mijloace la îndemână sunt *o bucată de cărămidă și-un ciob*, rezultatul fiind departe de cel scontat: presupusa alinare se metamorfozează într-un tablou lugubru: Iov este „căzut acum, de tot / Și-o carne vie, învelită-n sac” (Sorescu, 1997 *Iov*: 63). Având în vedere ratarea micșorării intensității de surescitare cauzată de lovitura sortii, urmează angajarea într-un exercițiu de justificare a propriei condiții, a propriei existențe și chiar a posibilei inexistențe. Asistăm, așadar, la o încercare de valorizare a nimicului, a absurdului chiar, având ca scop aplanarea dilemelor generate de conflictul cu sine însuși dar și cu cei *mulți care vin să-l hulească*.

Faptul de a fi pentru Iov reprezintă principalul obstacol în calea remedierii sale: „El îi ascultă și le demonstrează / În subtext absurditatea / Atât a existenței cât și a inexistenței lui” (*ibidem*: 64). Și acest conflict impune o redefinire a propriei ființări. O primă reprezentare ar fi aceea care înfățișează „lumea ca un dat în care ceva produce suferința și ceva îndură suferința” (Creția 2009: 23). Suntem parte a unui demers compensatoriu, iar durerea și moartea sunt percepute ca elemente *sine qua non* ale experienței zilnice. În acest context al hazardului, orice răzvrătire împotriva propriei existențe devine superfluă. Și tocmai acest fapt demonstrează absurditatea, atât a existenței, cât și a inexistenței ființei umane, indiferent de nomenclatura care o caracterizează. Perspicacitatea raționamentului lui Iov prezentat ca atare, *în subtext*, are menirea de a prilejui afirmații punitive la adresa lui. Produsul gândirii sale este asociat cu sfîndarea divinității: „A, iei numele Domnului în deșert, / Necredinciosule?” (Sorescu, 1997 *Iov*: 64). Profanarea prin enunțuri cărora le lipsește conformitatea față de tiparele general acceptate intră sub incidența Celor 10 Porunci, în speță cea de a treia: „Să nu iei numele Domnului, Dumnezeuului tău, în deșert, că nu va lăsa Domnul nepedepsit pe cel ce ia în deșert numele Lui” (*Ieșirea* 20:7).

Dorinței de a nu fi fost niciodată, exprimată prin suprema revoltă împotriva vieții: „Blestemată fie ziua în care m-am născut, / Să fie ștearsă din crugul vremii” (Sorescu, 1997 *Iov*: 64), idee preluată mimetic din cartea biblică: „După aceea și-a deschis Iov gura și și-a blestemat ziua, zicând: „Să piară ziua-aceea în care m'am născut și noaptea care-a zis: Un prunc se zămislî!” (*Iov* 2: 1-3) i se opune interdicția patristică cu privire la încercarea de a-l explica pe Dumnezeu și acțiunile Sale prin logica umană. Căci *finitul* nu poate cuprinde *infinitul*. De aici se naște o altă problemă. „Problema răului apare atunci când se postulează că lumea a fost creată de o entitate conștientă și responsabilă” (Creția 2009: 23); căci Dumnezeu *trebuie acceptat și trăit*.

Finalul poeziei surprinde rugăciunea lui Iov, acel *alter ego* al eului liric, de a-i fi sporită durerea până își va fi atins rostul suferinței sale. Dincolo de *marginii* va rămâne doar amintirea chinului său: „Doamne, sporește durerea mea / Și du-o până la margini! / Oare cum îmi voi aminti mai târziu / Încercarea aceasta năpraznică, / Anul bubei și al zgaibeii?!” (Sorescu, 1997 *Iov*: 64). Apare nevoia dialogului cu Dumnezeu pentru a putea înțelege o suferință „imposibilă, venită, deodată, nu se știe de unde, ca o ispășire nedreaptă” (Simion 1998: 200) dar și un viitor nedefinit marcat de un necunoscut inexplorat – moartea.

Concluzii

Formula poetică încărcată de ironie pare să depărteze opera soresciană de dimensiunea religioasă; totuși, după o analiză atentă a ei, putem observa preocuparea sa pentru marile teme cu profunde încărcături teologice. În ambele poeme analizate constatăm că imaginea din istoria biblică este cea a suferinței lui Iov, care, fiind lovit de o boală a pielii, stă undeva la marginea așezărilor sale, pe un morman de cenușă sau gunoi, se scarpină cu un ciob și se întreabă care este cauza acestei suferințe, nu cu scopul de a o ameliora, ci pentru a înțelege ce a provocat-o. De asemenea, indirect sunt amintite și celelalte personaje ale mitului biblic: soția și prietenii săi, ca voci lirice care sporesc suferința, condamându-l și determinându-i izolarea în propriile gânduri.

Prezența divinității, percepută atât ca entitate transcendentă, cât și ca voce interioară, nu oferă răspunsul căutărilor, ci exacerbează trăirea umană care acceptă limitarea și imposibilitatea pătrunderii într-o sferă inaccesibilă. Conturarea acestei dimensiuni ontologice este realizată printr-o modalitate transgresivă, într-o formă tragică, subtil ironică, prezentată într-un limbaj simplu. Eugen Simion observa că „literatura lui Marin Sorescu (poezia și teatrul) are ca temă privilegiată inserția absurdului în viața de toate zilele. Tragicul, starea de criză, ies din această confruntare permanentă între un spirit care concepe rațional și realitatea care fabrică permanent irealități” (Simion 1998: 183-184).

Relația tragic-ironic, bine conturată în cele două poezii analizate comparativ cu perspectiva biblică, ne-a deslușit sensuri noi, relevând o viziune modernă în care eul liric apare înzestrat cu puterea de a pătrunde dincolo de propriile limitări, reușind să anuleze, prin ironie, dimensiunea gravă a suferinței. Complexitatea acestui deziderat lasă breșe prin care lectorul să consimtă că un fapt implacabil, cum este suferința, trebuie asimilat ironic.

Surse

Biblia sau Sfânta Scriptură, 2009 (redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania), Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Biblia sau Sfânta Scriptură, 2010, (traducere Cornilescu), Asociația Biblică Română „Casa Bibliei”.

Sorescu, Marin, 2002, *Versuri*, Vol. I și II, (ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocca, cu o prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic.

Sorescu, Marin, 1984, *Drumul*, (prefață de Mircea Scarlat și notă bibliografică de Virginia Sorescu), București, Editura Minerva.

Sorescu, Marin, 1997, *Puntea (Ultimele)*, București, Editura Crezuet.

Referințe

- Andrescu, Mihaela, 1983, *Marin Sorescu, Instantaneu critic*, București, Editura Albatros.
- Căpușan, Maria Vodă, 1993, *Marin Sorescu sau despre tânjirea spre cerc*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.
- Creția, Petru, 2009, în lucrarea *Cinci cărți din Biblie* traduse și comentate de Petru Creția, București, Humanitas.
- Gânscă, Crenguța, 2002, *Opera lui Marin Sorescu*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Goethe, W., 1972, *Maxime și reflecții*, București, Editura Univers.
- Hinoveanu, Ilarie, 2004, *Marin Sorescu – laserul vagului sau arta care doare*, Craiova, Editura Alma.
- Jankélévitch, Vladimir, 1994, *Ironia*, traducere din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache, cu o postfață de V. Fanache, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Jauss, Hans Robert, 1983, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Editura Univers.
- Liiceanu, Gabriel, 1993, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a II-a, București, Editura Humanitas.
- Manolescu Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45.
- Manolescu, Nicolae, 1968, „Marin Sorescu. Tinerețea lui Don Quijote”, *Contemporanul*, nr. 27.
- Marcus, Solomon, 2014, „Transcendența ca paradigmă universală”, *Convorbiri literare*, <http://convorbiri-literare.ro/?p=2131> (consultat 3 ianuarie 2018).
- Mihăilescu, C. Dan, 2015, *Ce-mi puteți face dacă vă iubesc? Eseu confesiv despre Ioan Alexandru*, București, Humanitas.
- Munteanu, Romul, 1989, *Farsa tragică*, București, Editura Univers.
- Parpală, Emilia, 2017, „Transpersonal Poetic Communication”, in Kristian Bankov *et. al.* (eds.), *New Semiotics Between Tradition and Innovation*. Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS), Sofia 2014 16-20 September, New Bulgarian University. IASS Publications & NBU Publishing House, p. 173-182 și 774-783.
- Patapievici, Horia Roman, 2015, *Partea nevăzută decide totul*, București, Humanitas.
- Pop, Ion, 1973, *Marin Sorescu în poezia unei generații*, București, Editura Dacia.
- Popa, Marian, 1975, *Comicologia*, București, Editura Univers.
- Rachieru, Adrian Dinu, „Marin Sorescu sau spiritul parodic” http://www.rachieru.ro/editoriale_recenzii_articole/marin-sorescu-sau-spiritul-parodic (consultat 6 decembrie 2017).
- Sava, Cristina, 2012, „Sacralitatea poeziei și poezia sacralității” https://www.crestinortodox.ro/comunitate/group_discussion_view.php?group_id=636&grouptopic_id=701 (consultat 22 noiembrie 2017).
- Simion, Eugen, 1998, *Scriitori români de azi*, vol. III, Chișinău, Editura Litera.
- Stuparu, Ada, 2006, *Marin Sorescu – Starea poetică a limbii române. Stil și expresivitate în poezia lui Marin Sorescu*, Craiova, Editura Aius PrintEd.

Interventions intertextuelles dans *La cuisse de Kafka* de Maria Maïlat

Raluca Fariseu (Lungu)
Université de Craiova

1. Introduction

Notre intervention porte sur l'analyse du discours littéraire dans un roman appartenant à un écrivain qui a choisi l'exil physique de son pays d'origine pour s'échapper à l'exil communiste du monde littéraire. Le point d'intérêt maximal de la présente étude consiste en analyser les interventions intertextuelles au cadre du texte dans le roman *La cuisse de Kafka*. Nous partons de l'idée que l'emploi de l'intertexte est basé sur des besoins discursifs d'un écrivain venu d'ailleurs, qui essaie s'intégrer par son œuvre. Pour ce travail nous proposons les questions de recherche suivantes capables, à notre avis, de guider une analyse de corpus: (i) Comment se manifeste l'intertextualité dans le roman *La cuisse de Kafka*? (ii) Est-ce que les interventions intertextuelles de Maria Maïlat peuvent être considérées un outil dans la relation qui s'établit entre un écrivain venu d'ailleurs et son pays d'adoption?

Le Dictionnaire d'analyse du discours (désormais *DAD*) note que le terme *intertextualité* « désigne à la fois une propriété constitutive de tout texte et l'ensemble des relations explicites ou implicites qu'un texte ou un groupe de textes déterminé entretient avec d'autres textes. Dans la première acception, il est une variante d'interdiscursivité » (Maingueneau 2002 : 327). Introduite par Julia Kristeva pour l'étude de la littérature et définie comme une « interaction textuelle » qui permet de considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformés de séquences (codes) prises à d'autres textes » (Kristeva 1969 : 144), en suggérant que le texte soit pensé comme intertexte, la notion d'intertextualité a été prolongée par Roland Barthes, qui affirmait que:

« Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présentes en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, donnée sans guillemets » (Barthes 1985 : 996).

Gérard Genette reprend cette notion dans *Palimpsestes* (Genette 1982 : 8), mais, contrairement à Kristeva et Barthes, il restreint ses valeurs et l'encadre dans la notion globale de « transtextualité ». Ainsi, l'intertextualité devient une simple relation transtextuelle, qui se manifeste par la présence d'un texte dans un autre. Cette pratique intertextuelle prend forme, le plus souvent, par des citations et par des allusions. Suite au travail de Genette, Dominique Maingueneau propose une distinction entre « intertextualité » et « intertexte ». L'intertexte, plutôt concret, est constitué par l'ensemble des fragments hors- nouveau texte, insérés au cadre de ce nouveau texte, comme citations, allusions, paraphrases, etc., dans un corpus donné; l'intertextualité, plutôt abstraite, est « le système de règles implicites qui sous-tendent cet intertexte, le mode de citation qui est jugé légitime dans la formation discursive, le type ou

le genre de discours dont relève ce corpus » (Maingueneau 1984 : 83).

En articulant la théorie de Genette et de Maingueneau au principe dialogique bakhtinien au cœur de la théorie polyphonique de l'énonciation, nous aboutissons à l'idée que, dans le roman *La cuisine de Kafka*, l'intertextualité déconstruit la logique du roman traditionnel et assure une meilleure lisibilité de l'œuvre pour un certain type de lecteur: le lecteur provenant du pays d'adoption. La fuite devient prétexte de l'énonciation et axe existentiel pour l'écrivaine Maria Maïlat, en dirigeant son écriture et en laissant de nombreuses empreintes identitaires dans son discours littéraire. Partagée entre le passé roumain et le présent et futur français, Maria Maïlat s'inscrit dans la catégorie des écrivains qui se trouvent dans un entre-deux culturel et linguistique. Le va-et-vient continu entre l'ici et l'ailleurs, la mémoire qui tourne souvent ses yeux vers le pays quitté et le grand désir d'écrire dans la langue de son âme et de se faire accepter par le monde littéraire, conditionnent son discours littéraire sur plusieurs niveaux textuels.

2. L'intertextualité - érudition et jumelage littéraire

Nous nous fixons sur la démarche intertextuelle qui, basée sur la réactivation des lectures antérieures, ne ferme pas la nouvelle œuvre dans les limites des textes repris, mais, au contraire, s'enrichit de significations, tout en demeurant spécifique. On se demande comment l'intertextualité réussit à lier l'œuvre littéraire de Maria Maïlat à son milieu culturel avant et après l'exil. L'observation attentive du corpus nous a permis de tirer une première brève conclusion: le roman *La cuisine de Kafka* foisonne de références intertextuelles et Maria Maïlat frappe par son érudition. L'intention de l'écrivaine n'est pourtant certainement pas celle de se vanter pour ses connaissances littéraires, en dépit des restrictions culturelles communistes, son but est beaucoup plus loin de cette idée.

Le roman représente une confession, qui intermède la construction d'un autoportrait à partir du rapport de l'identité et de l'altérité; en dépit du fait que le personnage principal féminin s'appelle Mina Baïlar, les témoignages du roman coïncident avec une multitude d'expériences de la vie de l'écrivaine. Les renvois fréquents à l'enfance de Mina Baïlar en Roumanie, plus précisément en Transylvanie, qui sont les mêmes pour Maria Maïlat, les Juives, l'amour pour les langues étrangères, le régime de Nicolae Ceaușescu, les compétitions de gymnastique représentent toutes un cumul d'empreintes identitaires réelles. De plus, l'écriture à la première personne est très permissive avec le va-et-vient entre les deux pays où tant Mina, que Maria Maïlat mènent leur vie. À ce point, il nous paraît très pertinente l'affirmation de Cecilia Condei

« Les écrivains étrangers d'expression française détachent très peu, des fois même pas du tout, leur image littéraire de celle réelle, préexistente, précédant l'œuvre. La conséquence du fait d'habiter deux territoires géographiques est le métissage de toute sorte, linguistique d'abord, ensuite la prédilection pour l'écriture à la première personne et pour la confession comme genre textuel » (Condei 2009 : 84).

Toutefois, il faut souligner qu'à la différence d'autres écrivains francophones, dont les œuvres abondent en indices du métissage culturel et linguistique, comme effet de cet entre-deux, chez Maria Maïlat, le métissage linguistique est assez discret, tandis que le métissage culturel est évident. Examinons de plus proche l'inventaire des pères culturels identifiés dans le roman du corpus.

Avant l'exil			Après l'exil		
Repères littéraires	Repères musicaux	Repères de l'art visuel	Repères littéraires	Repères musicaux	Repères de l'art visuel
7	-	2	28	-	1

Tout en analysant ce tableau, nous pouvons déjà constater que le roman abonde en repères littéraires, surtout à partir de la page 47, où Maria Maïlat commence à raconter les expériences qui suivent à sa fuite de Roumanie « J'étais seule à Orly. Alkolius était en retard ou avait oublié de venir me chercher. Mon nom avait franchi les montagnes de Transylvanie » (Maïlat 2003 : 47). Certes, nous tenons compte du fait qu'elle ne présente pas nécessairement les événements dans un ordre chronologique, mais elle recourt assez souvent à la technique du flash-back, pour combler les attentes de justifications fondées sur des expériences roumaines. De cette manière, Maïlat assure, en même temps, un permanent retour dans le pays quitté et l'ouverture vers le monde nouveau du pays d'adoption.

En ce qui concerne le métissage linguistique, nous avons identifié dans notre corpus une série restreinte de mots que l'écrivaine a pris du roumain et a adapté, plus ou moins, au français: « m'avait gentiment suggéré le bel agent de la Securitate » (*ibidem* : 48), « la Grande Révolution menée à coups de trique par le Président, le Conducator » (*ibidem* : 127), « Il me reste néanmoins un espoir messianique: un jour, ces lieux accueilleront toutes les âmes nomades. Et la Transylvanie s'appellera aussi la Tziganade » (*ibidem* : 163), etc.

De ces deux aspects du métissage culturel et linguistique découle une nouvelle prémisse de notre analyse: Maria Maïlat adopte fréquemment les stratégies intertextuelles, qui sont, en effet, l'intermédiaire de ce déplacement culturel de Roumanie en France, de France en Roumanie, du présent au passé et du passé au présent.

Dans le roman *La cuisse de Kafka*, l'intertexte prend forme par:

- **des allusions**: « La Lune portait en filigrane la fin de Caïn, de David, de Rachel, de Sulamita et d'Ana. » (*ibidem* : 31) – l'allusion est construite par les personnages de la Bible, « Je n'étais pas Cendrillon » (*ibidem* : 179);

- **l'emploi des noms des auteurs**: « Adolescente, j'aurais aimé ressusciter Blaise Cendrars en récitant ses poèmes » (*ibidem* : 31), « Outre ce prolongement de moi-même, le sac à dos contenait un recueil de poèmes de Bacovia, poète d'exil figé dans son immuable et pluvieux automne provincial: C'est un nuit de *noyés, humide et pesante* » (*ibidem* : 83), « je refusais de m'abaisser devant la langue de Racine » (*ibidem* : 186), « Devant ce tableau, les phrases de Cioran pullulaient dans ma tête » (*ibidem* : 242);

- **l'emploi du titre de l'œuvre**: « Son auteur préféré était Cioran. Pendant qu'il me lisait des fragments de *L'Inconvénient d'être né*, d'anciens discours, entendus en Roumanie, rouvraient mes blessures » (*ibidem* : 70), « Je me disais que c'était un endroit prédestiné, puisque j'avais été passionnée par *Le voyage au bout de la nuit* » (*ibidem* : 233).

3. Intertexte et intertextualité - infusion aux empreintes identitaires

Toutes les formes intertextuelles mentionnées antérieurement sont doublées d'un jeu (typo) graphique – changement de lettre ou changement de caractère de lettre. Le roman débute avec une première allusion au mythe roumain de la construction de la Cathédrale de la Cour Royale d'Arges: « Mon prénom est Mina, mais j'aurais pu m'appeler Ana comme l'épouse du

Grand Architecte » (Maïlat 2003 : 15) et la présentation du mythe continue jusqu'à la page 18. Il est très intéressant comment Maïlat reprend, dans le jeu (typo) graphique, la construction nominale *Grand Architecte*, soit en lettres minuscules, soit en italique, soit au pluriel, renvoyant discrètement au régime communiste de Nicolae Ceaușescu, aux exigences duquel l'écrivaine s'est confrontée.

Pour des raisons d'insertion intertextuelle, Maria Maïlat recourt, assez souvent, à une sorte de confusion qu'elle crée volontairement, par cette écriture en italique. Nous rappelons qu'en général l'écriture en italique est la manière par laquelle l'intertexte se manifeste typographiquement, à côté de la mise entre guillemets et du cumul des guillemets et de l'italique. Or, Maria Maïlat introduit, à côté des marques de l'intertexte:

a) **des discours rapportés**, en modalisant sa propre énonciation et créent l'impression d'une réserve de sa part: « *La chose bien apprise est celle qui nous guide même contre notre volonté*, ajoutait l'entraîneur amateur de science-fiction. *La vraie mémoire est une pure merveille mécanique* » (*ibidem* : 68), « Les conseils de l'entraîneur retentissaient dans mon rêve: *Attention! Même si vous décolle la tête, vos muscles doivent être en mesure de poursuivre les exercices de gymnastique. N'oubliez jamais que votre corps doit penser à la place de votre cerveau!* » (*ibidem* : 68), « Nathalie m'écoula en répétant *allez, raconte-moi encore, s'il te plaît, encore une histoire* » (*ibidem* : 99).

b) **des termes qui hors-texte sont dépourvus de toute signification**: « moi, Mina, je m'accrochais à cette barre multicolore et, sans peur, je tenais le *triple salto* que notre entraîneur appelait *le saut mortel des anges* » (*ibidem* : 28), « L'écrivain frappé par un tel interdit dégringolait dans le trou d'un irrévocable *aujourd'hui* » (*ibidem* : 61).

Cette confusion se prolonge aussi au niveau intertextuel, par le jeu du caractère de lettre normal et de l'italique.

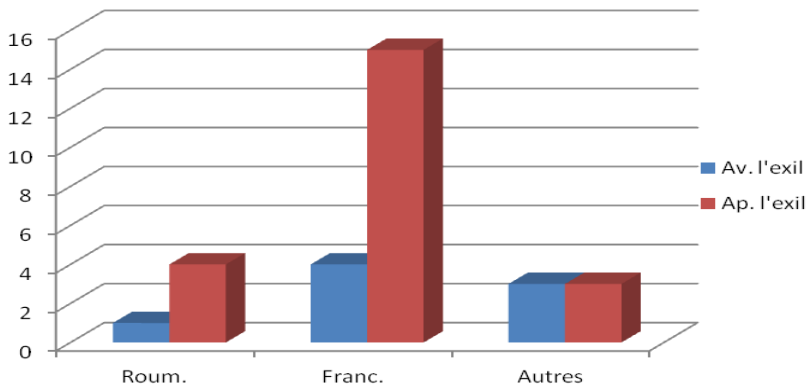
Dans ce sens, nous retenons deux situations:

1. L'écrivaine fait glisser l'intertexte dans la confession de Mina, en s'assumant pleinement les écrits : « Outre ce prolongement de moi-même, le sac à dos contenait un recueil de poèmes de Bacovia, poète d'exil figé dans son immuable et pluvieux automne provincial: C'est un nuit de *noyés, humide et pesante* » (*ibidem* : 83), « Adolescente, j'aurais aimé ressusciter Blaise Cendrars en récitant ses poèmes, *j'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité* » (*ibidem* : 31);

2. L'écrivaine attache les marques de l'intertexte aux personnages qui se lient d'amitié avec celle-ci, renforçant la connexion globale: « *Je suis ivre de haine et de moi*, martelait Cioran dans la lecture d'Alkoliaus » (*ibidem* : 70), « Pendant qu'il me lisait des fragments de *L'Inconvénient d'être né*, d'anciens discours, entendus en Roumanie, rouvraient mes blessures » (*ibidem* : 70).

Ces variations dans le marquage intertextuel signalent, à notre avis, une insertion naturelle des autres textes dans le texte du roman *La Cuisse de Kafka*.

Nous considérons qu'un graphique qui vienne à compléter nos observations s'impose. Ainsi, nous avons choisi de partager la classe des repères littéraires en trois sous-classes: a) repères littéraires roumains; b) repères littéraires français; c) repères littéraires des pays autres que Roumanie et France.



Conclusions

La prédilection pour les textes ou les écrivains français montre le désir d'un rapprochement naturel (même s'il est prémédité) entre le lecteur français et l'écrivaine venue d'ailleurs par la voie de l'exil. En outre, les variations du marquage intertextuel et les jeux typographiques sont la preuve d'un haut degré d'implication de la part de Maria Maïlat et d'une hybridité linguistique, spécifique aux écrivains venus d'ailleurs qu'en France, qui gardent dans leurs discours des traces de leur origine, mais qui, par leur énonciation, lient deux pays différents.

Sources

Maïlat, Maria, *La cuisse de Kafka*, 2003, Paris, Fayard.

Références

- Bakhtine, Mikhaïl, 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, 1985, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 17, Paris, Seuil.
- Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique (éds.), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- Condei, Cecilia, 2009, « Ethos préalable, ethos discursif, image de soi (pré)textuelle », *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică*. XXXI, Craiova, Universitaria, 84-95 http://cis01.central.ucv.ro/litere/activ_st/articole_anale_lingvistica_2009/condei_cecilia.pdf (consulté le 27 octobre 2017).
- Delbart, Anne-Rosine, 2005, *Les exilés du langage, Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs*, Limoges. Pulim, coll. Francophonies.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Kristeva, Julia, 1974, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia, 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Lane, Philippe, 1992, *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan.
- Maingueneau, Dominique, 2009, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Seuil.

Comparaisons animales dans le roman *Les Proesses et Vaillances du preux Hercules* de Raoul Lefèvre

Tatiana Ana Fluieraru
Université “Valahia” de Târgoviște

1. Introduction

Le roman à sujet mythologique *Les Proesses et Vaillances du preux Hercules*, détaché de l'ouvrage à thème mythico-chevaleresque *Le Recueil des histoires de Troyes* de Raoul Lefèvre¹, peut passer pour un démenti aux pratiques médiévales qui se fondent sur l'analogie pour aller très loin, jusqu'à « établir un lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché » (Pastoureau 2004 : 17). En effet, l'évhémérisme n'y est pas aussi poussé que dans d'autres textes médiévaux contemporains et les interprétations allégoriques sont la plupart du temps laissées de côté : Raoul Lefèvre préfère mettre en avant les vertus chevaleresques et l'idéologie courtoises telle qu'on la vit dans la seconde moitié du XVe siècle, faire l'éloge d'une certaine forme d'héroïsme plutôt que de se livrer à la recherche des vérités divines dissimulées dans les mythes païens.

Les comparaisons tirées du monde animal, fréquentes dans les différents types de textes médiévaux, sont inspirées aussi bien du monde familier que d'ailleurs – qu'il s'agisse d'un pays exotique ou de contrées imaginaires. Raoul Lefèvre utilise les comparaisons animales dans des situations bien concrètes, pour décrire un personnage, pour signaler un attribut générique, pour identifier les fondements d'un comportement.

1. Description

1.1. Description physique

La description physique la plus élaborée utilisant des comparaisons animales dans *Les Proesses et Vaillances du preux Hercules* est celle de Cerberus :

« Il auoit le nez escarte / le menton long / les dens aussi grandes comme vng cheual / les yeulx gros comme vng beuf / les oreilles pendans comme celles dung leurier / les espaulles larges / les iambes et les cuisses fort materielles. Ce geant estoit Cerberus [...] » (Lefèvre 1500 : [G4r]).

¹ Pour plus de détails sur l'auteur et sur son œuvre, v. mon introduction à Raoul Lefèvre, *Vitejiile și isprăvile viteazului Hercule / Les proesses et vaillances du preux Hercules*.

Comme on peut le voir, pour retracer le portrait physique de ce personnage Raoul procède à une synthèse, les dents, les yeux et les oreilles de Cerberus étant comparés à ceux d'animaux familiers, cheval, bœuf, lévrier.

Si dans ce cas, l'auteur établit des similitudes entre la morphologie d'un humain et celle de divers animaux, notons qu'ailleurs il peut réaliser la description d'un animal à l'aide de comparaisons animalières. Ainsi, le plus sauvage des trois lions qu'Hercule doit affronter « estoit autant grant que vng elephant et gros a lauenant /et sa teste estoit deux fois aussi grosse que celle dun thoreau » (Lefèvre 1500 : [E5v]). Apparaît dans ce cas une référence animalière exotique, l'éléphant, à côté d'une autre, plus familière, le taureau. Remarquons, enfin, que les êtres fantastiques sont décrits à l'aide de caractéristiques d'animaux bien réels. C'est le cas du monstre de mer qui avale les vierges de Troie et qui se prépare à dévorer Hésione, qui est « autant grant comme vne balayne » (Lefèvre 1500 : [D2r]).

1.2. Traits moraux

Nous allons nous rapporter encore une fois à Cerberus, cette fois pour voir l'usage que l'auteur médiéval peut faire de la comparaison animale dans le domaine moral. Notons que, pour l'auteur médiéval, Cerberus est un humain. Incarnation du mal enraciné, il n'est pas étonnant pour le public médiéval de l'imaginer sous la forme du chien, animal « vil », symbolisant pour un chrétien un des péchés capitaux, l'envie. Tout naturellement, un chien tricéphale, tel que Cerbère dans la tradition antique, va cumuler les péchés. Ainsi, selon la morale chrétienne, l'auteur attribue à Cerberus trois péchés capitaux – capitaux aussi au propre, un pour chacun de ses chefs !

« Les poetes le nomment chien a troys testes consederans sa tresgriefue vie que regardoit a troys singuliers vices / cestassauoir a orgueil / a auarice / et a luxure. Par orgueil se glorifioit et esleuoit pardessus tous les hommes du monde pour sa force car il estoit si fort que nul homme narrestoit deuant luy. Par auarice il auoit appetit insaoullable de faire tresors / et embloit par tout ou il en pouoit auoir. Par luxure il nestoit homme de plus orde vie que luy / et nauoit en sa vie fait aultre chose que violer femmes et pucelles / dames et damoiselles. » (Lefèvre 1500 : [G4v])

Raoul Lefèvre tente de concilier tradition antique et vision médiévale de l'héritage antique : Cerberus est un humain, le représenter comme un chien à trois têtes n'est qu'une invention des poètes qui procèdent à une transmutation minutieuse de chaque élément, de la même manière qu'ils le faisaient dans l'histoire des moutons de l'île des Hespérides.

« Les poetes ont fait sur ces hystoires que les filles de Athlas auoient vng iardin garde de iour et de nuyt dun serpent parueillant ou croissoient pommes dor/ et que Hercules le tua emporta et cueillit les pommes. Par le iardin est entendu lisle/ et par le serpent veillant le geant subtil qui commis fut a la garde qui tousiours veilloit au pas/ et par les pommes dor sont entendues les ouailles extimees a la pesanteur de fin or. » (Lefèvre 1500 : [D5v]-[D6r])

Raoul procède lui aussi presque de la même manière et ajoute aux interprétations symboliques venues de l'Antiquité les représentations et les symboles propres à son époque (le terme *moralisé*, « interprété de façon allégorique », apparaît vers 1340). Ainsi, Cerberus,

le chien à trois têtes, symbolise l'endurcissement au péché: « et par ainsi a bon droit les poetes le nomment chien a troys testes / car cil est vil comme vng chien qui vit en multiplicacion de pechez et en fait sa felicite » (Lefèvre 1500 : [G4v]).

Comme le chien, le serpent est lui aussi un animal maudit. Il est évoqué par Hercule pour caractériser Déjanire après avoir médité sa mort : « o deyanira tresremauldicte serpente / trop malicieuse et reprochable murdriere » (Lefèvre 1500: [R5v]). Remarquons encore une fois que, malgré la thématique antique du roman, l'auteur exploite en premier l'imaginaire médiéval. En effet, le serpent désignait à l'époque, en plus du reptile, un animal fantastique recouvert d'écailles, un dragon, un démon tentateur, mais aussi une personne méchante, une mauvaise femme. La serpente est la femelle du serpent, mais peut désigner aussi une fée qui se transforme en serpent, comme Mélusine, une femme que l'on déteste, comme les servantes dont l'emploi était d'accompagner leurs maîtresses (*Les Cent nouvelles nouvelles* 1966 : 256), ou un monstre « jettans feu et flame » (Molinet 1939 : 156). L'adjectif a le sens de « perfide, méchant », comme dans l'expression *langue serpentine* (FEW, 11 : 520-521).

Notons aussi qu'Hercule appelle l'Hydre de Lerne « homme serpentin » (Lefèvre 1500 : [L2r]), bien qu'il la qualifie quelques lignes plus loin de « monstre » et de « serpent », l'interpellant avec la formule « Serpent inhumain » (Lefèvre 1500 : [L2r]).

1.3. Attributs génériques

Les comparaisons animalières mettent souvent en avant la qualité qu'un animal possède au plus haut degré. Ainsi, le cheval est utilisé pour construire une comparaison qui indique qu'un humain, le héros Hercule affrontant Antée dans ce cas, possède sa qualité principale, la rapidité, au plus haut degré :

« Mais Hercules luy en donna tant et si largement que le geant ne se sceut ou sauuer et sen cuida fouyr et Hercules qui couroit autant legierement que vng cheual / courut et lemraca de toute sa force secretement / puis le leua en laer / et le porta vers lost des naurez. » (Lefèvre 1500 : [I4v])

Dans ce cas le héros égale les performances de l'animal ; ailleurs, il peut se montrer supérieur à l'animal, comme dans cet autre exemple, où Hercule est capable d'attraper un cheval lancé dans une course effrénée : « Mais Hercules courant plus fort que vng cheual entre les autres suyuit Dyomedes de si pres quil lempoigna par vne iambe et le tira ius de son cheual en le gettant par terre contre vng arbre. » (Lefèvre 1500 : [Q5r])

Le cerf, un des animaux les plus évoqués dans les textes de l'époque, transmué en symbole christique dans les bestiaires médiévaux, apparaît dans le roman d'Hercule comme un cheval hyperbolisé, car il est plus rapide que celui-ci. Hercule, qui court aussi vite qu'un cerf, est donc un super-coureur : « [...] il se print a courre vers les calidoniens tout roidement/ que non pas seulement vng cheual mais vng cerf ne leust sceu atteindre. le roy euander fut tout esbahy de veoir en Hercules si grande legierete » (Lefèvre 1500 : [P2v]). Ses performances déjà exceptionnelles sont améliorées s'il parcourt un terrain plat : « Hercules estoit seul et ny alloit pas/ mais y couroit. Non comme homme aincois autant legierement comme le cerf court en vallee et sembloit quil vollast en laer » (Lefèvre 1500 : [F5v]). Cette qualité exceptionnelle, courir aussi vite qu'un cerf, mérite bien d'être gravée dans la mémoire collective : « [...] et dient aucuns quil couroit autant isnellement comme vng cerf de celle course que Hercules fist tout le monde sen esmerueilla et pour chose

esmerueillable le mirent et tindrent en leurs liures entre choses dignes de mémoire » (Lefèvre 1500 : [C1v])

Hercule mérite tous les éloges, d'autant plus qu'après avoir attrapé un cheval à la course, il est capable de faire de même avec un cerf : « Hercules nauoit pour lors avec luy que philotes / lequel luy apprestoit vng grant feu pour sacrifier vng cerf que Hercules auoit prins a la course. » (Lefèvre 1500 : [R4r])

Un autre animal présent dans les comparaisons animalières de Raoul Lefèvre est le lion. Rien d'étonnant, le lion est tout d'abord le premier animal mentionné dans les bestiaires parce que le premier à entrer dans l'arche, c'est l'animal de la vision d'Ézéchiel devenu l'attribut de St. Marc. Il apparaît dans le roman de Raoul comme le symbole de la férocité, qui n'est pas nécessairement mauvaise dans une société guerrière comme la société féodale. L'attaque des géants de Crémone, qui se ruent sur Hercule « ainsi comme se ce fussent lyons » (Lefèvre 1500 : [N4v]), peut donc être interprétée de manière positive dans la logique médiévale : c'est le signe du courage et de la vaillance en matière de combat¹.

Le simple rugissement du lion est effrayant et déchirant ; Raoul s'en sert pour rendre compte des émotions paradoxales qui accablent Cerberus blessé par Theseus : « tant en eut le cuer gros quil commença a bruyre comme vng lyon » (Lefèvre 1500 : [G5r]).

Un autre félin, le tigre, permet de caractériser le comportement d'un guerrier animé de mauvaises intentions, à l'opposé d'Hercule. En effet, à plusieurs reprises Raoul présente l'activité guerrière d'Hercule en contraste avec celle de ses adversaires :

« [Hercule] ne combattoit point pour son singulier prouffit ne pour couuoitise / mais pour liberalite et pour exaulcer vertu » (Lefèvre 1500 : [I4r]) ; « Hercules combattoit en cuer vertueux fonde en vertu / et comme ennemy des vices assailloit ce vicieux roy » (Lefèvre 1500 : [M6v])

Si Hercule se conduit toujours en parfait chevalier, ses adversaires sont poussés par des accès de fureur et agissent en tyrans : « Antheon par moult grant ire ruoit incessamment sur les fiers egypciens. » (Lefèvre 1500 : [H6v]) ; « Cacus combattoit en esperit de tyran eschauffe et desiroit fort vaincre le vaillant Hercules pour le tyranniser et triumpfer sur luy » (Lefèvre 1500 : [M6v]) Pas étonnant donc de conclure sur un mélange d'agressivité et de superbe, émotions qui animent le « tyran » Géryon et ses guerriers incapables de « venir a chief des gregois », et qui les rend semblables à des tigres affamés (« Il et ses gens estoyent aigres comme tigres affamez. » - Lefèvre 1500 : [M2r]).

Les auteurs médiévaux placent volontiers à côté du lion, qui symbolise le courage, l'éléphant qui lui incarne la force : « Hardi come lion, fort come oriflant. » (Godefroy 1898 : 428). Dans le roman de Raoul Hercule est comparé à l'éléphant à l'occasion de l'affrontement avec les géants de Crémone. Cet animal allie force hyperbolique et taille géante, caractéristiques qu'il partage avec Hercule : « Sa puissance nestoit de homme aincois delephant ». Comme dans le cas de l'éléphant, sa taille permet à Hercule de rester inébranlable sous les coups durant les combats : « Son corps sembloit plus constant contre les trenchans glayues de tous ses malueillans que lenclume nest constante soubz les coups

¹ Notons aussi cette comparaison tirée de l'autre écrit de Raoul Lefèvre, l'histoire de Jason : « Nous sommes quatre contre vng / pourquoy nous les mettrons a mort aussi legierement comme le lyon a ses dens et ongles deuore loaille. » (Lefèvre 1491 : [a8rb]).

de diuers marteaulx » (Lefèvre 1500 : [N5v]). La même qualité, très importante dans ce type de combat, est ailleurs attribuée aux Grecs : « Les gregoyz estoient fermes comme elephans et leurs horions grans » (Lefèvre 1500 : [M2r]).

2. Nature et culture

Les comportements des animaux peuvent expliquer ou justifier certains comportements des humains. Pour rendre les soldats d'Oeneus plus efficaces, Hercule met en avant les qualités de trois animaux emblématiques pour les qualités du guerrier, le lion=férocité, l'éléphant=force, le griffon=forte détermination :

« Vous deuez estre fortz et icy auoir fierte de lyon / puissance delephant et appetit de griffon pour vous deliurer sans fin de linimistie du roy Acheolus en gardant vostre pays / vostre dominacion / vostre honneur voz tresors / voz femmes / voz enfans / qui plus est et voz vies » (Lefèvre 1500 : [K2r]).

À côté du lion et de l'éléphant, déjà mentionnés ci-dessus, un nouvel animal est mentionné dans ce passage, le griffon. Il ne fait pas figure d'inconnu pour l'homme médiéval. Créature hybride - tête, ailes et pattes avant d'aigle, corps de lion, queue de serpent -, le griffon réunit les attributs du lion, dont notamment le courage et la force, et ceux de l'aigle, la ruse et la vigilance. Présent dans les armoiries, il apparaît aussi dans des expressions imagées comme « avoir cœur de griffon » ou « estre fier comme un griffon ». Comme *serpente*, le mot est utilisé aussi comme adjectif, ayant le sens « redoutable, sauvage, horrible, rebutant (surtout de personnes, d'un peuple, d'une terre, de la mer) » (FEW 4 : 297). Raoul semble considérer le griffon une sorte de super-prédateur en raison de sa détermination. L'homme qui lui ressemble est donc un guerrier hautement efficace.

Le cumul de qualités permet à Raoul de broser le portrait du parfait guerrier : un bon soldat est un bon coureur (comparé au cheval et au cerf), un homme robuste et ferme (comparé à l'éléphant), dont l'efficacité dépend d'un ensemble de qualités et de motivations allant de la férocité jusqu'à la détermination fondée sur un désir ardent (comme le lion et le griffon). Il lutte pour défendre son pays et son gouvernement, pour ne pas être blâmé, pour protéger sa famille et sa propre vie – autrement dit, poussé par des raisons pratiques et des considérations morales et idéologiques. Ainsi, pour mobiliser ses troupes, Cacus rappelle à ses soldats qu'ils combattent pour acquérir la gloire (chevalerie) et pour défendre leur pays (patriotisme, liberté). Défendre son territoire est, selon lui, un comportement instinctif, que l'homme a en partage avec les animaux, eux aussi capables de défendre leurs abris et leurs territoires :

« Les gregoyz viennent sur castille et sur nous sans aucune querelle. Allons leur au deuant et combatons pour acquerre honneur et nostre pays deffendre. Les oyseaulx combatent luy contre lautre pour leurs nidz / et les bestes mues pour leurs tesnieres / nature les introduyt a ce faire / si ayons celle nature le temps est venu que faire le debuons. » (Lefèvre 1500 : [M5v])

L'homme, comme l'animal, pénètre sur un territoire qui ne lui appartient pas et veut même se loger dans le nid/la tanière de son hôte, s'approprier ses biens ; il faut avoir la force et le courage de le chasser et de reprendre possession du sien. À ce modèle de société

fondé sur les seules lois de la Nature évoqué par Cacus, lui aussi un être près de la nature, il faut opposer le modèle plus évolué que présente Hercule dans son discours à l'intention des soldats d'Oeneus, mobilisés contre le roi Acheolus :

« Droit conforte le couraige de lomme et le couraige de lomme conforte souuentesfois paruenir a glorieuse victoire. Beste rural dengin raisonnable desgarnye pour son trou ou nyd se combat aux ongles / aux gris / aux dens et au bec. Que fera homme sensible et doe dentendement et de raison se aucun lassault mesmement en son territoire. Nature veult et enseigne que la ou force corporelle deffault / vigueur et vertu de couraige oeuurent / et que len combate pour son pays. Prenez doncques couraige en vostre droit / laissez dire voz ennemis. » (Lefèvre 1500 : [K1r])

À la différence de Cacus, qui assimilait le fonctionnement du monde des humains à celui des animaux, Hercule va au-delà des ressemblances et montre ce qui les distingue, un ordre social fondé sur le respect du droit et de la propriété, c'est-à-dire sur un contrat social. Celui qui est dans son bon droit se laisse pousser non seulement par ses instincts (Nature), mais aussi par des motivations morales (culture) qui font le poids face à la force brute. De la sorte, la victoire n'appartient pas nécessairement à celui qui est le plus rapide ou le plus puissant du point de vue physique (qui ressemble au cheval et au cerf, au lion, à l'éléphant).

L'animal est supérieur à l'homme à certains égards - il court plus vite que lui, il est plus agressif, plus fort -, c'est pourquoi l'homme doit s'entraîner pour l'égaliser, mais l'imiter n'est pas toujours recommandé. C'est ce que laisse penser cette phrase de Cacus qui se moque du désir insatiable de conquérir d'Hercule : « Hercules le tyrant publicque qui le cueur as plus grant que le corps / et qui les cieulx eusses enuahys pour conquerre se les dieux teussent donne esles pour voler comme les oyseaulx » (Lefèvre 1500 : [M5r])

Ce qui aurait pu passer pour une moquerie se transforme en un éloge : seules les ailes manquent à Hercule pour se lancer à la conquête du ciel, pour en faire son empire !

3. Conclusions

Comme on a pu le voir, les comparaisons animalières sont utilisées par Raoul Lefèvre pour attirer l'attention sur des performances physiques (force, vitesse), sur des traits de caractère propres aux guerriers (agressivité, courage, détermination). Pourtant, la supériorité de l'homme est clairement affirmée par Hercule : l'homme, « sensible et doe dentendement et de raison », obéit à certaines lois de la nature, mais il est capable de mobiliser « vigueur et vertu de courage », de prendre « couraige en [son] droit » pour se défendre et pour défendre son pays, son honneur et les siens et c'est grâce à cette capacité qu'il peut vaincre la force brute.

Si les comparaisons analysées jusqu'ici vont le plus souvent de l'animal vers l'humain, mentionnons aussi que la démarche inverse reste possible. Ainsi, les êtres hybrides ou fantastiques, comme les Centaures, Nessos, l'Hydre de Lerne, acquièrent des attributs humains. Voilà l'Hydre de Lerne :

« ou milieu de ce palus qui estoit comme vng lac habitoit lidre en terre ferme. Quant doncques Hercules fut venu vers ce palus lydre que iamais ne dormoit de deux yeulx et qui tousiours auoit le col estandu et les oreilles ouuertes eut le sentement de luy et soudainement vint vers luy courant par grande roideur. Hercules sarresta quant il choisit lesmerueillable monstre / et print tres grant plaisir a le veoir. il auoit dix piez

de haulteur et autant de queue. il estoit velu et couuert de poil / il auoit la teste armee en son poing dextre tenoit vng glaiue nu et ou senestre portoit vng grant escu. » (Lefèvre 1500 : [L1v-L2r])

Dans ce cas on pourrait parler de comparaisons humaines plaquées sur des animaux : l'Hydre de Lerne est armée comme un humain, elle porte le heaume, manie un glaive et se protège d'un écu. Mieux encore, elle parle et, pour dévorer ses ennemis en toute sérénité du cœur, elle veut les vaincre en leur proposant une sorte de concours philosophique, car l'hydre de Raoul est un redoutable sophiste et invite ses adversaires à la combattre à force de raisonnements !

Sans être très nombreuses, les comparaisons animales utilisées par Raoul Lefèvre dans son contributeur à médiéviser ce récit mythologique réécrit pour le plus grand plaisir du public aristocratique de la seconde moitié du XV^e siècle et qui réglera par la suite le public plus hétérogène que visent les éditions imprimées dont la première en date, *Le Recueil des histoires de Troyes*, est éditée par William Caxton à Bruges, vers 1476, ou sa version abrégée, contenant la seule vie d'Hercule, *Les Proesses et Vaillances du preux Hercules*, parue à Paris en 1500.

Sources

Lefèvre, Raoul, 1491, *Le Livre du preux et vaillant chevalier Jason et de la belle Medee*, Lyon, Jacques Maillet.

Lefèvre, Raoul, 1500, *Vitejiile și isprăvile viteazului Hercule/Les Proesses et Vaillances du preux Hercules*, Paris, Michel Le Noir.

Lefèvre, Raoul, 2016, *Vitejiile și isprăvile viteazului Hercule/Les Proesses et Vaillances du preux Hercules*, ediție îngrijită, cuvânt înainte, traducere și note de Tatiana-Ana Fluieraru, București, Editura Muzeul Literaturii Române.

***, 1966, *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. critique Franklin P. Sweetser, Genève, Droz.

Molinet, Jean, 1939, *Les Faictz et dictz*, éditeur Noël Dupire, Paris, Société des anciens textes français.

Références

***, *Französisches Etymologisches Wörterbuch, t. IV* (<https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/lire/40/297?DMF>).

***, *Französisches Etymologisches Wörterbuch, t. XI* (<https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/lire/110/519?DMF>).

Godefroy, Frédéric, 1982, *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e siècle au XV^e siècle*, t. 9, Genève-Paris, Slatkinne.

Pastoureau, Michel, 2004, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil.

Saul Bellow și asumarea emoțiilor prin intermediul limbajului

Maria-Cristina Gelep
Universitatea din Craiova

1. Introducere

Există o legătură evidentă și foarte strânsă între limbă și integrarea acesteia în cadrul unei culturi. Neînțelegerea bazelor sociolingvistice ale unei culturi are consecințe în plan social: se manifestă prin dezavantaje majore, ceea ce ne împiedică să participăm activ la treburile cetății, dar ne și îndepărtează de sentimentul apartenenței în cadrul culturii respective.¹ Autoarea studiului *Emotions, Language and Identity on the Margins of Europe*, Kyra Giorgi, aduce în discuție ideea că accesul la o anumită limbă sau faptul că ești parte a limbii respective asigură accesul la o anumită conștiință. Această idee își are originile în naționalismul lingvistic al secolului XIX, pe urma lui Fichte și Herder. Potrivit lui Herder, „națiunile erau entități organice care s-au dezvoltat în acord cu spiritul cetățenilor lor” (Giorgi 2014: 10). Cu alte cuvinte, este vorba de „spiritul națiunii” sau „caracterul național” (*Volksgeist*), „care a fost transmis inițial prin limbaj” (*ibidem*).

În ceea ce privește emoțiile și raportul lor cu limba și cultura, acestea nu sunt „instrumente analitice fără implicații culturale” (*culture-free analytical tools*), potrivit aceleiași autoare:

„Cuvintele pe care vorbitorii nativi le folosesc ca să descrie emoții nu sunt ‘instrumente analitice fără implicații culturale’, dar vin încărcate de toate mecanismele semantice, pe care cultura unei limbi o impune asupra lor. Pe scurt, numirea a ceva ne influențează percepția asupra sa. În consecință, când un sentiment sau o emoție este denumită, este recunoscută nu doar ca o nouă condiție, dar ca una care se distinge de celelalte” (*idem*).

Scopul lucrării mele este acela de a arăta cum funcționează resorturile intime ale unui intelectual, de ce se teme, la ce speră, care sunt fricile sale, cum se exteriorizează, cum interiorizează trăiri, dar mai ales cum modelează cultura, bagajul cultural, emoția, trăirile. Cultura, fără doar și poate, influențează afectul, dar și imaginația o face mai bogată, o rafinează, o cizează. Mediul livresc își pune amprenta la mai multe niveluri asupra

¹Legătura dintre limbă și societate este dezbătută în studiul *Emotions, Language and Identity on the Margins of Europe* de Kyra Giorgi: „Dacă nu putem înțelege bazele sociolingvistice ale unei culturi, cu alte cuvinte, dacă nu o putem *citi* și nu putem participa fluent în cadrul său, nu putem participa *pe deplin*. Și neparticiparea înseamnă dezavantaje sociale (fără să le mai menționăm pe cele legale). Instruirea sociolingvistică este o componentă esențială a participării într-o societate și a sentimentului apartenenței, care derivă din ea (Giorgi 2014: 9).

individului, îl face mai conștient de sine, îl pune în fața unor dileme morale, etice, îl face să reflecteze la statutul său, la rolul său în lume, la fragilitățile sale, la limite, la ceea ce ar putea îmbunătăți sau la ceea ce îl depășește și trebuie să-și accepte astfel limitele.

De aceea, un om cultivat va fi conștient de multitudinea nuanțelor pe care le pot lua emoțiile sale, va analiza realitatea cu alte instrumente, va descoperi sensuri și va ridica probleme modulate de experiența sa emoțională pe care o va înțelege mai bine, cu mai multă obiectivitate. Cu alte cuvinte, scopul acestei lucrări este de a vedea cum niște personaje complexe, profesori universitari din romanele lui Saul Bellow văd și înțeleg realitatea. Cu ce dileme se confruntă intelectualii, cum își canalizează afectele spre găsirea unor soluții în viața privată sau la nivel global, cu un grad mai mare de generalitate prin operele lor, soluții necesare indivizilor în general și care împlinesc anumite nevoi culturale, spirituale, etice, morale, comportamentale.

De asemenea, în cazul lui Saul Bellow, este de observat maniera în care personajele sale reflectă sinteza dintre spațiul public și spațiul privat. Cum sunt intelectualii în viața publică, cum își construiesc imaginea, ce îi determină să iasă din rând și să își asume un rol public, devenind voci distincte în domeniul lor, care sunt impedițiile de ordin emoțional cu care se confruntă, sau ceea ce îi împlinește și îi determină să lupte nu doar pentru statut, ci pentru o idee într-o lume din ce în ce mai mercantilă, mai violentă și dezumanizată. Iar, pe de altă parte, cum sunt în viața privată, se deosebesc de oamenii obișnuiți, fără o viață intelectuală pregnantă, se deosebesc de oamenii, mai simplu spus, care nu citesc, care nu sunt interesați de cunoaștere și de aici întrebarea care s-ar putea pune: este viața lor afectivă mai bogată? Care sunt repercusiunile unei vieți trăite în indiferență?

În ceea ce-l privește pe Saul Bellow și primul roman avut în vedere, *Herzog*, acesta pune accent pe viața privată a individului, pe emoțiile sale generate de mediul familial, de căsnicie, de lupta cu sine și de nevroze. Herzog este un intelectual confuz, vulnerabil, debusolat, care își caută echilibrul, în comparație cu Albert Corde, decanul din romanul *Iarna decanului*. Aici mediul intim, familial se îmbină cu sfera afectivă din planul-cadru (epoca comunismului); istoria personală și mediul afectiv personal sunt influențate de realități politice și istorice concrete. Sunt de luat în considerare aici fricile, anxietățile colective și efectul lor asupra individului, felul cum istoria mare influențează istorii personale. În cazul celui de-al doilea roman, avem de-a face cu personaje mai stabile emoțional: Albert Corde are o viață mai ordonată, structura sa intimă îl construiește ca pe un personaj mai ancorat în realitate, datele sociale, căsătoria cu Minna, existența unei familii îl prezintă ca fiind mai echilibrat, spre deosebire de Herzog. Acesta din urmă este instabil, fluctuant, se luptă cu sine, încercând să își găsească echilibrul chiar și prin numeroasele sale relații amoroase.

Cât despre afect și limbaj, legătura dintre cei doi termeni este evidentă, realitatea afectivă ne este cunoscută prin intermediul limbajului și, cu toate că viața afectivă poate fi uneori mai bogată sau mai săracă decât se poate exprima, limbajul face cunoscută întreaga realitate prin care afectul poate fi teoretizat. Jean Starobinski nuanțează foarte bine problematica legăturii dintre limbă și sentiment:

„Istoria sentimentelor și a mentalităților ridică o problemă de metodă, ce ține de raportul sentimentelor cu limbajul. Sentimentele cărora voim să le evocăm istoria nu ne sunt accesibile decât din momentul în care s-au manifestat verbal sau prin orice alt mijloc de expresie. Pentru critic, pentru istoric, un sentiment nu există decât dincolo de stadiul în care el accede la statutul său lingvistic. Nimic dintr-un sentiment nu este sesizabil dincoace de punctul în care el se numește, se desemnează

și se exprimă. Prin urmare, nu experiența altcuiva ni se oferă nouă, ci numai acea parte a experienței afective ce a trecut într-un stil poate să-l solicite pe istoric” (Starobinski 2002: 153).

2. *Iarna decanului* - „o sindrofie a deznădejzii” pe un fond nostalgic

Întreaga desfășurare a romanului *Iarna decanului* are un scop emoțional: mama soției decanului Albert Corde este în stare gravă la spital, nu are aproape nicio șansă de supraviețuire; decanul conștientizează acest aspect, dar o susține pe Minna, soția sa, în lupta cu boala și sistemul într-o Românie comunistă: „Lupta era inutilă, firește. În împrejurările de față nu avea s-o ducă nicăieri. Colonelul îi avea pe toți în palmă. Dar din punct de vedere emoțional, era necesar să continue lupta” (Bellow 2011: 34).

Venit din America în plin comunism, decanul percepe sistemul politic existent în România în totalitatea nuanțelor sale – un regim opresiv, arhaic, în care și emoțiile sunt altele. Vestimentația oamenilor, mijloacele de transport neevoluate îl transpun în trecut pe americanul Corde, regulul civilizației îl face să-și explice și o involuție la nivelul emoțiilor. Figura colonelului de securitate cu care se confruntă pentru salvarea vieții mamei soției sale, duritatea acestuia, maniera brutală de exprimare îl fac reprezentantul unui regim în care empatia și emoțiile nu sunt prioritare: „Până și emoțiile țineau de alte timpuri. Soluția bătăliei duse cu colonelul ținea de sentimente umane – deci nu putea fi acceptată sub noua ordine” (*ibidem*: 128).

Romanul arată, pe lângă disocierea mentalitară, socială, politică dintre România și America, și mari diferențe în ceea ce privește înțelegerea emoțiilor, dependențele și interacțiunile sufletești. În România, membrii familiei Minnei și apropiații, persoane din proximitate se aliază la bucurie sau la necazuri, se comportă ca o familie extinsă, există tot felul de mici ceremonialuri de curtoazie, de vizite, de gesturi, de „uniuni emoționale” (*ibidem*: 89), cum sunt numite în roman, pe care Corde nu le poate înțelege. Personajul își analizează trăirile în raport cu țara sa și le consideră mai sărace și pune problema inexistenței aceleiași eferescențe sentimentale la americani; totul se datorează la români, după părerea sa, nerespectării drepturilor personale în comunism, intruziunii partidului în viața privată.

În ceea ce-l privește pe decan, din punctul de vedere al sensibilității, el este o ființă *emoțională*, un personaj *abstract* (*ibidem*: 120), care teoretizează excesiv într-un limbaj inaccesibil, așa cum îl descrie sora sa, Elfrida. Patosul decanului, discursul său tăios în căutarea dreptății în legătură cu crima neelucidată, care se produce în campusul universității pe care o conduce, arată faptul că se preocupă cu toată energia și responsabilitatea. Corde caută din răspuțeri o rezolvare din considerente morale și etice, dorind găsirea adevărului nu doar pentru că era decanul instituției în care studentul ucis studiasă, ci pentru că, structural, personajul este un om just. De aceea Elfrida, dominată de sentimente materne în ceea ce-l privește pe fiul său implicat în elucidarea crimei, nu poate înțelege faptele cu detașare, așa cum face decanul în cazul nepotului său. Elfrida nu vede excesele fiului său și este de părere că decanul: „nu cunoștea moderația, întotdeauna exagera” (*ibidem*).

Starea de spirit care îl definește pe decan și în ceea ce privește meseria sa este nostalgia. Nostalgia îl urmărește pe Corde în scris, după cum afirmă într-un pasaj prietenul său din copilărie, Dewey Spangler: „Cel mai ciudat din toate era regulul înregistrat de Corde, pentru că așa îl vedea Spangler. Corde se întorsese la un stadiu revolut la zilele când el și Spangler citeau împreună Shelley și Swinburne în Lincoln Park” (*ibidem*: 85).

Așadar, personajul crede în valorile adolescenței, e influențat de ceea ce citea în această perioadă, când îl citea pe Shelley, iar versul: „Un rege bătrân, orb, disprețuit și muribund”, citat în roman, funcționează ca deviză a jurnalismului său, ca un crez, ca o profesiune de credință: „Muzica aspră a acestor cuvinte îl tulbura. Și aceasta era muzica pe care dorea să o imprime jurnalismului său” (*ibidem*). Înainte de a fi decan, Corde este jurnalist, meserie pe care o face cu asumare, cu înflăcărare, având o frază necruțătoare, întocmai ca un suveran care luptă cu toate armele, cu toată energia, fără frica de a se autodistrage, spunând totul limpede, chiar dacă se pune în pericol.

Identificăm o atitudine nostalgică în acest pasaj, având în vedere dimensiunea utopică a nostalgiei orientate spre trecut și dorința personajului de a revizita o perioadă trăită, adolescența.¹ Nostalgia transpare și din negarea valorilor facile ale contemporaneității și orientarea spre valorile mult mai stabile ale trecutului, nostalgia înglobând în definiția sa și o negare a timpului prezent, a contemporaneității:

„Nostalgicul își dorește să reviziteze timpul și spațiul, refuzând să accepte ireversibilitatea acestuia și simțindu-se sufocat de limitele convenționale ale celor două concepte. Nostalgia este în cele din urmă o revoltă împotriva ideii moarte de timp, a timpului istoric care presupune progres” (Boldea 2015: 360).

Iarna decanului are preponderent un ton nostalgic, conturând paralelismul între un regim politic democratic (America) și o țară aflată sub comunism (România). Tonul este cu atât mai pregnant nostalgic cu cât personajul principal are o structură analitică atentă la detalii și nuanțe, experimentând nemijlocit cele două forme de existență atât ca cetățean al Americii, cât și într-o vizită în România comunistă. Intelectualul Albert Corde este și un sentimental, protagonistul are o structură nostalgică, certificată chiar de una dintre definițiile nostalgiei, care implică un amestec între „tipuri nuanțate ale intelectualismului în bună măsură ca și forme ale sentimentalismului” (Clewell 2013:1). Nostalgia reliefată de decanul Corde este una modernă, înțeleasă în principal ca „o expresie a furiei față de înțelesul cultural pierdut” (*ibidem*: 2). Furia este explicabilă și se potrivește foarte bine cu tonul tăios al articolelor sale despre Chicago, în care, în maniera cea mai dură, personajul demască crime, atrocități, nereguli. Cu toate acestea, fraza sa tăioasă nu este lipsită de numeroase digresiuni literare din cele mai pedante unde se face referire la marii autori clasici ai literaturii universale, totul dintr-o nevoie nostalgică de a readuce în prezent valorile trecutului, deoarece prezentul nu coincide dimensiunii etice și morale în acord cu principiile și viziunea decanului. Acesta este încă un argument pentru natura nostalgică a textului, care reflectă tensiunea dintre trecut și prezent în aceeași măsură în care se instaurează și un *dialog*.²

¹ Relația nostalgiei cu trecutul este prezentată în studiul *Emoțiile complexe*, coordonat de Ștefan Boncu și Dorin Nastas: “În ansamblu, perceperea oamenilor despre nostalgie o prezintă ca pe o emoție orientată spre trecut, centrată pe moment personale semnificative, profund socială și panculturală, cu un amestec de trăiri afective pozitive și negative, cele pozitive fiind însă predominante” (Boncu, Nastas 2015: 222).

² Tensiunea dintre trecut și prezent în relație cu nostalgia este subliniată de Tammy Clewell în studiul *Modernism and Nostalgia. Bodies, Locations, Aesthetics*, în capitolul introductiv *Introduction: Past “Perfect” and Present “Tense”: The Abuses and Uses of Modernist Nostalgia* (Clewell 2013: 1-25).

Faptul că decanul are o structură a personalității dominată de nostalgie se explică și prin natura duală a personalității sale¹, dar și printr-o altă latură a nostalgiei, care implică aspecte ale unei emoții simțite ca dureroasă, dar și plăcută: „o emoție care poate fi în egală măsură dureroasă și plăcută, ca o formă a memoriei private cu legături ce vizează socialul și colectivul, ca un tip al fixației care determină conștiința și inconștientul” (*ibidem*).

Nostalgiei, încrederii într-o lume a valorilor, care nu se mai găsește în contemporaneitate, i se datorează și decizia lui Corde de a deveni profesor, precum și aceea de a scrie articole atât de dure în *Harper's*. Decanul vrea să trăiască într-o lume morală, a principiilor, a bunului simț, iar înverșunarea sa este doar semnalul de alarmă tras pentru restaurarea normalității. De cealaltă parte, un om al prezentului, abil, avid de celebritate, dispus unor anumite compromisuri, în goana pentru recunoaștere este prietenul lui Corde, Dewey Spangler. Spangler nu are aceeași ținută morală precum Corde, el este mult mai relaxat în acțiunile sale jurnalistice menite nu să lupte pentru anumite cauze în vederea îndreptării unor situații critice, ci, mai degrabă demersul său jurnalistice este unul menit să îl facă cunoscut și influent. Corde este mult mai sincer și sentimental și în ceea ce privește relația sa de prietenie cu vechiul său camarad. Decanul simte nevoia nostalgică de a retrăi vechile momente care îi aduceau împreună.

Antiteza dintre protagonist și Spangler este evidentă. Primul trăiește ancorat în trecut, crede în valori, este reflexiv și nostalgic: „un personaj (sau un neghiob) serios, meditativ, îndurerat, răvășit de vârstă, cu năzuințe morale, preluând asupra-i valorile umanității” (Bellow 2011: 145). Cel de-al doilea disprețuiește izolarea intelectualilor de cotidian, este un om al acțiunii, nu al contemplației: „era pornit împotriva scriitorilor care vorbeau despre «spirit», a intelectualilor care se desprindeau de realitățile materiale ale vremii noastre” (*idem*).

Maniera de a scrie a lui Corde, jurnalismul profesat de personaj se sprijină tot pe niște reminiscențe nostalgice și sentimentale generate de valorile radicale ale adolescenței, de pasiunea pentru poezie și o atitudine corectă în spiritul dreptății descoperie în tinerețe, la care personajul nu renunță nici mai târziu la maturitate, în speranța că va retrăi acele vremuri atât de efervescente. Idealul profesorului universitar, al intelectualului, la modul general, are la bază tot o atitudine nostalgică, nobilă, poate chiar utopică, incompatibilă cu prezentul: „Cărturarii care ar fi trebuit să reprezinte vechea măreție nu s-au luptat pentru ea. Au cedat marii găunoșenii” (*ibidem*: 347). În acest context, chiar și naratorul textului amendează viziunea lipsită de simț practic a decanului: „Puțină pregătire în politica reală nu i-ar fi stricat decanului” (*ibidem*).

Romanul este o „sindrofie a deznădejzii” în ceea ce privește atmosfera comunistă în care are loc moartea Valeriei, mama soției decanului, în România sub acest regim politic. Toată zbaterea împotriva regimului are o cauză emoțională, dorința unei fiice de a fi alături de mama ei în ultimele clipe de existență, aceeași atmosferă apăsătoare și încărcată din punct de vedere emoțional de numeroase evenimente nefaste conturează lumea orașului Chicago, în care moralitatea pare să fi dispărut cu totul și valorile umanității par să nu mai valoreze nimic, acest lucru deoarece imaginea asupra universității din Chicago este una dură, dar din ce în ce mai prezentă în realitatea contemporană, un loc din care moralitatea și principiile lipsesc.

¹ Natura duală a personalității lui Albert Corde este dezbătută în studiul dedicat romanului din volumul *Critical Insights*, editat de Allan Chavskin, în care Robert F. Kiernan, în articolul *The Dean's December*(1982), face printre altele următoarea afirmație referindu-se la protagonist: “El sugerează uneori că este un nihilist, iar în alte rânduri că este un credul” (Chavkin 2012: 261).

3. Herzog sau despre căutarea echilibrului unui personaj melancolic

Romanul *Herzog* este despre interiorizarea suferinței, despre un cumul de experiențe nefericite, conștientizate, pe care personajul vrea să le înțeleagă fără ajutor, dintr-un soi de vanitate și pentru asta se folosește de cultură, ca manieră de înțelegere, de filtrare, de trecere a experiențelor personale printr-un filtru livresc îmbogățit de informații și experiență culturală. Profesorul Herzog e avid de cultură, cartea abundă în referințe culturale, iar faptul că personajul dialoghează cu scriitori, oameni importanți, personalități vii sau moarte este pentru a dialoga cu el însuși.

Copleșit de probleme personale, obosit, încercând să clarifice ceea ce simte și unde se poziționează, pe jumătate lucid, pe jumătate debusolat de tumultul vieții sale interioare, de cele două divorțuri, Herzog găsește o cale de salvare prin scris, prin stilul epistolar. Scriind scrisori, are impresia nu doar că poate comunica, ci se comunică pe sine, se adresează cuiva, clarifică, limpezește iureșul gândurilor. Prin acest demers, personajul vrea să construiască altfel lumea, cel puțin lumea sa interioară, vrea să o ordoneze, să o facă mai salubră, aspect care corespunde cu ceea ce Iustina Cojocaru, prefațatoarea cărții lui Robert Burton (*Anatomia melancoliei*) spune despre felul în care un melancolic încearcă să se vindece de melancolia sa: „Burton speculează printre primii în Europa asupra profilului celui care este asaltat de umorile melancoliei și care trebuie ajutat să se vindece prin integrarea în lume și agățarea de iluzia unei construcții mai sănătoase a lumii” (Burton 2016: 6). Sub auspiciile unei vieți interioare dezordonate, cariera personajului are de suferit: profesorul Herzog nu își mai controlează postura, iar gestică, mimica nu mai impun autoritate și respect. Gândurile care dau năvală lasă să se vadă un om frământat, incoerent la cursuri, care își cere scuze, nu poate urmări un fir logic. Aerul preocupat scoate la suprafață un om suferind, care se închide în tăcere: „Judeca, argumenta, suferea, se gândea la o strălucită alternativă – era deschis, nu accepta nimic; ochii, gura lui făceau ca, fără cuvinte, totul să fie clar – dorința, intoleranța, furia violentă. Puteai vedea pe fața lui totul” (Bellow 2015: 9). Toate aspectele duc spre o altă caracteristică a melancoliei și la ceea ce Freud afirmă, în *Doliu și melancolie*; conform lui Freud, melancolicul își pierde respectul de sine, ceea ce duce și la „o pierdere a Eului său” (Freud 2010: 199).¹

Melancolia s-a conturat de-a lungul timpului într-o manieră științifică sau poetică. În ceea ce privește definirea melancoliei ca o stare mentală, care are legătură și cu corporalitatea, definiția trebuie să facă apel la psihologie. Rădăcinile noțiunii se găsesc în noțiunea antică a umorilor. Cele patru umori (flegma, sângele, bila galbenă și bila neagră) erau cele patru elemente centrale atribuite diferitelor anotimpuri și temperamente.

Faptul că melancolia este mult mai conectată cu boala decât celelalte temperamente se explică prin simptomele sale mentale mai greu de decodificat. Definiția melancoliei pune

¹Studiul lui Freud compară melancolia cu doliul; aceasta se definește printr-o pierdere, pierderea în cazul melancoliei poate fi datorată unei absențe reale : „pierderea unui obiect iubit” sau „este o natură mai degrabă ideală” (Freud 2010: 196). În cazul la care fac referire, având în vedere și fragmentul din roman, avem de-a face cu o pierdere a eului: „Prin urmare, nu e esențial dacă melancolicul are dreptate în privința dureroasei autoaprecieri în măsura în care această critică coincide cu judecata celorlalți. E vorba mai cu seamă despre faptul că el descrie corect situația sa psihologică. El și-a pierdut respectul de sine și trebuie să aibă un motiv bun pentru asta. Ne aflăm, așadar, în fața unei contradicții care ne oferă o enigmă greu de rezolvat. Conform analogiei cu doliul, trebuie să tragem concluzia că el a suferit o pierdere de obiect; din afirmațiile lui reiese o pierdere a Eului său” (Freud 2010: 199).

probleme, deoarece este marcată de subiectivitate. Reprezintă paradoxul „anormalității normale” (*the normally abnormal*), cu o sintagmă folosită de Jacky Bowring în *A Field Guide to Melancholy*; a pune totul în echilibru este dificil și „amenință să elimine umbrele în ceea ce privește condiția umană” (Bowring 2008: 32). Melancholia este modulată cultural (fiind receptată în unele studii și ca o emoție estetică) și, cu toate că tristețea este partea ei stabilă, melancholia nu este o „boală universală” (*ibidem*), potrivit aceleiași autoare.

În romanul *Herzog*, starea permanentă și pregnantă este de melancolie, nu de pură tristețe; în ciuda stării sale melancolice sesizate încă de la început, personajul principal găsește, potrivit lui Emil Cioran, citat de Jacky Bowring, o anumită frumusețe, grație în melancholia sa, care e diferită de tristețea profundă, după cum subliniază și autoarea făcând apel la filosoful român: „frumusețea melancoliei constă într-o grație liniștită care nu se regăsește în tristețea tragică și intensă” (*ibidem*: 42).

Această „grație liniștită” este reflectată în mai multe momente ale romanului, unul din ele fiind descrierea relației și a intimității lui Herzog cu Sono Oguki. În portretul iubitei japoneze și al cadrului descris se reflectă o melancolie modulată artistic de imaginația lui Herzog. O anumită delicatețe și grație străbate pasajul în care Herzog își imaginează tristețea lui Sono și momentul băii acompaniat de cântecele suave ale acesteia, dominat de elemente vizuale și sonore care aduc în prim-plan o imaginație rafinată a protagonistului și o privire atentă la detalii, un cadru superb încărat de o imagine erotică expusă cu candoare, dar și cu o forță sugestivă aparte.

O altă secvență care reflectă „caracterul voluptos” al melancoliei, potrivit lui Cioran (*Pe culmile disperării*)¹, este aceea în care Ramona îl caracterizează pe Herzog: în ciuda suferinței evidente a personajului, a frământărilor și dilemelor sale, Herzog nu este un depresiv căzut în abisul acestei stări, ci un personaj melancolic, a cărui stare provine din melancholia văzută ca „exacerbare a conștiinței de sine”² rezultat al unei preocupări pregnante a personajului cu privire la sine, la propria condiție, la scopul și rolul său în familie, în societate, în relațiile de cuplu; este vorba în același timp de o analiză atentă și minuțioasă a lumii înconjurătoare, a unor frământări personale, dar și exterioare, care privesc istoria culturală a umanității. Prin numeroasele scrisori neexpediate, redactate de Herzog, acesta scrie dintr-o preocupare pentru sine și pentru unele probleme importante ale umanității la care nu rămâne indiferent.

În consecință, în privirea Ramonei, iubita lui Herzog, imaginea personajului se conturează cu înțelegere pentru suferința sa evidentă: „Fără îndoială că îl compătimea cu

¹ Melancholia presupune autoreflexivitate și implică gândirea ființei despre sine și despre locul său în lume, dar se opune unor sentimente duse la extrem care acționează asupra conștiinței: „Sentimentul propriei finități este cu atât mai intens cu cât conștiința infinității lumii este mai mare. Dacă în unele stări această conștiință este deprimată și chinuitoare, în melancolie ea este mai puțin dureroasă, din cauza unei sublimări care face singurătatea și părăsirea mult mai puțin apăsătoare, împrumutându-le uneori un caracter voluptos” (Cioran 2000: 31).

² Sintagma aparține studiului: *Saturn și melancholia. Studii de filosofie a naturii, religie și artă*, în care, în subcapitolul „Melancholia ca exacerbare a conștiinței de sine”, ni se oferă următoarea explicație: „Ceea ce se profilează aici este umoarea melancolică propriu-zis «poetică» a modernilor: sentiment cu două fețe, care se hrănește perpetuu din sine însuși, în care sufletul se desfată de propria singurătate, dar, prin această desfătare, sentimentul propriei singurătăți devine mai intens, un fel de «bucurie în suferință», de «bucurie mohorâtă», «luxul trist al suferinței». pentru a relua expresiile îndrăgite de urmașii lui Milton. Această umoare melancolică modern corespunde în mod esențial unei exacerbări a conștiinței de sine, pentru că eul este axa în jurul căreia se învârte sfera bucuriei și a suferinței” (Klibansky, Panofsky, Saxl 2002: 296).

adevărat, deși cei loviți sunt din motive străvechi, neatrăgători și chiar caraghioși” (*ibidem*: 219). În același timp, Ramona, ca o fină observatoare, poate sesiza distincția și caracterul singular al personalității atât de complexe și de stranii a lui Herzog, o sinteză a aceluiași „caracter voluptos” și trist de care amintea Cioran sau „bucurie mohorâtă”, de care amintesc autorii studiului *Saturn și melancolia*.

Este parcursul personajului, așa cum se conturează el în concepția iubitei sale – de la imaginea neatrăgătoare a celui lovit, judecat în general, la o imagine romantică, dată de efervescenta vieții interioare a lui Herzog, care, precum majoritatea intelectualilor, plutește în sferele înalte, lipsite de realism – ceea ce îi conferă distincție și transfigurează simpla suferință demnă de milă în melancolia rafinată a unui intelectual hiperconștient, mult prea preocupat de sine și de ceilalți. Faptul că Herzog este lipsit de realism trimite la atributul personajelor excepționale. Acest atribut al personajului se încadrează în tradiția filosofică aristotelică – „De ce toți oamenii excepționali, în diverse domenii, sunt melancolici...”. Elena Osiceanu explică statutul oamenilor excepționali prin raportarea la Saturn, „zeul filosofilor” în tradiția platonice:

“Dar, Saturn, «soarele negru» este și planeta spiritelor superioare, ce reflectă intuiția existenței unui nucleu psihic originar, la care individual uman se raportează doar prin intermediul experiențelor extreme, cum ar fi actul creației, ce antrenează conștiința limitelor umane. În egală măsură, trebuie semnalată distincția care se stabilește de timpuriu între noțiunea medicală de bilă și noțiunea psihologică de temperament melancolic. Odată cu antecedentele grecești, termenul de melancolie a exprimat, simultan, o stare normală sau maladivă, un anumit tip de temperament sau temperamentul oamenilor de excepție (Osiceanu 2010: 254-255).

Revenind la personajul principal și la viața sa privată în contextul melancoliei, a iubi în stilul melancolic al lui Herzog înseamnă o anumită apetență pentru *dilemă*, cu un termen al lui Andrei Pleșu din studiul *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*. Dilema melancolicului, în acest caz, are legătură cu privirea artistului, a pictorului în contemplarea unui peisaj, dar poate fi transpusă și în contextul privirii artistului, în general, și al contemplării existenței în toate nuanțele sale încărcate de melancolie. Înclinația spre dilemă înseamnă a te apropia și a nu te apropia niciodată suficient de natura lucrurilor, a face pași, dar a rămâne în depărtare în ceea ce privește teoretizarea exhaustivă a melancoliei: „A iubi natura în limitele unei estetici a melancoliei înseamnă a iubi în ea o dilemă, a da cu răbdare ocol unei definitive depărtări” (Pleșu 2003: 76). Această dualitate, ambiguitate, stăruință și renunțare caracterizează întreg romanul. Faptul este explicabil și la nivelul structurii sale prin maniera în care este conceput cu ajutorul numeroaselor inserții epistolare. Permanentă scriere a scrisorilor și renunțarea la ele, culminând cu posibila renunțare totală din finalul romanului, concordă cu ceea ce Andrei Pleșu spune despre melancolie și structura sa ambiguă, acest dans permanent cu pași ce combină renunțarea cu insistența în a continua un anumit aspect al realității:

„Există în melancolie o structură de *ambiguitate*. Ea este simultan stăruință optică și defaectare, interes pentru lucruri și distanțare de ele. [...] O hyperionică răceală intră, s-ar părea, în sfera melancoliei, dar o răceală care nu se împacă cu sine, ci aspiră neîncetat la propria ei dizolvare” (*ibidem*: 74).

Dizolvarea despre care vorbim în cazul lui Herzog nu rămâne doar la nivel de aspirație, ca o structură ce divizează un eu neîmpăcat cu propria lui condiție; în cazul protagonistului, dizolvarea ar putea merge până la capăt, ar putea ajunge la o soluționare, ceea ce arată că în cazul personajului avem de-a face cu o stare melancolică soluționabilă, deși în același timp găsirea unei soluții ar putea fi doar temporară: „Pentru moment nu mai avea nici un mesaj pentru nimeni. Nimic. Nici un cuvânt” (*ibidem*: 469). Personajul se analizează în profunzime, scrutează motivele pentru care ar fi inteligent sau nu. Își examinează atent caracterul și ajunge la concluzia că este: „un narcisist, , un masochist, un anacronist. Din punct de vedere clinic era un depresiv, nu de tipul cel mai grav, nu un maniac depresiv” (*ibidem*: 11-12). Gândul că nu se află în punctul maxim al suferinței îl liniștește temporar. Se analizează cu o sinceritate dureroasă, iar rezultatul îl arată ca pe un individ nesistematic, incapabil să ducă la bun sfârșit numeroasele proiecte începute. Este foarte conștient de caracterul său haotic și lipsit de unitate, care se reflectă în scris, în viața sa profesională. Analiza minuțioasă se extinde și asupra vieții personale, iar personajul vede numai carențe, de la comportamentul față de cele două soții (Daisy și Madelaine), de rudele apropiate, de prieteni la indiferența față de țară și comportamentul în dragoste, la maniera pasivă de a se raporta la putere și până la propria sa sensibilitate.

Introspecția aceasta are un scop moralizator prin temperarea impulsurilor negative. Personajul încearcă să-și echilibreze balanța interioară, dezechilibrată de numeroase tulburări emoționale. Scopul moralizator include moderația, Herzog se temperează prin scris. Existența este transfigurată, îmbinarea de autobiografie și referințe culturale amintește de Michel de Montaigne, care este și menționat în roman, de stilul său care îmbina o vastă cultură cu experiența politică și autobiografia. Prin scrierea sistematică a scrisorilor, Herzog, asemenea unui student silitor, se autodepășește în periplul propriei înțelegeri, se autoperfecționează în încercarea de a se explica. Personajul accede la un anumit tip de reflecție morală, foarte personal care include introspecție, iar scrisul îl ajută să se stăpânească, să fie sub patronajul moderației și al căutării sensurilor cu adevărat importante. Profesorul își rafinează existența prin scris, prin dialogul imaginar cu sine și cu ceilalți, scopul fiind accederea către o treaptă mai înaltă a înțelegerii, este vorba despre autoperfecționarea de care vorbeam anterior.

Concluzii

În concluzie, cele două romane arată modulațiile vieții interioare ale celor două personaje: Albert Corde și Moses Herzog. Primul roman are în centru individul și trăirile sale influențate de regimul comunist, un regim opresiv în care libertățile sunt încălcate și nostalgia personajului apare ca o emoție compensatorie; cel de-al doilea roman se focalizează în principal asupra vieții private a protagonistului în căutarea echilibrului. Nostalgia conturează o lume a valorilor în care intelectualii, dar și alți oameni, indiferent de statutul lor, se refugiază; de aceea, nostalgia ar putea reprezenta un topos al refugiului celor nemulțumiți de prezentul imperfect. Raportate la condiția intelectualului, melancolia și nostalgia definesc trăsăturile unei persoane cultivate din punctul de vedere al emoționalității, primul termen în acest context ar putea sugera la modul general dorul, tânjirea după o lume a valorilor inexistente într-un prezent ostil; al doilea termen poate fi asociat unei stări melancolice, care ține și de temperament, dar aparține și esteticului, rafinamentului, pasivității, autoreflexivității indispensabile unei naturi cu înclinații intelectuale.

Surse

- Bellow, Saul, 2015, *Herzog*, traducere din limba engleză de Radu Lupan, Iași, Polirom.
Bellow, Saul, 2011, *Iarna decanului*, traducere din limba engleză de Antoaneta Ralian, Iași, Polirom.

Referințe

- Boldea, Iulian (coord.), 2015, *Debates on Globalization. Approaching National Identity through Intercultural Dialogue*, Studies and Articles, Section: History and Cultural Mentalities, Tîrgu Mureș, „ARHIPELAG XXI” Press.
- Boncu, Ștefan, Dorin Nastas (coord.), 2015, *Emoțiile complexe*, Iași, Polirom.
- Burton, Robert, 2016, *Anatomia melancoliei*, Pagini alese, traducere din engleză, note și îngrijire de ediție de Iustina Cojocaru, București, Herald.
- Bowring, Jacky, 2008, *A Field Guide to Melancholy*, Great Britain, Oldcastle Books.
- Chavkin, Allan (ed.), 2012, *Critical Insights. Saul Bellow*, California, New Jersey, Salem Press.
- Cioran, Emil, 2000, *Pe culmile disperării*, București, Humanitas.
- Clewell, Tammy, 2013, *Modernism and Nostalgia. Bodies, Locations, Aesthetics*, United Kingdom, Palgrave Macmillan.
- Freud, Sigmund, 2010, *Opere esențiale, Vol. 3, Psihologia inconștientului*, traducere din germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, 2002, *Saturn și melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie și artă*, traducere de Miruna Tătaru-Cazaban, Bogdan Tătaru-Cazaban și Adela Văetiș, postfață de Bogdan Tătaru-Cazaban, Iași, Polirom.
- Kyra, Giorgi, 2014, *Emotions, Language and Identity on the Margins of Europe*, United Kingdom, Palgrave Macmillan.
- Osiceanu, Maria-Elena, 2010, “Melancolia ‘de la mit la știință’ sau istoricul unui concept,” *Noema*, Vol. IX, 253-277, http://noema.crifst.ro/ARHIVA/2010_b_05.pdf (consulted on December 12, 2017).
- Pleșu, Andrei, 2003, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Humanitas.
- Starobinski, Jean, 2002, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45.

Ipostaze identitare în discursul diaristic feminin

Viorica Gligor (Cîlțaru)
Universitatea din Craiova

1. Introducere

Jurnalul – scriere subiectivă și autenticistă – respectă condițiile „pactului autobiografic”, cu atât mai mult cu cât subiectul tratat este „în principal, viața individuală, geneza personalității” (Lejeune 2000: 13). Constituirea identității nu este posibilă decât dincolo de pluralitatea ipostazelor cotidiene (familiale, sociale, profesionale), în oglinda întoarsă spre universul dinăuntru, unde se reflectă adevărata căutare a sinelui. Jocul dedublării și al alterității, oricât de periculos ar mistui ființa dinafară, nu mai poate fi cultivat în intimitate. Aici, masca nu-și mai găsește rostul. Eșafodajul textualității diaristice este construit, în principiu, pe temelia sincerității, deoarece eul scriptor, tot mai fascinat de incandescența autodescoveririi, trăiește „le plaisir de voir un au-delà du toujours vu” (Bachelard 1986: 182). Deloc întâmplător, eflorescența diaristicii românești a avut loc într-un climat de exaltare a individualității, cultivat de scriitorii din grupul *Criterion*, care au pariat pe „estetica experienței și autenticității” (Simion 2001: 8). Explozia jurnalului intim a fost alimentată „nu numai de o convingere estetică, ci și de o stare de spirit a tinerilor din anii 30” (*ibidem*: 9). Fără îndoială, pentru Jeni Acterian, Alice Voinescu, Mariana Șora, recursul la scriitura diaristică a stat și sub semnul sincronizării cu spiritul *generației trăiriste* din care făceau parte. Ulterior, diaristica feminină a câștigat tot mai mult teren, pe măsură ce autoarele au devenit tot mai conștiente de imperativul autocunoașterii, al autodefinirii, prin mărturisire și introspecție.

Spațiu al interiorității, al plângerii, dar și al sublimării suferințelor sufletești, al exorcizării dramei personale prin autoanaliză, jurnalul este expresia autentică a subiectivității feminine. Confesiunea, intimismul, autoanaliza lucidă, criza individuală, erotismul, sensibilitatea maladivă, lirismul, toate trăsăturile și „limitele” scriiturii feminine sunt identificate aici. Limite care, la o analiză mai profundă, definesc literatura modernă din prima jumătate a secolului al XX-lea:

„sunt însă nu atât – sau *nu doar* – limitele unei formule „feminine” (altfel spus, motivate prin apartenența „de gen”), cât acelea ale unui tip de scriitură caracteristic pentru modernitatea literară europeană din prima jumătate a secolului XX – sau, mai precis, pentru o parte a acesteia – : scriitura introspectivă care pune experimental între paranteze exterioritatea faptelor, pentru a deoala spectacolul unei interiorități insolite, prezentate ca unică *realitate* autentică” (Burța-Cernat 2011: 33).

Fără îndoială, miza profundă a fiecărui discurs diaristic este căutarea identitară și confruntarea cu timpul. O confruntare dramatică și eroică în același timp. Cel care ține un

jurnal, motivat de aspirația de a învinge blestemul trecerii, își transcende condiția individuală și devine o ființă reprezentativă pentru fiecare dintre noi:

„Eternizând (exercițiul scriptural!) cele mai efemere și mai insignifiante zile, autorul de jurnal înfăptuiește o operă eroică, uneori mai semnificativă decât scrierea de romane sau poezii, pentru că el materializează acut cea mai veche revoltă ontologică a creatorului, revolta contra trecerii timpului. Narcisista consemnare zilnică a mizeriei sau a măruntelor satisfacții traversate de un singur om se transformă în reflectare – sub regim etern – a persoanei umane” (Zamfir 2006: 192).

2. Ipostaza ființei romantice

În jurnalele lui Jeni Acterian și Alice Voinescu, al Marianeii Șora și al Ioanei Em. Petrescu, recursul la consemnarea diaristică dobândește o miză existențială, reprezintă un mod de a trăi. Care sporește și acutizează conștiința individualității feminine. Idealiste și reflexive, inadapate la religia compromisurilor existențiale, mistuite de hipersensibilitate și hiperluciditate, ele s-au refugiat în propria subiectivitate, pe măsură ce au înțeles cât de inadecvate sunt principiile, exigențele și aspirațiile lor la spiritul mediocru, agresiv și depersonalizant al timpului. Viața lor adevărată s-a trăit și s-a scris în cochilia protectoare a jurnalului. Acolo unde și-au regăsit eul profund. Intimitatea cu sine nu a fost doar un teritoriu al confortului, ci și un spațiu al masochismului, al frustrărilor și al vulnerabilităților de tot soiul. În spovedaniile lor ardente se reflectă experiențele esențiale ale ființei: iubirea, scrisul, relația cu divinitatea și cu istoria. Sortită să se raporteze mereu la un corespondent masculin, să se definească prin ecuația cuplului, femeia își țese și își destramă pânza experiențelor sentimentale în prezența acestui martor tăcut și devotat care e jurnalul. Mistuită de obligația salvării individuale, ființa ei s-a investit atât în actul de a scrie, cât și într-o iubire care a învins timpul și moartea.

Protagoniste ale unor povești sentimentale de factură romantică, Alice Voinescu, Ioana Em. Petrescu și Gabriela Melinescu au resimțit dragostea ca fatalitate și „act de conștiință” care le-a potențat feminitatea:

„Dragostea asta nu e un pact de toleranță sau de conviețuire, oricât de completă. E o alegere; chiar definitivă, rămâne o permanentă, o perpetuă alegere. E o fatalitate, dar și un act de conștiință. Iubindu-l renunț mereu, întruna, la un milion de posibilități” (Petrescu 2005: 226).

Pentru Alice Voinescu, moartea prematură a soțului a generat un patetic dialog afectiv cu spiritul acestuia, purtat până la sfârșitul propriei vieți. Diarista a fost conștientă de procesul mistificării, de faptul că a iubit cu ardoare proiecția idealizată a partenerului erotic, purificată de imperfecțiuni și, mai ales, de păcate trupești:

„Oricât m-ar năpădi îndoiala că supraviețuirea ar putea fi un mit, în clipa asta, în care mă adresez ție, tu *ești* pentru mine. Sunt sigură că *ești*, o constat prin faptul că nu trăiești pentru mine din trecut, nu mi te amintesc, ci ești *actual*, cu un caracter nou purificat. Ești cel de altădată, fără păcatele care izvorau din trup, ești tu, ființa duhului tău, cea care era de calitate. Poate s-ar putea spune că acum te văd cum te

doream să fii și, cum nu ești prezent să-mi contrazici imaginea ideală, mă mulțumesc cu o ficțiune pe care o fabric în toate amănuntele” (Voinescu 2013: 511).

Și în *Jurnalul suedez* al Gabrielei Melinescu, călătoriile inițiatice în labirintul subiectivității au drept miză căutarea identitară, trăită sub semnul erosului. Experiențele fundamentale, care structurează discursul confesiv al Gabrielei Melinescu, sunt iubirea, exilul și creația.

În numele dragostei, ea a înfruntat dificultățile și provocările expatrierii, ale adaptării și afirmării într-o țară și o cultură de adopție. Împreună cu omul pe care îl iubea, editorul suedez Rene Coeckelberghs, a învins toate obstacolele. A traversat probele de foc ale relației de cuplu, a construit un edificiu afectiv durabil și dincolo de moarte. Structură romantică, asemenea lui Alice Voinescu, Gabriela Melinescu n-a putut accepta pierderea prematură a soțului. S-a refugiat cu voluptate în universul compensatoriu al visului și a creat o autentică intimitate cu nevăzutul. Notațiile confesive dezvăluie taina acestei comunicări onirice, a comuniunii indestructibile dintre cei doi parteneri:

„Nimănu-i nu-i trece prin cap că eu trăiesc cu mortul meu, intens, mai departe. Se pare că Rene mort e mai important decât Rene viu – el întredeschide poarta prin care pot arunca o privire „dincolo”. [...] Eu sunt excesivă, romantică: totul sau nimic, amândouă cuvintele însemnând moarte. Fierbinte, orbitor sunt caracteristicile alcătuirii mele. Și cine vrea să intre de viu în foc? [...] Rene mort îl creează pe Rene viu. Întâlnirea mea cu Rene crează o nouă viață cu calitățile mercurului și ale sulfului, deci o nouă, adâncă suferință, diferită de tot ce trăisem până atunci” (Melinescu 2004: 38).

În *Creștetul ghețarului*, jurnalul de criză al Constanței Buzea, ființa feminină, expulzată din paradisul iubirii, își trăiește surghiunul în infernul dezamăgirii și al nefericirii conjugale. Discursul diaristic oglindește degradarea vieții de cuplu, metamorfoza eului sub imperiul erodării afectivității:

„Tot binele îmi stă blocat între acoladele unei căsnicii nepotrivite, ce lasă urme în psihicul meu, în poezia mea... Sângerez în orgoliul meu, surghiunită în acest rai crepuscular. Mă plâng neauzit și mă consolez scriind, printre atâtea fapte îndurând aceeași soartă pe pământ, singure cu iluziile lor de ideal ” (Buzea 2009: 146).

Confesiunea, introspecția sunt instrumente de analiză ale crizei maritale și de exorcizare a suferinței. Totuși, de vreme ce rănille sufletești (amărăciunea, tristețea, deziluzia) nu pot fi definitiv vindecate, sunt sublimite în poezie. Pentru Constanța Buzea, terapia intensivă a scriiturii diaristice, poezia și bucuriile maternității devin soluții ale salvării individuale.

Jurnalul, constituit ca o operă literară rotundă, conține pagini de o mare sensibilitate dedicate copiilor și inserturi lirice (preponderent pasteluri și sonete), în care este transfigurată drama erotică.

Mărturisirile, deși nu depășesc un anumit prag al discreției, relevă condiția de victimă a femeii terorizate de soțul care a preluat rolul tiranului patern. Plânsul ființei se consumă în intimitatea jurnalului, în timp ce ipostaza lui purificată, cântecul, se înalță în poezie.

3. Conștiința morală, civică și religioasă a feminității

Jurnalul nu reprezintă doar o aventură interioară, ci și un mod de situare a eului în lume, de raportare la problemele epocii. Deși, tipologic, se încadrează în formule structurale diferite, atât jurnalul intim al lui Alice Voinescu, cât și cel existențial al Monicăi Lovinescu oglindesc eroismul și verticalitatea spiritului în vremuri de restriște istorică, depun mărturie despre exemplaritatea omenească. În ciuda distanțării temporale, destinele lor prezintă corespondențe și similitudini. Prin faptul că personalitățile lor feminine se constituie în adevărate modele, în repere valorice ale contemporaneității. Profund angajate în lupta cu anomalia politică, ele au radiografiat, au demascat și au condamnat rinocerizarea colectivă (legionarismul și comunismul), fețele terorii, abuzurile de putere ale regimurilor totalitare, proliferarea faunei umane de lichele (călăi, turnători, parvenți, oportuniști, impostori, demagogi). Discursurile lor diaristice nu sunt doar mărturii ale unor înalte conștiințe morale și civice, ci și autentice documente de epocă – oglinzi ale istoriei disidenței și exilului.

Alice Voinescu și-a trăit drama existențială cu stoicism și cu o ardentă credință în pedagogia divină. Nici excluderea din viața universitară și culturală (înlăturarea abuzivă de la catedra de estetică a Conservatorului de Artă Dramatică și interdicția de a publica), nici cele 19 luni de detenție politică la Gherla și domiciliul forțat de la Costești n-au învins-o, nu i-au mutilat frumusețea lăuntrică. În mărturisirile ei se reflectă sentimentul frustrării, suferința marginalizării și a privării de libertate, criza duhovnicească; cu toate acestea, ființa care a traversat infernul n-a renunțat să sperie, să lupte, să creadă în puterea mântuitoare a credinței și a artei. A avut o structură de luptătoare, asemenea Monicăi Lovinescu. Cu deosebirea că, în timp ce ea și-a interiorizat condiția de victimă tragică a prigoanei comuniste, războiul de rezistență al exilatei s-a purtat pe baricade, la microfonul Europei Libere. Identitatea amândurora s-a constituit, în bună măsură, din confruntarea cu agresiunile istoriei. Fapt care reactualizează, de o manieră imperativă, reflecția lui Leon Wieseltier:

„Pe ce teme îți accepți identitatea? Dacă motivele sunt externe, atunci identitatea ta este puternică – dar asta înseamnă că există pe lume un principiu mai puternic decât identitatea, la care trebuie să facem cu toții apel (Wieseltier 1997: 72).

În însemnările alerte, incisive și concise ale Monicăi Lovinescu (însemnări cu aspect de „agendă”, de cronică, în care eul lasă loc persoanei I plural) se reflectă atât drama identitară a expatriatei, cât, mai ales, izbânda remarcabilă a omului care și-a pus între paranteze viața personală, a trăit tumultuos în arenă, într-o permanentă stare de urgență. Asumându-și lupta împotriva totalitarismului, dezideratul dăruirii și al solidarității, diarista și-a sacrificat ego-ul, s-a pus în slujba celorlalți; a apărat oameni, principii, idei, valori morale și culturale. Sensul vieții ei se luminează în confesiunile diaristice:

„În afară de întâlnirea cu V., sensul existenței mele acesta a fost: înfruntarea cu un sistem totalitar, un microfon, solidaritatea cu purtătorii de cultură ce se cereau salvați, încăierarea cotidiană cu călăii ascunși în cutele utopiei” (Lovinescu 2010: 500).

Din confruntarea cu timpul istoric, atât Alice Voinescu, cât și Monica Lovinescu au ieșit învingătoare. Cele două jurnale reflectă o remarcabilă forță morală, o încredere nezdruincată în valorile spiritului și ale culturii, prin care s-au ridicat deasupra absurdului

existențial. Viețile lor întreg se constituie în veritabile repere etice, estetice (și duhovnicești, în cazul lui Alice Voinescu), la care suntem datori să ne raportăm mereu.

4. Identitatea creatoare

Atât pentru Jeni Acterian, Mariana Șora, Ioana Em. Petrescu, cât și pentru Gabriela Melinescu, scriitura diaristică a reprezentat o formă de trăire conștientă, pecetluită de luciditate; un mijloc de autocunoaștere, de limpezire, prin introspecție. În jurnalele lor identificăm, adesea, reflecții metatextuale:

„De ce încep un jurnal? Vreau să mă cunosc mai bine, să mă analizez, dacă nu mai lucid, căci nu se poate, dar mai constant și mai programatic. Și vreau să câștig exercițiul exprimării” (Șora 2009: 11);

„Singurul mod de a exista onest mi se pare a fi pentru mine posibilitatea de a scrie. Să mă eliberez de îndoieli, de spaime, de mine, exprimându-mă. Și, în același timp, să-mi motivez prin creație inutilitatea asta absolută” (Petrescu 2005: 220).

Jurnalul unei fete greu de mulțumit reprezintă opera vieții lui Jeni Acterian, scrisă cu sângele unor trăiri febrile, dramatice, cel mai riscant pariu pe care l-a câștigat. Sortit să existe doar pentru uzul personal, acest fascinant document al interiorității, în care nimic nu a fost cosmetizat sau mistificat în vederea publicării, și-a dovedit puterea valorizantă și izbăvitoare: „Sunt uneori grozav de mulțumită că scriu. Foarte mulțumită. Pentru că pot să scriu tot ce vreau. [...] Deoarece nimeni, niciodată nu va citi aceste caiete” (Acterian 2005: 94). Jurnalul a devenit o autentică armă împotriva timpului, a destrămării; oglindire – prin exercițiul introspecției hiperlucide – a unei identități feminine remarcabile: „o capodoperă de autoscopie, un pic patetică și excesivă, document al unor frustrări și panici existențiale perpetue, fără poză, direct, onest, ‘inocent’, în ciuda lucidității mereu vii” (Manolescu 2008: 1425).

În *Jurnalul suedez*, mai mult decât în oricare dintre discursurile diaristice analizate, există o preocupare constantă și profundă a ființei feminine de a-și justifica existența prin scris, de a-și defini condiția creatoare. Identitatea esențială a autoarei rămâne cea artistică, în ciuda măștilor diurne. Bovarismul, această „putere dată omului dată omului de a se concepe altul decât este” (Gautier 1994: 10), este înfrânt de eul profund care, după ce s-a confruntat cu propria alteritate, se regăsește în spațiul libertății absolute, spirituale:

„Când intrăm în starea de scris, se închide poarta realității, a tot ceea ce știm, se produce o *tabula rasa*, în acel moment este posibilă creația, atunci își face apariția adevărul fanteziei, profund, necontrolat de strămtle gândiri cotidiene. Și limba realității se retrage și apare ‘limba interioară’, netocită, neprostituată de niciun jurnalism. Limba artei este mereu interioară și servește tocmai ‘adevărul fanteziei’ care e profund [...] În interior, chiar și viața scriitorului e schimbată. Ca în vise, unde timpul și spațiul fac o unitate și se nasc unul pe altul, ca un fel de reproducere androgenă. De aceea prin vis se pătrunde cel mai repede în interior, visul fiind prima dimensiune a artei” (Melinescu 2000: 205).

Pentru Gabriela Melinescu, jurnalul reprezintă, ca și în cazul Ioanei Em. Petrescu și al Marianeii Șora, o justificare a propriei existențe, expresie a aspirației de a îmblânzi

trecerea, de a o lua în posesie, prin înțelegere. Mai mult decât atât, este un act vital, șansă a cuceririi unui sens, a tămăduirii de vulnerabilitatea efemerității. *Jurnalul suedez* se constituie ca operă literară care poartă în pânțele ei acest sens salvator. Literatura a câștigat confruntarea dintre „pactul autobiografic” și orgoliul artistic.

Concluzii

În tărâmul scriiturii diaristice, ființa feminină își înțelege și își tămăduiește drama existențială, își soluționează criza identitară, se salvează de blestemul trecerii. Incursiunea în universul interiorității stă sub semnul autoexplorării. Revelarea eului adânc, ascuns sub multitudinea ipostazelor sociale și culturale, nu poate fi posibilă decât prin coborârea în subterană, în labirintul mișcător dinăuntru. Jurnalele dezvăluie atât fascinanta aventură a subiectivității, cât și puterea terapeutică a mărturisirii. În miezul fiecărui demers introspectiv se inserează căutarea unui rost care să convertească suferința, vulnerabilitatea (izvorâte din iubire) sau tribulațiile ființei createoare. Rostul se coagulează pe măsură ce femeia se refugiază tot mai mult în sanctuarul intimității și se scrie pe sine, spovedindu-se cu sinceritate și luciditate. Consemnările diaristice ale lui Jeni Acterian și Alice Voinescu, ale Mariane Șora, Gabrielei Melinescu, Constanței Buzea și Monică Lovinescu relevă atât bogăția, cât și frumusețea suflotească, intelectuală și spirituală a feminității. Prin scris, ele își asumă și își transfigurează suferințele și dramele personale, pentru că exercițiul introspectiv rămâne o veritabilă șansă a definirii și a salvării identitare. Pe de altă parte, Alice Voinescu și Monica Lovinescu, radiografiază, de o manieră curajoasă, anomaliile istoriei și le condamnă, dovedindu-se, astfel, niște conștiințe morale și civice remarcabile.

Surse

Acterian, Jeni, 2007, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*, București, Humanitas.
Buzea, Constanța, 2009, *Creștetul ghețarului*, București, Humanitas.
Lovinescu, Monica, 2010, *Jurnal esențial*, București, Humanitas.
Melinescu, Gabriela, 2000, *Jurnal suedez*, vol. I, București, Univers.
Melinescu, Gabriela, 2002, 2004, 2006, *Jurnal suedez*, vol. II, III, IV, București, Polirom.
Petrescu, Ioana, Em., 2005, *Jurnal*, Pitești, Paralela 45.
Șora, Mariana, 2009, *Două jurnale față în față*, București, Cartea Românească.
Voinescu, Alice, 2013, *Jurnal*, București, Polirom.

Referințe

Bachelard, Gaston, 1986, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF.
Burța-Cernat, Bianca, 2012, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, București, Cartea Românească.
Gaultier, Jules [1902] 1994, *Bovarismul*, Iași, Institutul European.
Lejeune, Philippe, 2000, *Pactul autobiografic*, București, Univers.
Manolescu, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45.
Zamfir, Mihai, 2006, *Cealaltă față a prozei*, București, Cartea Românească.
Wieseltier, Leon, 1997, *Împotriva identității*, Iași, Polirom.

Identité et altérité dans le discours théâtral des écrivains d'expression française

Dana Mateescu Mitru
Université de Craiova

1. Introduction

La scène de théâtre a mille moyens de montrer / parler / témoigner de l'identité et de l'altérité. D'abord grâce à la représentation qui peut arborer plusieurs modèles, formules ou organisations scéniques, ensuite à travers le discours qui soutient cette représentation. C'est à ce dernier point qu'on attache cette recherche pour répondre à une question assez complexe : avec quels moyens discursifs témoigne-t-on l'identité et comment le discours théâtral peut-il montrer cette altérité / diversité en même temps que les rapports de domination / soumission, et encore, ceux qui s'établissent entre les pratiques citoyennes (telles le vote, la prise de position lors des manifestations publiques, etc.) ?

En termes d'analyse du discours, on parle d'altérité¹ comme d'une notion qui sert à définir la relation de communication, d'interaction, de double rôle – production / interprétation – du discours. Cette idée d'altérité nous conduit à la notion de diversité, sous une forme interne (distinguée dans les instances discursives et les points de vue) et sous un aspect externe (tournures stéréotypées indiquant la règle, la norme, les formes du pouvoir,) notion qui sera étudiée à travers le discours théâtral des œuvres des écrivains étrangers d'expression française. C'est pour cette raison qu'on va insister sur l'idée de diversité, qui nous permet de mieux souligner l'opposition identité/altérité dans le discours théâtral.

Cette recherche est basée notamment sur l'analyse du discours, dans la perspective de l'École française d'analyse du discours – particulièrement sur les travaux de Dominique Maingueneau, Patrick Charaudeau et Alice Krieg-Planque, mais ajoute une forte note sociolinguistique par l'analyse des voix collectives impliquées dans des actions de groupe représentées sur la scène – l'analyse textuelle, analyse du texte de théâtre, dans la lignée de Georges Zaragoza et Anne Ubersfeld.

Comme le dit Didier Souiller, l'enjeu du théâtre de notre siècle se présente sous quatre aspects principaux : l'engagement politique (de plus en plus accentué)², la responsabilité envers le public, la relation entre spectateur et public, la place du théâtre dans la cité³.

¹ Terme employé par Patrick Charaudeau (1995), dans l'expression *principe d'altérité*, pour désigner l'un des quatre principes qui fondent l'acte de langage (avec les principes d'influence, de régulation et de pertinence)

² Une pièce de théâtre d'Armand Gatti, intitulée *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* (mise en scène en 1962) ne cache pas l'ironie : « Alors cette Révolution, elle vient? »

³ « Le spectateur ne doit absolument pas être passif, il lui faut réfléchir, questionner, débattre » (Souiller et alii. 2005 : 420)

Deux directions sont à distinguer dans l'exercice de la parole en rapport avec la diversité, elles tracent notre parcours argumentatif : l'une est liée à un processus d'uniformisation, de destruction de la diversité, l'autre au renforcement de cette diversité, les deux différenciées à l'aide des marques discursives que nous allons inventorier, détailler, classifier.

Nous proposons d'emblée la prise en compte d'une nuance: parler de la diversité se fera en rapport avec le discours théâtral et en rapport avec le théâtre comme institution ancrée dans la vie sociale. Pour le premier rapport, nous nous référons à l'hétérogénéité avec ses multiples formes, pour le deuxième, la discussion se fera autour de la matière du discours (les thèmes abordés), autour du dire. Le corpus soumis à l'analyse comprend quelques pièces de théâtre des dramaturges – écrivains étrangers d'expression française: Darina Al Joundi, *Ma Marseillaise*, Mellal Arezki, *Théâtre. La délégation officielle/En remontant le Niger. L'étoile noire*, et Matéi Visniec, *Théâtre décomposé ou l'homme poubelle*. Le monde d'où ils proviennent est diversifié: le Liban (Darina al Joundi), l'Algérie (Arezki Mellal), la Roumanie (Matéi Visniec).

2. Unification vs diversification, phase d'un phénomène discursif complexe

Le processus d'unification ou de diversification du discours dans le théâtre peut être réalisé, selon nous, grâce à une multitude de moyens, entre autres, grâce aux formules (dans l'acception d'Alice Krieg-Planque) qui réalisent selon les circonstances une opération d'uniformisation discursive (de domination), opposée à la diversité du dire.

2.1. La diversité - liée à un processus d'uniformisation, de destruction de cette diversité

Cet aspect est lié à l'hétérogénéité, dans notre situation, l'hétérogénéité discursive, puisque nous nous situons dans la zone de l'analyse du discours, comme perspective générale de recherche et nous essayons de suivre la voie de Dominique Maingueneau qui déclare que *cette analyse du discours* – « vise à rapporter les textes aux lieux sociaux » (2012) portant sur le discours théâtral – qui se caractérise par une hétérogénéité discursive / textuelle, ayant des formes internes (distinguée dans les instances discursives et les points de vue – de l'auteur / du personnage, le discours rapporté, les didascalies) et externes (constructions discursives, formules stéréotypées). Tout discours a une visée. La « visée langagière » (Charaudeau, 2004 : 4) du discours théâtral se traduit dans l'intention discursive d'influencer l'autre, afin de modifier sa propre intention, porte sur la représentation du monde réel, sur le citoyen, qui témoigne en faveur/contre sa citoyenneté :

« Toute visée – humaine – constitue une tension vers la résolution du problème que pose l'existence de l'autre, partenaire de l'échange social, lequel a, ou peut avoir, une intention qui s'oppose (ou résiste) au projet de quête du sujet agent. Dès lors, deux options s'offrent à celui-ci: éliminer physiquement l'autre (action), ou s'engager dans un processus de communication pour tenter de faire que l'autre renonce à son projet, ou pour le neutraliser, ou pour en faire un allié, en tout cas faire que cet autre ne constitue pas un obstacle » (*ibidem*, 2004 : 4).

Au niveau discursif, la diversité du texte théâtral renvoie à l'hétérogénéité textuelle / discursive, que nous avons déjà mentionnée et qui connaît deux formes, internes et externes.

2.1.1. Hétérogénéité discursive, formes internes

Les formes internes dont nous parlons sont à distinguer, comme l'on a déjà vu, dans les instances discursives et les points de vue. Selon Pierre Larthomas, le langage dramatique est un « compromis entre le langage écrit et le langage parlé » (cité par Souiller *et alii* 2005: 490). En ce sens, un exemple concluant serait la pièce de théâtre *Ma Marseillaise*, de Darina Al Joundi, où la voix de l'auteur c'est la voix du personnage et implicitement de l'interprète (actrice) qui se veut une porte-parole d'une manifestation collective des combattants pour la liberté et pour l'obtention de nationalité, du droit à la citoyenneté. Le texte dramatique reproduit le discours de l'auteur – Darina Al Joundi –, qui exprime son propre point de vue, interprété sur scène par soi-même, ce qui rend le discours théâtral plus efficace et véridique.

2.1.2. Hétérogénéité discursive, formes externes

Les formes externes sont en fait des constructions discursives sous forme des agencements des stéréotypes ou des formules stéréotypées. Un tel exemple apparaît dans *La délégation officielle*, pièce de théâtre d'Arezki Mellal, une réplique qui se veut la formule-clé du texte : « il va falloir produire ou mourir » (Mellal 2008 : 9, première réplique), utilisée pour détruire le théâtre, parce qu'il est bien connu que le théâtre ne produit rien, mais plutôt reproduit. Par conséquent, le manque de production conduira vers la disparition du théâtre comme institution ancrée dans la vie sociale. Cela conduit donc à une uniformisation discursive.

Cette formule stéréotypée est discutée par Jacques Borde comme devise principale du monde européen en tant que société industrielle :

« La société industrielle, la plus formidable machine à produire, et pour cela même la plus effrayante machine à détruire. Races, sociétés, individus : espaces, nature, mers, forêts, sous-sol : tout est utile, tout doit être utilisé, tout doit être productif, d'une productivité poussée à son régime maximal d'intensité [...] Produire ou mourir, c'est la devise de l'Occident » (Borde 2001 : 191).

Cette formule est devenue, le long des années, un stéréotype dans plusieurs domaines, de l'économie jusqu'aux secteurs académique, scientifique, culturel, etc. Le discours autour de cette formule était en vogue dans les années '30 et '40 ; le Ministre français de l'Agriculture, Jacques Le Roy Ladurie, tient une allocution à Lyon, le 2 juin 1942 dont le titre était justement « produire ou mourir ». Cette formule devient assez vite presque un cliché qui pénètre la pensée et le langage dans plusieurs domaines. Elle est ancrée dans une période temporelle précise, mais elle devient rapidement génératrice d'autres, construite sur le même schéma X ou Y, où le Y est un mot négatif: « publier ou périr », avec la variante « publier ou disparaître », « publier ou pourrir ». Une publication en ligne¹, sous la direction de Joël François Dumont, explique le phénomène créé autour de

¹ Consultable à l'adresse : http://www.european-security.com/n_index.php?id=5658#2. Elle s'intitule European Security & Défence / Défense et Sécurité, collection Renseignement, histoire & géopolitique

ce stéréotype, en donnant des exemples concrets de rééditions des faits d'histoire, renseignement et géopolitique. Le site reproduit, le 3 juin 2007, ce que l'auteur avait publié dans le N° 127 (Mai-juin 2007) de la revue *Défense* : « [...] La règle *Publish or perish*, vieux dicton anglais, a sans doute inspiré une poignée d'audacieux... », citation accompagnée de la notice suivante :

« L'expression est peu répandue en français, mais la traduction la plus courante en est '*Publier ou périr*', ou encore par '*Publier pour exister*'. La variante *Publish or pourrish*, c'est-à-dire '*publier ou pourrir*', est une transposition du *Publish or perish*, parfois employée dans le contexte de la recherche académique française, où les chercheurs permanents sont des fonctionnaires d'État dont la carrière risque de stagner s'ils ne justifient pas d'un assez grand nombre de publications ».

Si la carrière universitaire s'évalue seulement selon le critère « nombre de publications », sans mention de la qualité, l'uniformisation qui menace les universités est génératrice de mal. La formule tient parfois la tête dans les journaux académiques. Didier Danet, dans son article, « Publier et périr : comment la publicité légale menace les données confidentielles des entreprises françaises » publié dans la revue *Market Management* 2007/4 (Vol. 7), pp. 70-93, parle du fait que, la plupart des entreprises sont obligées de publier des informations confidentielles telles que bilans, rapports de gestionnaires et d'auditeurs, statuts, conformément au droit commercial français. C'est pourquoi leurs concurrents peuvent accéder légalement et facilement à ces données, même si leurs propres informations sont gardées secrètes. Le processus de concurrence est largement biaisé en raison de la généralisation du développement des technologies et des pratiques de renseignement concurrentiel. De même, Fabrice Defferrard, reprend la formule sous une variante légèrement changée (*Publier ou périr, et le lieutenant Columbo*, chez Dalloz IP / IT 2016) pour traiter des aspects liés à la propriété intellectuelle.

Cette expression, devenue cliché verbal, traduit un problème qui n'est pas forcément ou simplement académique, mais acquiert diverses connotations, en pénétrant dans d'autres domaines. À cet égard, on peut mentionner des prises de position, comme celles contre les classements AERES¹, dans un article de 28.09.2015 : *Publier ou Périr (ou Payer): Les dérives de la publication académique et du monde de la recherche*. Ce bref parcours permet d'observer qu'un syntagme du domaine économique passe dans d'autres secteurs : académique, scientifique, culturel, etc.

Le traitement discursif de telle construction avec un degré variable de figement a été étudié par Alice Krieg-Planque, comme le rappelle son interviewant :

« A un moment du débat public, une séquence verbale, formellement repérable et relativement stable du point de vue de la description linguistique qu'on peut en faire, se met à fonctionner dans les discours produits dans l'espace public comme une séquence conjointement partagée et problématique. Portée par des usages qui l'investissent d'enjeux socio-politiques parfois contradictoires, cette séquence connaît alors un régime discursif qui fait d'elle une *formule*: un objet descriptible dans les catégories de la langue, et dont les pratiques langagières et l'état des rapports d'opinion et de pouvoir à un moment donné au sein de l'espace public

¹ Source : <http://www.captaineconomics.fr/-publier-ou-perir-publication-académique>

déterminent le destin – à la fois envahissant et sans cesse questionné – à l'intérieur des discours » (Krieg-Planque 2003 : 14).

Nous considérons la formule « produire ou mourir » comme une proto-formule, dans le sens de Krieg-Planque (2007: 57-71), qui a eu des dérivées.

En suivant l'idée qu'il existe différentes façons de s'inscrire en analyse du discours, nous avons considéré et analysé la formule mentionnée, dans sa pluridisciplinarité, voir le domaine théâtral.

2.2. Diversité discursive et formes du pouvoir (ou de domination)

Le thème soumis au débat sur scène, chez Arezki Mellal (*La délégation officielle*, 2008 : 1-57) : la formule « *produire ou mourir* », est adaptée au monde du théâtre, qui ne peut pas résister à l'*uniformisation* pratiquée dans la société basée sur le capital. La formule vise à détruire le théâtre.

La scène de théâtre, comme lieu de production du discours, se trouve ici déchirée entre le monde musulman, le Parti du peuple et L'État qui se veut capitaliste. En toute diversité, elle se voit unifiée. Nous parlons dans cette situation d'une visée langagière et exposons cette visée comme une manifestation non seulement discursive, mais aussi textuelle.

Dans le discours théâtral, une forme de visée langagière est celle qui assure la représentation du monde réel par l'intermédiaire des voix collectives impliquées dans des actions de groupe représentées sur la scène. Par exemple, un personnage – le Barbu, représentant du fanatisme religieux, prononce des répliques telles que : « [...] l'art de la comédie est un art de Satan. [...] le rire est le fait du diable. Le rire déforme le visage, il transforme l'homme en singe. », ou : « le chemin que tu as pris mène droit en enfer ! » (Mellal 2008 : 40), en s'adressant à un acteur. De même, le personnage représentant la Présidente du Parti populaire, emploie des répliques qui incitent à la révolution : « Laissez tomber les personnages, laissez tomber la délégation officielle. Venez voir le vrai théâtre, celui de la rue, celui de la vie. Les masses à l'œuvre ! » (*ibidem* : 47). Le Directeur du théâtre, représentant la voix collective des artistes, répond à la question d'une actrice, Meriem, qui lui avait demandé ce qu'était l'art, dans leur pays, de la manière suivante : « Quelque chose qui ressemble à notre art de vivre. [...] Chère Meriem, voici à présent l'art de la liquidation. » (*ibidem* : 13).

Enfin, la voix du Haut Fonctionnaire, qui se veut le porte-parole de l'État même, prononce la formule-clé du texte dramatique : « [...] il va falloir produire ou mourir. [...] Votre théâtre ne pèse pas lourd là-dedans pour en revenir à la culture. [...] Qui êtes-vous ? Des fonctionnaires ? Vous fonctionnez comment ? Vous servez à quoi ? » (*ibidem* : 10).

Chez Arezki Mellal, dans la pièce de théâtre *La délégation officielle*, le discours théâtral, moyen d'éveil de la conscience populaire, de propagande, se transforme en scène de révolution, en « art de la liquidation » culturelle, en témoignant « l'art de vivre ».

La diversité textuelle, par contre devient principe de conduite dans *L'homme poubelle*, écrite par Matéi Visniec, pièce de théâtre formée de petits tableaux/morceaux textuels, où l'on peut identifier plusieurs formes de diversité discursive et de formes de domination/soumission. Ici, le discours théâtral connaît plusieurs formes, du discours de type dictatorial, vers le discours uniforme, collectif, de la foule qui répète de manière fanatique des mots ou des syntagmes.

Dans *Voix dans le noir (II)* (Visniec, 1996 : 43) on rencontre un type de diversité manifestée par des caractéristiques qui n'ont pas de forme conforme à la règle, à la norme,

ce qui font que l'objet touché ne peut pas être identifié parce qu'il n'entre pas dans une structure préétablie : l'animal qui meurt en demandant pardon parce qu'il n'est pas « conforme à » n'importe quelle chose. Plusieurs instances discursives, plusieurs points de vue qui n'arrivent pas à un compromis quant à l'identité de l'animal, font preuve de la diversité humaine, qui sépare les individus par leurs différentes manières d'encadrer une telle chose ou n'importe quoi dans la même typologie.

Une forme discursive qui montre la diminution de la diversité est illustrée par *Voix dans la lumière aveuglante (I)* (*ibidem* : 55). Ici, dire « ficelle » devient la réplique centrale autour de laquelle est écrit le tableau et qui devient, au parcours de la scène, un cliché verbal obsessif et itératif. Même si on le dit, personne ne veut entendre. Dans ce cas, uniformiser la diversité, faire fondre un trait distinctif dans la masse se fait à l'aide des formules discursives - la répétition et le ton qui monte : Le Premier : « - Dites ficelle, Monsieur »/ Le Deuxième : « - Allez, dites ficelle ! »/ Le Troisième : « - Ficelle. » [...] Le Premier : « - Il va nous rendre fous ! »/ Le Deuxième : « - Dites ficelle, malheureux, dites ficelle ! »/ Le Troisième : « - Ficelle ! ». Après quelques répétitions et après avoir eu un ton qui monte durant toute la scène, les trois personnages finissent par prononcer ensemble (l'indication est donnée par l'auteur) le même mot-clé : Tous Trois : « -Ficelle ! Ficelle ! Ficelle ! »

Diminuer la diversité, même sanctionner cette diversité est une image discursive proposée par *L'homme-poubelle* – qui reçoit, accumule les divers débris d'une société pour unifier en soi-même la misère de la vie. L'homme-poubelle devient ainsi le prototype de l'individu altéré physiquement et moralement par la société, par le quotidien, par la vie même.

« Devenu un homme-poubelle, vous êtes toujours totalement stupéfait de ce qui vous arrive. “Certainement, je suis beaucoup trop placide”, vous dites-vous sans cesse, mais vous ne ressentez aucun désir de protester. Au contraire, chaque fois que quelqu'un vous fourre une saloperie dans la poche, une sorte de chaleur discrète vous envahit » (*ibidem* : 8).

Le laveur de cerveaux (I, II, III) – où l'on sanctionne la diversité par des actions de lavage cérébral des masses sont trois tableaux, chacun suggérant l'uniformisation sociale, par l'intermédiaire de ce procédé générateur de bonheur, de liberté, au nom de « l'harmonie sociale ». Chaque tableau comprend onze « propositions », respectivement « précisions » et « réglementations » pour cette action de « lavage cérébral » des masses, qui a pour but l'unification, métaphorique, de la mentalité collective, pour purifier la nature humaine :

« Le lavage du cerveau coupe le cordon ombilical qui nous attache à la bête sauvage oubliée en nous » (*Le laveur de cerveaux I*, 1996 : 71) ; « Chaque citoyen doit se laver le cerveau au moins une fois par an. » (*Le laveur de cerveaux II*, 1996 : 77) ; « Le laveur continuera à laver le cerveau en question même après la mort clinique de ce cerveau. [...] Dans la mesure du possible, le laveur continuera le lavage, même après sa propre mort. » (*Le laveur de cerveaux III*, 1996 : 86, 87)

Une mobilisation émotionnelle du discours du type dictatorial, incitant la foule au vote, la répétition fanatique des mots/phrases peut être identifiée dans le tableau intitulé *Voix dans la lumière aveuglante (II)* (1996 : 109). On a affaire ici à un autre type d'uniformisation, de destruction de la diversité par le discours de manipulation des masses, qui sont incitées à détruire, à tout annihiler, même l'Instance suprême. La domination discursive se reflète dans la réitération textuelle des répliques – derniers mots ou certains

mots suggestifs : « Révolution ! / République ! / La nation ! Le peuple ! La lumière ! / Fini ! Assez ! Terminé ! », qui sont répétés, obsessionnellement, jusqu'à l'annulation du tout.

Les modules textuels offerts par Visniec invitent à une réorganisation textuelle et en même temps discursive qui renvoie à l'hétérogénéité déjà mentionnée. La liberté absolue dont le metteur en scène dispose offre l'ouverture vers la diversité des instances discursives, des points de vue. Par exemple *L'homme au miroir* (*ibidem* : 123), dernier tableau de la pièce, est un monologue qui combine le discours direct et le discours rapporté, mais qui, selon l'agencement textuel, peut changer en dialogue et donc, doubler la voix, la perspective : « Sa voix [...] c'est presque ma voix, mais beaucoup plus tremblante, plus fatiguée ». « Il ne crie plus : "Au secours !" », mais : "Sors-moi de là !" » (*ibidem* : 127). Le point de vue de l'alter égo, dans ce cas, peut être différent de celui de l'égo, ce qui renvoie à la diversité du dire.

3. Renforcement de la diversité

Les *Œuvres Théâtrales* d'Arezki Mellal comprennent en fait trois pièces, trois univers où l'auteur (passé maître en l'art de l'absurde) dénonce – des idées reçues, des faux démocrates, du racisme, de l'hypocrisie. Ici, le théâtre, comme institution ancrée dans la vie sociale, se constitue en lieu du discours, de production du discours.

La Délégation officielle, pièce de théâtre qui fait l'objet de notre analyse pour cette étude de recherche, se remarque par sa duplicité – diversité/vs/uniformisation. Ici on fait du théâtre sur le vif, la visée langagière étant la persuasion des voix impliquées dans des discours de différents types : démocratique, dictatorial/communiste ou religieux – fanatique.

En dépit de la diversité thématique et discursive abordée, la scène de théâtre se voit uniformisée par une seule intention, cachée dès le début dans la formule : « Il va falloir produire ou mourir ». *Ma Marseillaise*, de Darina al Joundi est un nouveau texte qui poursuit la route du premier en conservant le personnage de Noun, déjà présent dans *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*. Noun, arrivée à Paris demande bientôt la naturalisation. Cela constitue un bon sujet pour sa nouvelle pièce de théâtre et offre l'occasion à l'auteur d'aborder de nouveau des thématiques telles que : liberté, laïcité et féminisme, mais aussi le rapport à l'altérité.

Le texte – monologue de cette pièce de théâtre, dont la comédienne Darina al Joundi est aussi l'auteur et le metteur en scène, témoigne un parcours de vie, en mêlant le discours théâtral avec le manifeste des combattants pour la liberté, pour le droit à la citoyenneté et à l'altérité :

« Je rêve qu'un jour... toutes les femmes ne portent plus ni voile, ni perruque, ni burqa, ni rien pour se cacher. Pas par la loi ou par la force, mais par conviction, par choix. Je rêve qu'un jour... toutes les femmes aient le droit à l'éducation, à la culture, au travail. Je rêve qu'un jour... plus aucune femme ne meurt sous les coups du mari, du père, du frère. Je rêve qu'un jour... il n'y ait plus deux poids, deux mesures ». (Al Joundi 2012 : 53).

Quoiqu'on entende une seule voix, elle ne fait que rapporter le discours des autres, des diverses catégories humaines qui exigent quelque chose de différent, un porte-parole des concitoyens/concitoyennes qui poussent un cri d'espérance.

Le texte de théâtre de la Libanaise Darina al Joundi, présenté sous la forme d'un monologue, unit, en toute diversité, le témoignage identitaire de tout un peuple.

Conclusions

Pour conclure, nous pourrions commencer par dire que le texte de théâtre a de spécifique le fait d'une composition différente du texte de roman ou de la poésie. La diversité du texte dramatique qui constitue le corpus de notre analyse, met à côté des fragments monologiques et dialogués. Pourtant, cette diversité est menacée par une modification de l'image de la représentation : on propose aux acteurs des morceaux que le metteur en scène va assembler, comme les pièces d'un miroir. Unification *vs* diversification du dire par l'intermédiaire du discours théâtral, fait l'objet d'un phénomène discursif complexe. La notion de « diversité » renvoie à l'hétérogénéité textuelle / discursive, que nous avons déjà mentionnée et analysée sous ses formes internes et externes. Comme nous l'avons constaté, cette diversité peut être affectée par un processus d'uniformisation, de destruction. De même, le renforcement de la diversité se manifeste sous la forme d'une duplicité discursive et textuelle, qui traduit la réalité d'une manière artistique, à travers le discours dramatique / le texte théâtral.

Des exemples concluants en ce sens sont le théâtre d'Arezki Mellal, qui se remarque par la diversité thématique et discursive, et en même temps par une forte uniformisation, qui réduit l'ensemble de la pièce à une seule idée centrale – produire ou disparaître tout simplement. Chez Darina Al Joundi, on rencontre un type de théâtre de l'évènement quotidien et personnel, devenu trait caractéristique par le fait d'apporter sur scène la vie quotidienne et très palpable (obtention d'une nationalité). Dans tous les cas, le discours de théâtre, marqué par une hétérogénéité discursive témoigne d'une identité et d'une diversité citoyenne. Suivant trois axes, selon Patrick Charaudeau (2004 : 1-2) : représentationnel, pragmatique et interactionnel, on montre la citoyenneté « en la faisant » sur scène.

Pour reprendre une idée de Gérard Vignaux (1981 : 102), on dirait que le discours théâtral des écrivains d'expression française permet au lecteur ou à l'auditeur de repérer des significations importantes, qui composent l'intention du discours, un discours témoignant de l'identité, de l'altérité, de la citoyenneté, de la vie.

Corpus de référence

- Al Joundi, Darina, 2012, *Ma Marseillaise*, Paris, Édition L'avant-scène théâtre, Collection des quatre vents.
- Mellal, Arezki, 2008, *Théâtre. La délégation officielle / En remontant le Niger. L'étoile noire*, Alger, Éditions Barzakh.
- Visniec, Matéi, 1996, *Théâtre décomposé ou l'homme poubelle*, Paris, L'Harmattan.

Références

- Borde, Jacques, 2001, « *Pourquoi l'Amérique ? 11 septembre 2001* », (éds.) Dualpha.
- Charaudeau, Patrick, 1995, « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langages*, 117, 96-111.
- Charaudeau, Patrick, 2004, « Comment le langage se noue à l'action dans un modèle socio-communicationnel du discours. De l'action au pouvoir », dans *Cahiers de linguistique française*, °26, *Les modèles du discours face au concept d'action, Actes du 9ème colloque de Pragmatique de Genève et colloque Charles Bally*, Genève,

- Université de Genève, <http://www.patrick-charaudeau.com/Comment-le-langage-se-noue-a-l.html> (dernière consultation le 15 sept. 2016).
- Krieg-Planque, Alice, 2003, « *Purification ethnique. Une formule et son histoire* », Paris, CNRS Éditions, coll. Communication.
- Krieg-Planque, Alice, 2006, « Formules » et « lieux discursifs »: propositions pour l'analyse du discours politique », *Semen*, mis en ligne le 28 avril 2007, <http://semen.revues.org/1938> (consulté le 22 octobre 2016).
- Krieg-Planque, Alice, 2007, « Travailler les discours dans la pluridisciplinarité. Exemples d'une "manière de faire" en analyse du discours », dans Simone Bonnafous et Malika Temmar (dir.), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, coll. Les chemins du discours.
- Maingueneau, Dominique, 2012, « Que cherchent les analystes du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, mis en ligne le 15 octobre 2012, <http://aad.revues.org/1354> ; DOI : 10.4000/aad.1354, (consulté le 18 aout 2015).
- Souiller, Didier, Fix, Florence, Humbert-Mougin, Sylvie, Zaragoza, Georges (éds.), 2005, *Études théâtrales*, Paris, PUF.
- Ubersfeld, Anne, 1996, *Lire le théâtre, I*, Paris, Belin.
- Vignaux, Georges, 1981, « Énoncer, argumenter : opérations du discours, logiques du discours », *Langue française*, 50, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1981_num_50_1_5093 (consulté le 15 octobre 2016).

Simbolul și viziunea compensatorie în nuvelistica lui Ștefan Bănuțescu

Carmen Mihai
Universitatea din Craiova

1. Introducere

Orice act de interpretare se desfășoară „pe un material mitic preexistent, activând soluții și reazăzând secvențele în configurații mereu noi” (Culianu 1995: 303) în marele sistem, bazat pe cele două principii: Bine și Rău. Acesta poate fi religios, mistic sau politic, dar întotdeauna joacă rolul unui Principiu autentic. Hermeneutica simbolicului pleacă, în concepția exegetului, de la respectarea Principiului care nu poate fi „anulat, cel mult substituit, simplificat sau maculat” (*ibidem*) în orice etapă a timpului istoric, dar mai cu seamă în comunism, politica s-a substituit marilor principii metafizice și, ce este și mai grav, a pervertit autenticitatea. Omul modern (modernitatea se suprapune, pe un anume segment de timp, comunismului) pierde legătura cu Instanța superioară și încearcă o recuperare a Logosului arhetipal prin simbol, reconstituind un topos (mental) cu valențe mitico-fantastice. Contradicția simbolizant (semnificant) – simbolizat (semnificat) conține acest substrat al ontologicului (amplasat la frontiera realității cu miticul) în raport cu re-alcătuirea Imaginii / Reprezentării proprii Identității a sinelui. G. Durand definea mitul

„ca un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme, sistem dinamic, care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e deja o schiță de raționalizare întrucât utilizează firul unei expuneri în care simbolurile se transformă în cuvinte și arhetipurile în idei” (Durand 2000: 36).

Demersul care urmează își propune să supună atenției impactul simbolului în nuvelistica lui Ștefan Bănuțescu, decodarea semiotică din perspectiva cititorului / receptorului și să releve funcția (s-o numim cognitivă) acestuia în recuperarea unei lumi situate într-un spațiu mental închisat. Narațiunea bănuțesciană pigmentează miticul într-un ontos verosimil. Ca și la Voiculescu și la Eliade, semnele apar și se metamorfozează în simboluri, reconstruind sacralitatea ancestrală a identității umane printr-un proces paradoxal de desacralizare a semnificațiilor universale conținute în tiparul mitico-magic. Spațiul dunărean vehiculează simboluri cu conotație specifică mitologiei românești: mistrețul, stejarul, dropia. Ne situăm în substratul arhetipal al literaturii, înțeleasă ca discurs subversiv. Vom încerca să identificăm în ce măsură schema semiotică a lui Northrop Frye (1990) poate re-prezenta lumea magico-mitică din provincia de sud-est în raport cu societatea totalitară în care trăiește receptorul nuvelilor apărute în 1965.

Prezentarea evidențiază investirea acestor simboluri cu o funcție cathartică, pe care o vom numi viziune compensatorie. Corpusul de studiu se limitează la nuvelele *Mistreții erau*

blânzi și *Dropia*, din volumul *Iarna bărbaților*. Sigur, cercetarea ar putea fi extinsă în viitor, incluzând și povestirile în care fantasticul *in absentia*, așa cum îl numește Nicolae Manolescu (după cum vom vedea), se manifestă, iar simbolurile, altele decât cele menționate, surprind cititorul din alt punct de vedere. Decodarea lor ar sublinia un alt substrat epistemic, care, în esență, așază în relief aceeași viziune compensatorie.

Partea teoretică a studiului nostru va reliefa sincronic teoriile semiotice ale semnului (reflectat ca simbol), iar cea de-a doua parte va supune atenției relația dintre semn, obiectul său și interpretant, aplicând teoria arhetipală a *Marelui cod* (Northrop Frye) pe cele trei simboluri (sau metafore arhetipale, după cum le numește hermeneutul canadian) cu conotație mitologică românească: mistrețul, stejarul, dropia.

2. Receptarea semiotică a simbolului - considerații teoretice

Abordarea semiotică a simbolului presupune câteva precizări. Nu ne-am propus o prezentare diacronică a științei semnelor, de aceea ne vom opri la trecerea în revistă a câtorva modele de receptare semiotică ce subliniază interacțiunea text-context-cititor (în cazul nostru semn / simbol – semioză – semiotică). Am plecat de la ipoteza că ființele umane sunt cu precădere narative, așa cum susține John Deely în *Bazele semioticii*, 1997, narațiunea constituind un tip de organizare epică a experienței umane (mimesis-ul realității). Secolul XX a cristalizat două științe fundamentale care au adăugat un plus de valoare analizei și interpretării textuale, având în centru conceptul de „semn”: semiologia (Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva) și semiotica (Charles Sanders Peirce, Ernst Cassirer, John Deely, Umberto Eco). Ne interesează concepțiile privitoare la simbol din perspectiva semiotică. În concepția lui C.S. Peirce simbolul este unicul tip de semn autentic, iar *interpretantul* (reactualizarea unei semnificații) conturează imaginea mentală a obiectului:

„Un semn sau *representamen* este ceva care ține locul a ceva, pentru cineva, în anumite privințe sau în virtutea anumitor însușiri. El se adresează cuiva, creând în mintea acestuia un echivalent sau poate un semn mai dezvoltat. Semnul acesta pe care îl creează îl numesc interpretantul primului semn. Semnul ține locul a ceva, anume al obiectului său” (Peirce 1990: 269).

De altfel, Umberto Eco nu vede omul înafara reprezentărilor simbolice. Tocmai de aceea, Daniel Bounoux reia conceptul de „semiosferă”, introdus de Iuri Lotman, definindu-l ca pe „un dig ridicat în fața brutalităților lucrurilor; cu cât trăim mai mult în lumea semnelor, cu atât suntem mai protejați împotriva agresiunii realului. Semnele nu sunt inerte, ele ne ajută să stăpânim realul” (Bounoux 2000: 49). Pornind de la conceptul de „semioză”, John Deely vorbește despre „fiziosemioză”, „fitosemioză” (Deely 1997: 62), ajungându-se chiar la conceptul de „zoosemioză” (Thomas Sebeok), noțiuni ce implică *interpretantul* emfaticizat de decodarea *interpretului* (receptorul textului). La rândul său, Ernst Cassirer accentuează ideea că omul „trăiește într-un univers simbolic. Limbajul, mitul, arta și religia sunt părți ale acestui univers. Ele sunt firele diferite care țes rețeaua simbolică, țesătura încălțită a experienței umane” (Cassirer 1994: 43). Herman Northrop Frye, cunoscut ca părintele criticii arhetipale, interpretează textul biblic ca pe o matcă a *pattern*-urilor de la care pleacă orice model mitologizant:

„From our point of view this means that the Biblical Apocalypse is our grammar of apocalyptic imagery. Each of this three categories, the city, the garden, and the sheepfold, is, by the principle of archetypal metaphor dealt within the previous essay, and which we remember is the concrete universal, identical with the others and with each individual within it. Hence the divine and human worlds are, similarly, identical with the sheepfold, city and garden, and the social and individual aspects are identical” (Frye 1990: 141)¹.

Vechiul și Noul Testament reprezintă *Marele Cod* prin care imaginarul literar poate fi remaniat într-o triadă: apocaliptică, demonică și analogică. Așadar, simbolurile se pot constitui în infinități semnificative prin modul revelator de a recepta substitutiv informațiile cognitive. Schema imagistică de la care am plecat în avansarea demersului semiotic este următoarea:

„Thus the apocalyptic world of the *Bible* presents the following pattern:

Divine world – society of god – One God

Human world – society of men – One Man

Animal world – sheepfold – One Lamb

Vegetable world – garden or park – One Tree (of Life)

Mineral world – city – One Building, Temple, Stone.

The conception Christ unites all these categories in identity: Christ is both the one God and the one Man, the Lamb of God, the Tree of life” (*ibidem*)².

3. Proza lui Bănuțescu – convertire subversivă a timpului istoric

Creator al unei literaturi realist-mitice, Ștefan Bănuțescu are meritul de a susține la nivelul substratului cognitiv al discursului narativ viziunea compensatorie a unei epoci îngenuncheate de amărăciune și lipsite de libertatea exprimării năzuințelor politice. Conștiința auctorială este constrânsă de forumul interior (al sinelui axiologic) să-și transpună în artă concepția despre lume și viață într-un mod codificat, mistic și simbolic.

Există în literatura postbelică „patru mari B”, după părerea lui Ion Simuț, exprimată în monografia din 2001, dedicată lui Augustin Buzura: primul este, desigur, Ștefan Bănuțescu (debutul în 1960, cu *Drum în câmpie*), urmat de Nicolae Breban (1965 – *Francisca*), George Bălăiță (1964 – *Călătoria*) și Augustin Buzura (1965 – *Capul Bunei Speranțe*). Bănuțescu a marcat depășirea unei granițe (a stării de spirit staliniste) prin cultivarea unei proze „axate pe mitic, parabolic, fantastic, intelectualism și livresc, ca alternative insolite de ancorare a imaginarului” (Simuț 2001: 9).

¹ „Aceasta înseamnă, din punctul nostru de vedere, că Apocalipsul biblic este gramatica imagisticii apocaliptice. Fiecare dintre aceste trei categorii, orașul, grădina și stâna se identifică în virtutea principiului metaforei arhetipale, tratată în eseul precedent, reprezentând după cum ne amintim, universalul concret identic cu celelalte două și cu fiecare componentă a sa în parte” (Frye 1972: 176).

² „Astfel lumea apocaliptică a Bibliei prezintă următorul tipar:

lumea divină – societate de zei – Un Zeu

lumea umană – societate de oameni – Un Om

lumea animală – stână – Un Miel

lumea vegetală – grădina sau parcul – Un Copac (al vieții)

lumea minerală – orașul – O Clădire, Un Templu, O Piatră” (*ibidem*, traducere Domnica Sterian)

Proza lui Bănulescu aduce în atenția receptorului șaizecist o viziune compensatorie dispusă epistemic în raport cu epoca frustrantă în care individul nu se mai regăsește pe sine. Lumea câmpiei lui Bănulescu a fost asemuită spațiului latino-american, prin impregnarea discursului narativ cu simboluri¹, o modalitate de camuflare a non-aderenței individului la societatea totalitară în care trăiește. Asemenea lui Jorge Luis Borges, Bănulescu se înscrie în „tendința decadentismului contemporan de-a proiecta problemele vieții în spații abstracte, metafizice, unde legile obiective ale naturii sunt înlocuite cu legături misterioase, arbitrare, inexplicabile, între fenomene” (Păcurariu 1965: 281).

În opinia lui Ivan Evseev, spațiul geografic al unei regiuni reprezintă „semnul unei spiritualități, căci elementele ambianței naturale se încorporează în viața locuitorilor, își lasă amprenta asupra modului de a gândi și de a simți” (Evseev 1983: 5). *Mutatis mutandis*, simbolurile specifice zonei dunărene (mistrețul, stejarul, dropia) recuperează identitatea individului, pentru că, utilizată ca semn (și orice semn se convertește în simbol), „permite scriitorilor să enfatizeze felul în care semnele identității sunt relaționate cu referenții cărora le-au fost atribuite” (Parpală 2017: 9). Această enfatizare va revela o răsturnare geometrică a planurilor semiotice în care sunt încastrate simbolurile în discuție.

4. Realismul mitic sau referentul în discursul subversiv

Cu volumul *Iarna bărbaților* (1965), Bănulescu surprinde prin formula realismului mitic. S-ar părea că seva scrisului său poate fi circumscrisă lui Eliade sau lui Voiculescu. Nicolae Manolescu respinge ideea, accentuând că scriitorul nu-l citise pe Eliade, iar povestirile lui Voiculescu vedeau lumina tiparului abia în 1966. Părerea criticului literar se oprește la un fantastic *in absentia*, care ține neîndoios de „tehnica autorului de a nu spune lucrurilor pe nume” (Manolescu 2008: 1109). Noutatea operei bănulescienă rezidă în re-evaluarea miturilor și a simbolurilor universale, re-așezarea lor într-un perimetru autohton și re-inventarea unei mitologii proprii, care transpune realitatea anilor '60 – '70 într-o existență paralelă, temporală, redefinind astfel teofania (în decodarea noastră, termenul dezvăluie relevarea speranței, ieșirea din *începutul sfârșitului*, de fapt viziunea compensatorie), prin sacralizarea mentală a receptorului.

În interviul oferit lui J. Louis Ferrier, Mircea Eliade sublinia preferința exacerbată a omului modern pentru mituri și simboluri; pierzând legătura cu spiritualitatea, încearcă să se întoarcă „la el însuși pe drumul cel mai lung” (Eliade 2001: 27). Reușita în finalitatea ontosului empiric ține, după cum susține și Jean Burgos, „de descoperirea posibilității de a uni omul temporal și omul atemporal” (Burgos 1988: 243). De altfel, Eliade surprinde revolta omului împotriva timpului istoric: „Urmele unei astfel de comportări mitologice se descoperă și în dorința de a regăsi intensitatea cu care am trăit sau cunoscut un lucru pentru prima oară; de a recupera trecutul îndepărtat, epoca de beatitudine a începuturilor” (Eliade 1978: 180).

La Bănulescu, pierderea despre care vorbește Eliade este augmentată de execuția politică a identității umane. Ca atare, viziunea despre lume este tratată astfel încât să-i ofere receptorului echilibru interior într-un spațiu mental și, de ce nu, chiar libertate absolută în gândire. În ansamblul corpus-ului de texte propus pentru analiză, simbolurile bănulescienă sunt polivalente și pot fi interpretate ca porți magico-mitice deschise spre o emergență

¹ Conceptul „realism miraculos” (*lo real maravilloso*) a fost utilizat prima dată de Alejo Carpentier în prefața romanului *El reino de este mundo* (1949).

literatură subversivă. Carl Gustav Jung identifica (cercetând inconștientul) arhetipul cu imaginea simbolică, procesul cognitiv la nivel simbolic fiind „vehicul al comunicării cu lumea inconștientă din noi” (Jung 2005: 9).

Provincia de sud-est permite inserarea unui „regat imaginar” printr-o „mitologie a câmpiei”: „Pentru un autor cu un puternic sentiment al locului cum este inventatorul Provinciei de Sud-Est, aliajul de geografie reală și imaginară mi se părea merit să dea aripi lecturii” (Horodincă 2002: 19). Și nu este greu de observat că multor cititori le-au crescut aripi enorme, luminoase și luminate, măsurate în analize, comentarii, interpretări, recenzii, schimbări în paradigma de cercetare a operei marelui prozator. Mergând pe urmele schemei semiotice amintite mai sus, identificăm lumea inconștientă despre care vorbește Jung, în expunerea noastră, cu paradigma personajelor biblice ale lui Herman Northrop Frye.

Modelul semiotic aplicat, sperăm noi, va sublinia caracterul subversiv al semiozei bănulescienă prin transgresiunea epistemică a simbolurilor, evident din perspectiva unei scheme imagistice care orientează semnificatul / simbolizatul spre lumea ontosului exterior. Și în concepția grupului *Tel Quel*, literatura nu mai este un mimesis al realității, ci un mod de a gândi ontosul. Se creează astfel o nouă viziune prin demersul nostru aplicativ din punctul de vedere al cititorului / receptorului contemporan.

5. Semne și simboluri ale toposului dunărean. Viziunea compensatorie

Reprezentant al „obsedantului deceniu”, Ștefan Bănulescu tratează într-o manieră aproape postmodernă toposul dunărean. Cavalcada mitică a simbolurilor vehiculate prin discursul său narativ se regăsește în creația lui Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Panait Istrati, Fănuș Neagu. Descoperim o sensibilitate difuză, la pragul dintre real și fantastic, acolo unde magicul transgresează o aventură a conștiinței umane.

5.1. Mistrețul

Dacă la Voiculescu, în *Ultimul Berevoi*, taurul îl ucide pe Solomonar, la Bănulescu apare un animal totemic specific câmpiei Bărăganului, care nu numai că nu e agresiv, dar constituie o surpriză în tematica literară prin ipostaza inedită creată de prozator. Mistrețul¹ își face apariția într-un moment insolit, când tragismul atinge cote maxime și plasează viziunea compensatorie ontologicului. Există aici un fior mitic al despărțirii vieții de moarte; blândețea mistrețului se manifestă într-un timp solemn, potențând sacralitatea spațiului și conferindu-i mesaj transcendent. Labirintul de semne, în stil eliadesc, conduce procesul de decodare a acestora spre limita dintre ontos și thanatos. Și interpretantul potopului biblic are, în spațiul închis, insignifiant, ce aparține unei comunități umane situate într-o toponimie sacră, funcție purificatoare. Muțenia conștiinței umane este vindecată prin apariția surprinzătoare a mistrețului. Apa, simbol al vieții, devine la Bănulescu distrugătoare, amenințătoare, ca un element antagonist al speranței, în spirit vechi-testamentar. „Zaporul” rupe Dunărea: „Apa din jurul dunelor se învălmăși brusc, aruncând bucăți de noroi și ierburi uscate, smulse de la fund” (Bănulescu 1991: 28). Și, dacă în lumea biblică Mielul este Răscumpărătorul, la Bănulescu, mistrețul, împreună cu convoiul său își

¹ Numele mistrețului are o conotație creștină, etimologia cuvântului venind din lat. *Basilica* și gr. *Βασιλεύς* (biserică); simbolul coboară mentalul cititorului la nivelul unui substrat spiritual ancestral, salvator al identității umane.

antrenează spectatorii într-un ritual al inițierii și preia, nu prin *representamen*, ci prin calitatea intrinsecă (*pattern*) – blândețea – funcția mesianică. Este o semiosferă ce răstoarnă imaginea clasică, dar își păstrează funcția cathartică (viziunea compensatorie). Mistrețul, ca interpretant, își revendică, în schema semiotică a cercetătorului canadian Northrop Frye, poziția lui **One Lamb** și se circumscrie modelului mesianic.

Ca și la Eliade, individul comun – Condrat – pătrunde într-o situație anormală și continuă să-și urmărească firul existenței fără să remarce prezența anumitor semne (stejarul este uscat, pădurea se termină brusc, apa devine zapor, duna e personificată, personajele se pervertesc în tăcere). Și Bănulescu îmbină laborios extremele: pământ – apă, vânt – ploaie, zăpadă – noroi, cocori – corbi / ciori, dună de nisip – câmpie, dragoste – ură, mușenie – comunicare, lumină – întuneric, zi – noapte, bocet – râs, viață – moarte. De altfel, Gilbert Durand distinge două fațete ale simbolicului: una diurnă și cealaltă nocturnă, ceea ce explică pendularea omului între valorile universale *bine* și *rău*, accentuând aici „concepția simbolică a imaginației” (Durand 2000: 51). Această dihotomie a simbolurilor răspunde nevoii permanente a omului de a se disculpa în fața destinului refractar și de a jongla pe cele două tărâmurii temporale: „Imaginile-arhetip sunt de găsit pe traseul diferențierii perceptive și al distanțării exogene. În sfârșit, ele se mai specifică și sub influența calificatoare a unor incidente pur exogene: climă, tehnologie, arie geografică, faună, situație culturală” (*ibidem* 1998: 20).

Din acest punct de vedere, fațeta malefică a animalului în discuție este înnobilită de catharsisul apariției și, recodificat semantic, mistrețul este înzestrat „cu colți de argint”¹, identificat cu idealul suprem. Condrat poate fi aici **One Man** și deține funcția păzitorului aproapei sau a Omului primordial. El are grijă de toți, dăruindu-se cu răbdare celor din jur. Epifania este realizată prin stârnirea râsului la vederea mistrețului; scena poate fi interpretată ca o evadare din lumea tragică într-o lume aproape utopică, unde sacralitatea este înțeleasă ca magie a propriilor trăiri: „Și se porniră toți să hohotească” (Bănulescu 1991: 31). Îngemănând realismul cu miraculosul, Bănulescu salvează individul din apa degradării sociale și anticipează necesitatea unui „nou antropocentrism” (despre care va vorbi Alexandru Mușina). În stil postmodernist, parodia scenei mistrețului reprezintă un spectacol regenerativ ce îmbie receptorul la o revenire în substratul magic, specific spațiului dunărean: „Cârdurile de mistreți se opriră, grohăind înspre dune. Printre mistreții bătrâni din capul convoiului, Vasile sări prin apă, rotindu-se, zvârlindu-și partea dinapoi în sus, într-un fel de joacă a lui. Câțiva mistreți se bălăciră și ei cam ca Vasile” (*ibidem*).

Simbol ezoteric, mistrețul își face apariția ca un adevărat *ordo ab chao*, determinând prin râsul personajelor evoluția spre un spațiu exoteric, mesianic, dezvăluitor de valori capabile să schimbe lumea: „- Mă, Vasile, mă – zise Condrat, – , câți ani să ai tu, mă, că și tata te pomenea, și tot așa spunea că erai. Ești bătrân, și tot nu te lași. Să trăiești, mă, Vasile, și să-ți fie de bine! Și râseră iar, dându-și capetele pe spate...” (*ibidem*). Asemenea pescarului Amin (un alter-ego al morunului), Condrat, prin trăsăturile fizice, se identifică total cu idealul său totemic: „maxilare supte și țepoase” (*ibidem*: 8). Tenacitatea, loialitatea, determinarea sunt calități ale unei forțe de care ar avea nevoie un astfel de *Deus ex machina* pentru a răsturna o lume fără suport moral, economic sau politic. Colții reprezintă dinamica socială capabilă să străpungă totalitarismul; blândețea neașteptată este singura trăsătură similară arhetipului **One Lamb**; identificăm totuși, prezența ludicului, categorie specifică vârstei mici (care subliniază puritatea, noblețea sufletului de copil) invers proporțională cu

¹ *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș a fost publicată în 1966 în volumul *Omul cu compasul*, la un an după apariția nuvelei *Mistreții erau blânzi*, deși fusese scrisă în 1945 și refăcută în 1950.

vârsta mistrețului. Din nou avem o imagine cognitivă răsturnată geometric, în care recunoaștem aceeași funcție regeneratoare. Viziunea compensatorie e construită aici prin blândețe și ritual ludic, două valențe absolut necesare unei societăți distopice care se cere conjugată cu speranța. Rolul lor este tocmai revelația Sinelui Unic într-un sine personal, intrinsec ce permite descoperirea identității prin joc: *Dominus, magister ludi nostri!*

Similar literaturii latino-americane, tensiunea crește ca un *boule de neige*, pentru ca în final totul să fie exacerbât de viziunea diurnă, subsidiară nivelului cognitiv ce compensează mentalul receptorului. Din acest punct de vedere, nuvelele din 1965 anticipează *Cartea milionarului* tocmai prin cultivarea parodiei ca un „izvor important de comic” (Manolescu 2002: 628), iar parodia poate fi considerată o subcategorie arhetipală a simbolului.

5.2. Stejarul

Simbol vegetal, stejarul este un *centrum mundi*, unind prin măreția înălțimii spațiul celest cu cel teluric. Cunoscut în mitologia universală ca „un instrument de comunicare între Cer și Pământ” (Chevalier, Gheerbrant 1994: 264), arborele sacru, cum a mai fost numit, simbolizează două valori fundamentale – înțelepciunea și forța: „era adorat de celți și reprezenta pentru ei, prin trunchiul său, prin ramurile sale groase, prin frunzișul său des și prin propriul său symbolism, o emblemă a spiritualității și echivalentul unui templu” (*ibidem*: 265). Este surprinzător că mentalul arhetipal distinge regimul diurn și nocturn, așadar forța și neputința, divinul și umanul etc., identificând stejarul ca pe un canal de comunicare auxiliar identității sinelui. În textul bănulescian descoperim un stejar apus deja, un veritabil *eikon* apocaliptic: „...un stejar bătrân și uscat, prăbușit în apă cu rădăcinile smulse și uscate” (Bănulescu 1991: 3). Reprezentarea imagistică aparține mai degrabă unei Lumi de Dincolo, unei lumi răsturnate social și politic, lipsite de sevă morală. Raportul cauză – efect e surprins aici de vocea auctorială: rădăcinile îi fuseseră smulse.

Jean-Jacques Wunenburger conturează conceptul de „imagine verbală”, concepută ca „un aspect particular al limbajului, introducând în sfera semnelor general abstracte și arbitrare o dimensiune concretă, sensibilă, afectivă, emoțională, poetică și chiar cosmică” (Wunenburger 2004: 58). Recunoaștem în definiția hermeneutului dimensiunea epistemologică a stejarului. Din punct de vedere semiotic, stejarul poate fi identificat cu *One Tree*. Poate nu întâmplător, cel care comentează despre arborele bătrân este tocmai părintele Ichim, un *pater familias*¹ pentru comunitatea năvălită de ape, purtător de valențe spirituale: „ – Era tot uscat și acum treizeci de ani. Și tot drept ca lumânarea. Oamenii nu-l tăiau. Îl ocoleau, ziceau că nu-i uscat, că e viu, că [...] or fi crezut că a strâns atâta vlagă în el, încât poate trăi și fără frunze” (Bănulescu 1991: 4). Rezistase treizeci de ani, stătuse drept și singular în câmpie ca o mărturie a trăinicieii, rezistenței și infailibilității în fața oamenilor care treceau pe lângă el și ziceau: „acesta e cel mai frumos și mai voinic copac. E mândria pădurii noastre” (*ibidem*: 5).

Indiscutabil, stejarul este în textul autorului în discuție un *simbol-kerygma*², reprezentare a Sinelui arhetipal, a Logosului ancestral, purtător de mesaj spiritual pentru receptorul discursului narativ. Realitatea imediată ne descoperă o ipostază mesianică lipsită

¹ *One God* este mai degrabă ipostaza din afirmația „Dumnezeu a murit!” din *Also sprach Zarathustra* de Friedrich Nietzsche.

² Pentru Northop Frye (1993), *kerygma* reprezintă cuvântul înzestrat cu putere, în funcție de care personajele își schimbă destinul.

de forța re-nașterii și cu atât mai puțin a învierii. Viziunea nu mai compensează conștiința umană, ci o decompensează și speranța devine o utopie. Se instalează viziunea eschatologică: „Uite-l acu ce gol e, poți privi prin trunchiul lui ca prin ocean, ca să vezi mai bine sfârșitul!” (*ibidem*). Trunchiul imensului copac este perceput de diaconul Ichim ca un atribut epistemologic al timpului prezent, lipsit de perspectiva viitorului. Ichim este purtător și el de semnificații spirituale prin prisma misiunii pe care ar fi necesar s-o îndeplinească (este numit *diacon* și *părinte* – ipostaza *One God*), dar: „M-au îmbolnăvit apele și iernile voastre păcătoase, care l-au făcut să țipe gros și pe un poet al dragostelor delicate, cum a fost Ovidiu” (*ibidem*: 6). Așadar, dubla ipostază diacon-stejar este foarte clară: înțelepciunea și forța. Simbolul transcendental se suprapune rațiunii imanente.

5.3. Dropia

Loștrîța-sirenă este, la Vasile Voiculescu, un corespondent acvatic al ielelor¹. La Bănulescu, apar două personaje feminine înzestrate cu trăsături fabuloase: Vica din *Mistreții erau blânzi* și Victoria din *Dropia*. Prima este „o fată de brezoii”, simbol al Dunării tumultuoase, figură dionisiacă, exultând de dragoste și viață, cerșind apartenență unui grup de indivizi care n-o acceptă, iar cea de-a doua – un avatar al dropiei, pasăre specifică zonei de sud-est și câmpiei dunărene. Spre deosebire de prima nuvelă din volumul *Iarna bărbaților*, unde recunoaștem o intruziune a simbolurilor mitice universale (apa – mitul potopului, stejarul – mitul mării treceri, albul – metafora luminii) în realitatea imediată, în *Dropia* putem discuta despre un fantastic inițiativ. Prin cântecul mistic („Cântec de tinerețe, care nu se învață”) reprodus ca pe o incantație, Victoria îl fascinează pe Miron:

„Bobul meu de soartă bună să cadă în humă, între soare și lună. Să-i priască și vânt, și ploaie, și brumă. Boabe bune, boabele, jarule, aruncă-mi-le. Printre ele, bob de aur, faur, taur, iute ca un graur, ban de aur, om de aur. Aur, faur, om de aur, în casă te-aduc. Pe piept să te culc. Cât clipești din ochii negri și arunci din ei scânteii, să-mi pui la urechi cercei...” (Bănulescu 1991: 43).

De fapt, întregul descântec reprezintă o formulă cu efect magic asupra lui Miron, neofitul ce încearcă să descifreze misterul, pentru ca peste noapte să descopere ambivalența femeii: „Omul acesta de-i zicem Miron vrea să prindă dropia. Nu vrea să-i treacă anii care-i mai are fără s-o vadă măcar” (*ibidem*: 46). Victoria, personaj cu nume simbolic, recrează cuplul primordial ce se destramă la apariția soarelui. Cel ce își propusese să vadă dropia vara, noaptea și pe lună, este inițiat de avatarul ei, aflând „de-aproape mirosul de pelin de sub pernă” (*ibidem*: 47). Erosul este și aici o treaptă de cunoaștere, o modalitate de inițiere ontică. Dimineața, Miron descoperă o altă Victoria: „Femeia s-a întors cu fața spre mine: avea părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă” (*ibidem*: 48). Recunoaștem, desigur, fabulosul basmelor și figura arhetipală a unui personaj cu conotații malefice. Miron prinsese „vreamea din urmă”, iar Victoria, asemenea Marghioalei, personajul caragialian din *La hanul lui Mânjoală*, pare a fi încheiat un pact faustic. Ea știa totul despre pasărea mult dorită: „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita” (*ibidem*: 46).

¹ Motivul ielelor a apărut în literatura română în *Descriptio Moldaviae*, în *Zburătorul* lui I. Heliade-Rădulescu, în *Baba Cloanța* lui Alecsandri, în *Miron și frumoasa fără corp*, în *Luceafărul* lui Eminescu și în *La Hanul lui Mânjoală* de I.L. Caragiale.

Căutarea denotativă a datelor despre pasărea de legendă ne-a oferit câteva surprize. Revista *National Geographic* o numește „cea mai mare zburătoare din lume și cea mai mare pasăre din avifauna României”. Cunoscută sub denumirea științifică de *otis tarda*, dropia este numită de ornitologul Constantin Rosetti-Bălănescu „pasăre formidabilă și aproape monstruoasă” (Andreea Dogar 2011). Vânătorii-pensionari își amintesc cu încântare: „Nici în cărți nu vezi așa ceva. Mari, făloase, cu un penaj de-ți lua ochii.”¹ Reprezentativă pentru fauna de câmpie, dropia poate fi considerată **One Bird**. Metafora arhetipală este asociată de Northrop Frye cu imaginea *Porumbelului* (Duhul Sfânt), apariție inefabilă în procesului nașterii din nou (botezul); extrapolând, dropia lui Bănulescu ar putea fi depozitara lucrării revelatoare a simbolului *Duh Sfânt* din *Noul Testament*, putere divină care marchează începutul unei noi vieți. Pasărea este simbolul înălțării, al depășirii teluricului, al atingerii transcendentului. Deși ar trebui să zboare, dropiei bănulesciene îi lipsesc însă veleitățile necesare; și a pierde această abilitate înseamnă damnare, lipsa aspirației spre cunoaștere. Dropia rămâne la nivelul rătăcirii prin porumb (simbol în mitologia populară al plânsului și durerii). Avatarul ei – Victoria, deține rolul de Mijlocitor (paracliser) reconciliind între distopie și utopie.

Omnisciența Victoriei este verificată de afirmația unui personaj, tot din neamul lui Pepene, din care face și ea parte: „ce este a mai fost, ce a mai fost va fi” (*ibidem*: 37). Algoritmii eclesiastici o definește pe Victoria, femeia-dropie, ființă solară, apolinică, mistagog, avatar al unei forțe magice, simbol al cunoașterii depline la care aspiră orice individ. Ambivalența personajului surprinde inevitabile similitudini cu fantasticul voiculescian. Coborând din *illo tempore* ca un *wisdom of chaos*, Victoria este opusul Vicăi și un simbol benign, subversiv, al regăsirii idealului, al regăsirii propriei identități. În schema imagistică (pentadică) a lui Frye adăugăm un pattern arhetipal: **One Woman**² (și nu optăm pentru ipostaza Fecioarei Maria din *Noul Testament*, ci pentru imaginea Mariei-Magdalena, pentru că dimensiunea trăirilor contrastante ilustrează mai pertinent personalitatea Victoriei – avatarul dropiei).

Schema imagistică a metaforei arhetipale – dimensiune hexadică – va arăta astfel:

Semnificantul / Simbolizantul / Avatarul	Funcția simbolică (cu valoare cathartică)	Semioza virtuală Receptare arhetipală	Semioza intențională (ontică) Receptare subversivă
--	---	--	---

¹ Aceeași sursă ne informează că la dropii se poate observa: „cel mai mare grad de dimorfism sexual din lumea înaripatelor. Masculul e atât de diferit de femelă încât ai putea crede că sunt două specii diferite. El este mult mai masiv decât femela, cântărind până la aproape 18 kg pe când consoarta lui abia atinge 5 kg. Înălțimea unui dropioi poate fi de peste un metru, lungimea 1.15 metri, iar anvergura aripilor atinge 2-2.8 metri” (Ionela Stănilă 2014). Coloritul este și el impresionant: „Deasupra, pe spate, penele sunt arămii sau maronii, iar văzut de dedesubt corpul pare îmbrăcat într-o haină perfect albă” (*ibidem*). Un specialist ornitolog estimează că în 1900 în România erau 5000 de exemplare, iar în 1984 au mai fost numărate 41 de dropii. Ultimul exemplar din Câmpia Dunării a fost văzut, coincidență sau nu, la Călărași (orașul natal al scriitorului nostru), la începutul anilor '80. Și încă un amănunt interesant din partea referențială: „Dropia nu intră în porumbul crescut, ea trebuie să fie cu capul deasupra nivelului cel mai înalt al vegetației. Capul e ca un periscop deasupra lanului de grâu” (Andreea Dogar 2011). Înțelegem de ce dropia capătă valențe magice în nuvelistica lui Bănulescu. Asemenea păsării-patrimoniului (condorul) din Anzii Cordilieri, dropia poate fi considerată pasărea-etalon a provinciei de sud-est.

² Human world – society of woman – *One Woman* (obținem un model semiotic hexadic).

1. Mistrețul	Viziune compensatorie	1. One Lamb – <i>Ordo ab chao</i>	Străpungerea totalitarismului
2. Condrat		2. One Man	
3. Stejarul		3. One Tree – ipostază cosmogonică și apocaliptică	Cenzură transcendentă – finalul totalitarismului și re-nașterea unei noi societăți
4. Părintele Ichim		4. One God	
5. Dropia		5. One Bird	Speranța ieșirii din ontosul apăsător – reconstruirea
6. Victoria		6. One Woman – <i>Wisdom of chaos</i>	Identității sinelui intrinsec

Concluzii

Într-un interviu acordat postului de radio britanic BBC în 17 noiembrie 1989, Augustin Buzura își afirma convingerea că „literatura formează conștiințe, modelează oameni, le deschide orizonturi noi” (Simuț 2001: 9). Orientarea spre genul acesta de literatură subversivă a permis manifestarea viziunii auctoriale într-o epocă de descompunere politică, iar intruziunea simbolurilor în narațiune a dezvăluit cititorului / receptorului o altă modalitate de interpretare și re-găsire a identității prin alteritate.¹ Abordarea semiotică a relevat sacralitatea arhetipurilor antrenate într-un proces de desacralizare ca, apoi, prin modelul hexadic al schemei imagistice, să asistăm la resacralizare. Anomalia prezentului e corectată prin viziunea compensatorie a donquijotismului protestatar, tragicul se convertește în comic, iar râsul are efect regenerativ.

Surse

Bănulescu, Ștefan, 1991, *Iarna bărbaților*, București, Editura Minerva.
 Bănulescu, Ștefan, 1997, *Un regat imaginar*, Odorheiu Secuiesc, Editura ALLFA.

Referințe

Bougnoux, Daniel, 2000, *Introducere în științele comunicării*, traducere de Violeta Vintilescu, Iași, Editura Polirom.
 Burgos, Jean, 1988, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, București, Editura Univers.
 Cassirer, Ernst, 1994, *Eseu despre om*, traducere de Constantin Cosman, București, Editura Humanitas.
 Culianu, Petru Ioan, 1995, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, postfață de Horia-Roman Patapievic, București, Editura Nemira.
 Deely, John, 1997, *Bazele semioticii*, traducere de Mariana Neț, București, Editura All.

¹ Investim aici semantic lexemul *alteritate* cu sensul oferit de Constantin Noica – “cuminecare”.

- Dogar, Andreea, 2011, „Speranța de reabilitare stă în păsările transfuge din Ungaria și Serbia”, *National Geographic România*, 2 aprilie, http://adevarul.ro/locale/calarasi/foto-comoara-disparuta-romaniei-1_5_3_1_c_5_f_2_4_0_d133766_a8be07d7/index.html (consultat 15 decembrie 2017).
- Durand, Gilbert, 1998, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere de Irina Bădescu, București, Editura Nemira.
- Durand, Gilbert, 2000, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Eliade, Mircea, 1978, *Aspecte ale mitului*, trad. de Paul G. Dinopol, București, Univers.
- Eliade, Mircea, 2001, *Întâlnirea cu sacrul*, Cluj, Editura Echinox.
- Evseev, Ivan, 1983, *Cuvânt – simbol – mit*, Timișoara, Editura Facla.
- Frye, Northrop, 1990, *Anatomy of Criticism*, Four Essays with a Foreword by Harold Bloom, New Jersey, Princeton University Press.
- Frye, Northrop, 1972, *Anatomia Criticii*, traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, București, Editura Univers.
- Horodincă, Georgeta, 2002, *Ștefan Bănulescu sau ipotezele scrisului*, București, DUSStyle.
- Jung, C. Gustav, 2005, *Opere complete. 9. Aion. Contribuții la simbolistica sinelui*, traducere de Daniela Ștefănescu, cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Manolescu, Nicolae, 2002, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100 + 1 Gramar.
- Manolescu, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii romane. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Parpală, Emilia (editor), 2017, *Identități ficționale și practici discursive*, Craiova, Editura Universitaria, București, Editura Pro Universitaria.
- Păcurariu, Francisc, 1965, *Introducere în literatura Americii latine*, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Peirce, C. S., 1990, *Semnificație și acțiune*, selecție și traducere de Delia Marga, București, Editura Humanitas.
- Simion, Eugen, 1998, *Scriitori români de azi*, Chișinău, Editura Litera.
- Simuț, Ion, 2001, *Augustin Buzura*, Brașov, Editura Aula.
- Stănilă, Ionela, 2014, „Comoara dispărută a României: dropia”, *adevărul.ro*, 9 martie, <https://www.natgeo.ro/natura/habitat-conservare/9310-dropiile-la-asfintit> (consultat 15 decembrie 2017).
- Wunenburger, Jean-Jacques, 2004, *Filozofia imaginilor*, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, traducere de Muguraș Constantinescu, Iași, Editura Polirom.

Quelques considérations concernant l'archétype *infans* dans les proses de Mircea Eliade et Michel Tournier

Daniela Mirea

Académie Technique Militaire, Bucarest

1. Introduction

La source de l'homme intérieur parfait se retrouve dans l'image primordiale de la plénitude divine. Le clivage intérieur de l'homme jeté dans le monde profane devient de plus en plus évident. Dans ce contexte-là engendré par la dynamique née de l'écart de l'image essentielle et originale, l'inconscient lance incessamment des symboles de la réunion des contraires, images de l'unité intérieure divine. Les symboles des contraires ne sont pas divergents et irréconciliables, mais ils s'amplifient et se renforcent réciproquement et font apparaître le sens, la signification profonde des événements. Le Soi, l'équivalent de la *conjunctio oppositorum* des alchimistes, est l'espace où les contradictions ontiques sont réconciliées. Dans le Soi, on surmonte l'opposition entre les principes qui sont représentés en tant que contradictoires au niveau de l'existence profane. Dans l'imaginaire, le Soi est représenté, quand il s'agit d'un homme, en tant que vieux sage, héros, dieu, lorsqu'il s'agit d'une femme sous l'apparence d'une grande prêtresse, d'une déesse, de la Terre Mère. En tenant compte du sujet, il revêt soit une représentation masculine, soit une représentation féminine. Mais le Soi peut également être représenté en tant qu'enfant ou adolescent car le Soi est atemporel. Mircea Eliade, dans ses dialogues avec Claude-Henri Rocquet, souligne cette équivalence symbolique entre le vieil homme et l'enfant :

« En alchimie, le vieillard et l'enfant solaire signifient la perfection. Le plus âgé n'est pas celui qui se souvient de l'origine ? Et Dieu est à la fois l'Ancien des jours et l'Enfant divin. Le vieil homme m'apparaît comme la figure du temps, ou plutôt de la mémoire » (Eliade 2006 : 209).

Le Soi n'est pas exclusivement contenu dans le conscient, ni dans l'espace-temps profanes, mais il a un aspect d'atemporalité, d'omniprésence. Quand un tel symbole est actualisé, il est le signe que le noyau du psychisme a été activé et que l'être intérieur est unifié, capable de surmonter les difficultés les plus dures.

1. Plus petit que le petit et plus grand que le grand

L'enfant, en tant que symbole fort de la réalisation du processus d'individuation, est assez présent dans les proses éliadiennes et tournériennes. Il symbolise le Soi et la capacité du héros de vivre la « rupture de niveau » dont Mircea Eliade parle, de renouveler sa vie, enfin de sublimer les épreuves que l'existence lui présente, en transformant le plomb du vécu profane en or. L'archétype de l'« enfant dieu » est largement répandu et il est intimement

relié avec les autres aspects mythologiques du motif de l'enfant. N'oublions pas « l'enfant Jésus » qui révèle, dans la légende de Saint-Christophe ses aspects apparemment contradictoires « plus petit que le petit et plus grand que le grand ». Ce statut paradoxal est très exploré dans les proses mythologiques de deux écrivains étudiés : d'un côté, l'enfant est abandonné entre les mains des ennemis qui sont physiquement plus forts que lui (Ephraïm – *Le Roi des Aulnes*, Brânduș – « La fille du capitaine » etc.), d'autre part, il dispose ou a accès à des pouvoirs surhumains (Iozi, Lixandru – « Le Vieil homme et l'officier », Brânduș – « La fille du capitaine », Nestor, Ephraïm – *Le Roi des Aulnes*). Il est simultanément insignifiant et divin.

Dans les *Évangiles*, le Christ explique aux fidèles que vouloir accéder au Royaume c'est subir un processus de métamorphose : devenir mâle et femelle à la fois ou redevenir enfant. Devenir mâle et femelle à la fois implique la nécessité d'aboutir à un état de *coincidentia oppositorum*, la réunion des contraires, qui a comme effet la dissolution de toute tension existentielle née de la relation antinomique des principes opposés. Remarquons qu'on introduit une équivalence ontique entre ces deux états aptes à installer l'homme dans ce mode d'être primordial, qui exclut toute dégradation : il s'agit de l'androgynie. L'innocence de l'enfant place celui-ci plus proche de l'espace du miracle, ses yeux sont à mêmes de percevoir des dimensions qui ne sont plus accessibles à l'adulte, dont les sens se sont de plus en plus atrophiés et éloignés des zones éthérés du sacré. Il n'est pas rare de voir, dans les mythes ou la littérature de souche mythologique, des enfants qui agissent en guides pour une humanité qui manque de repères existentiels.

Dans le « Pont », un des héros éliadiens raconte une histoire cryptique sur le retour à la maison d'une vieille femme aveugle, guidée par une jeune fille, qui avance en lisant à la vieille femme des fragments d'un livre bien ancien. Ce couple insolite qui est issu de la dynamique de mise ensemble de deux éléments opposés, à savoir jeunesse-vieillesse, renvoie à un autre couple d'éléments apparemment contradictoires : humanité déchue, éloignée de ses origines sacrées, – messager divin, qui subit le processus de *catabase* afin de récupérer ce monde à la dérive, qui a perdu toute référence spirituelle et qui a oublié ses origines divines. La lecture du livre fonctionne en tant que remède contre l'oubli ontique essentiel dont elle souffre.

Symbole du Soi selon la psychologie analytique jungienne, l'enfant est une image archétypale forte au niveau de l'imaginaire mythologique, un réceptacle véhiculant une signification transcendante, promesse d'une métamorphose ontique définitive du héros en quête identitaire.

Un aspect essentiel du motif de l'enfant est qu'il annonce le processus futur de métamorphose du sujet. *Infans*, dans ce contexte-là, personnifie les pouvoirs exhaustifs de la vie, au-delà de la conscience étroite du moi, le fait de trouver une solution inattendue à un problème existentiel apparemment sans issue. Răzvan, le fils de Stéphane, le héros de la *Forêt interdite*, est conçu en pleine crise existentielle de son père qui aime éperdument et à la fois deux femmes, Joana et Ileana. Le personnage exclut toute trivialisation de cet amour, il ne lui donne pas une signification horizontale, profane, il aimerait bien vivre cette expérience sentimentale comme les saints. Il a tout de même du mal à trouver une solution à ce problème. L'enfant représente et symbolise l'avenir potentiel. Son apparition doit être mise en relation avec l'anticipation des processus ultérieurs. L'enfant Răzvan annonce symboliquement la transformation future du père, il anticipe dans le processus d'individuation la figure qui résulte de la synthèse des éléments conscients et inconscients et des principes opposés : pour Stéphane Viziru, cette métamorphose exceptionnelle a lieu dans la mort, sous la forme des noces mystiques, camouflées, dans le monde profane, par un dramatique accident de voiture.

2. Les enfants de Kaltenborn. L'enfant Ephraïm

Le même symbolisme annonciateur attribué à la présence de l'enfant est actualisé dans les proses tournériennes. Arrêtons notre analyse sur le grand nombre d'enfants qui apparaissent dans le roman de Tournier, *Le Roi des Aulnes*. Cette prose est un développement assez transparent de la légende de Saint Christophe, que l'écrivain raconte d'ailleurs, en reprenant la version de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, dès le début du roman. La légende a le rôle de modèle structural d'une initiation tragique mais absolument nécessaire pour que le héros puisse aboutir à une rupture de niveau ontique. Calqué sur le récit de la légende de Saint Christophe, dont il emprunte la structure fondamentale, le roman de Tournier raconte le processus de sublimation des forces ténébreuses qui sont finalement mises au service de la vie. *Le Roi des Aulnes* est l'histoire émouvante du salut d'une nature ogrèsque, fatalement penchée vers la destruction et le mal et de conversion de ses forces sombres en lumière. La figure de Saint Christophe renvoie dans un premier temps au mythe de l'ogre : le désir le plus grand de Christophe, un géant terrible, est de se mettre au service du maître le plus fort du monde. Ainsi devient-il le serviteur du diable, car il a l'impression d'avoir identifié la personne la plus forte du monde. Mais lorsqu'il constate que le maître choisi a à son tour ses faiblesses, il le quitte et cherche à devenir l'humble serviteur de Jésus Christ. Il met sa force terrible au service de l'enfant Jésus qu'il porte sur ses épaules, en ignorant dans un premier temps son identité. On l'appellera, après cet événement Christophe, *le Porteur du Christ*.

Michel Tournier se plaît à jouer sur la nature ambiguë de son personnage, l'inversion de l'image devient règle, Tiffauges est celui qui emporte et porte les enfants, il devient Abel et Caïn, à la fois. L'isotopie du monstre homophage se réalise symboliquement par la fascination de Tiffauges pour les enfants. Au début du roman, par la passion pathologique avec laquelle il prend en photo des enfants sortant de l'école. Photographe c'est pour lui dévorer des yeux, « possession mi-amoureuse, mi-meurtrière du photographié par le photographe » (Tournier 1970 : 168). Plus tard, en Allemagne, quand il arrive au château de Kaltenborn, sa nature monstrueuse se manifeste par l'enlèvement des garçons pour les emmener dans la napola nazie, ce qui témoigne de son appétit de chair fraîche.

Le roman débute par la prise de conscience du héros de sa nature dangereuse, mortelle, destructrice. C'est le personnage de Rachel qui le fait devenir conscient de son côté d'ombre : « Tu es un ogre » (*ibidem* : 13), le lui lance-t-elle et à partir de ce moment de révélation de sa structure dominante dissimulée, Abel Tiffauges se conduit en tant que tel. Le personnage actualise ses potentiels diaboliques dans un crescendo effréné qui culminera avec son rôle monstrueux assumé avec plaisir et passion à la napola de Kaltenborn. Mais de cette chute ontique, il en découle le long et dramatique processus alchimique de sublimation et d'intégration de cette partie d'ombre, inconsciente et douée de pouvoirs encore plus terrifiants, car pas encore intégrée. « Le Moi ne peut triompher qu'autant qu'il a d'abord maîtrisé et assimilé l'ombre » (Jung 1964 : 121). Au début, Tiffauges n'est pas conscient de sa nature monstrueuse : figure effacée, obscure garagiste parisien, il mène une existence neutre et conventionnelle. Ignoré par les autres, car très quelconque, il se camoufle parmi eux faisant semblable d'être leur pareil. Son Anima, symbolisée par la voix de Rachel, lui montre sa dominante inconsciente cruelle, dissimulée. Le moi visqueux dont il parle dans son journal, « un moi pesant, rancunier, humoral, lourdement attaché à ses habitudes, à son passé » (*ibidem* : 41) est le monstre, bien caché dans l'abîme de son âme. Le parcours obligatoire du héros vers l'Est (cette direction est

fortement symbolique, fait souligné d'ailleurs par Tournier lui-même – « Ex Oriente lux » (*ibidem* : 217), traduit l'imminence de sa métamorphose ontique et sa préparation graduelle pour qu'il puisse aboutir au Centre de son être, pour qu'il puisse devenir conscient de son Soi. Ces énergies sombres modèlent et génèrent le périple du personnage. Les premières manifestations de son côté noir nous ramènent au collège Saint Christophe, quand, victime innocente de la violence extrême des maîtres, des collègues aînés, il apprend et intègre la dynamique perverse du mal. L'initiation de Tiffauges a commencé dès son enfance, quand il étudiait au Collège Saint Christophe par l'intervention de Nestor. C'est dans cet espace dédié au saint patron que les semences de la phorie ont été jetées.

Les ressemblances à son patron chrétien, Saint Christophe, et les contre ressemblances à ce modèle rendent possibles le passage de la perte au salut. Entre le bon géant converti, Christophe, et le mauvais géant, le Roi des Aulnes, de l'imaginaire collectif symbolisé par l'Ogre nazi, il y a des ressemblances qui au niveau formel nous feraient penser à une relation d'identité entre les deux : le même aspect physique terrible, le pouvoir physique surhumain, l'appétit vorace, la faim irrépressible d'enfants préfigurée par la phorie maligne. Mais les différences spécifiques qui rendent ces présences complètement différentes sont issues du sens attribué à la phorie (le sens dont l'auteur parle c'est la capacité « maternelle » de l'homme de porter un enfant). Le bon géant porte l'enfant en lui servant, l'ogre l'emporte et le transforme en victime. Tel un magicien, Tournier renverse l'image faisant du chasseur d'enfant un *pater nutritor* à vocation maternelle.

Le *Roi des Aulnes* et le texte de Jacques de Voragine ont une structure de *descensus* qui comprend, de manière dissimulée un mouvement d'*ascensus*. Le *descensus* change de signe par l'intervention de l'enfant. Le mouvement ascendant, camouflé dans celui de la descente, rappelle l'image de la transfiguration du Christ sur le mont de Thabor et sa descente aux enfers pour y récupérer les âmes des justes. Dans la religion chrétienne, la Transfiguration « est un modèle transcendant de perfection spirituelle » (Eliade 1962 : 69).

L'enfant porté sur ses épaules préfigure l'épiphanie lumineuse de la fin du roman, l'Étoile d'or et le bestiaire céleste, celui dernier étant le symbole des instincts sublimés. Cette transformation numineuse est liée à la présence de l'enfant Ephraïm : « Lorsque l'enfant tournait vers lui son mince visage poudré de dartres et dévoré par ses yeux noirs, Tiffauges l'écoutait de toutes ses oreilles, de tout son être, car il voyait s'édifier un univers qui reflétait le sien avec une fidélité effrayante et qui en inversait tous les signes » (Tournier 1970 : 473).

3. Les enfants de la rue de Mântuleasa

Fărâmă ranime dans ses histoires toute une géographie sacrée d'un Bucarest transfiguré, sublimé, mythique, peuplé des personnages extraordinaires, ayant des pouvoirs surhumains. Le périple personnel de chacun de ces personnages serait digne de devenir une histoire exemplaire dans le labyrinthe narratif de Fărâmă. Fărâmă est maître à l'école du quartier de Mântuleasa, il connaît bien les enfants de cette rue. Il y a surtout un groupe d'enfants qui le fascine par leurs préoccupations insolites. Iozî, le fils du rabbin s'élance à la quête d'un lieu qui permette aux humains de passer dans un autre univers. Il est sûr qu'un tel endroit est bien caché dans les caves des maisons anciennes de la Rue de Mântuleasa. Il s'appuie dans sa démarche sur la lecture de certains signes qui ne sont pas visibles pour tout le monde, dont la lecture ne s'adresse pas aux profanes. Une bonne journée, il aboutit, il réussit à bien

repérer ledit endroit. Les enfants qui l'ont accompagné dans sa quête le voient disparaître dans les eaux de la cave, sans que son corps soit jamais retrouvé.

Lixandru, fort marqué par l'aventure d'Iozi veut comprendre les mécanismes de ces mondes invisibles et inaccessibles. Il se met à fouiller les caves des maisons bucarestoises afin de retrouver quelque trace qui puisse l'aider à comprendre ce qu'Iozi avait découvert. Il a l'impression qu'on lui a fait signe de s'élancer à la quête d'Iozi, d'accéder lui aussi aux espaces fabuleux qui étaient devenus accessibles à son ami. Lors de ses vacances de Pâques, la flèche lancée de son arc n'est jamais revenue sur terre. Il décrypte cet événement dans le registre mystérieux : on lui a permis l'accès au transcendant. Gilbert Durand parle du symbolisme fort du tir à l'arc :

« La hauteur suscite plus qu'une ascension, mais un élan et il semble que de l'échelle à la flèche en passant par l'aile, il y a une amplification de l'élancement. [...] Tout comme pour l'échelle chamaniste, le tir à l'arc devient un moyen symbolique de transcendance » (Durand 1992 : 148-149).

La quête de Lixandru est exhaustive, elle vise le haut et le bas, elle est ascensionnelle (vers le ciel) et en profondeur (l'exploration des espaces souterrains).

Conclusions

Notre travail a envisagé l'analyse comparée de quelques aspects concernant la dynamique de l'archétype de l'enfant, tel qu'il est actualisé dans la littérature de Mircea Eliade et Michel Tournier, sous l'angle de travaux théoriques de Carl Gustav Jung et Mircea Eliade lui-même. Dans le contexte imaginaire mythologique des proses éliadiennes et tournériennes, la réalisation du héros est similaire au processus d'individuation dont Jung parle. L'enfant symbolise le Soi et les possibilités de renouvellement et de régénération, l'élan vital créatif et une nouvelle orientation spirituelle, un changement existentiel radical. C'est l'enfant qui a accès aux zones subtiles du mythe et par cela il peut devenir guide pour une humanité amnésique, à la dérive, qui a tragiquement oublié sa souche transcendante. L'épiphanie de l'enfant symbolise que même après la chute adamique, la divinité continue à être présente, en renaissant de temps en temps dans le monde, parmi les gens, afin de leur rappeler les repères sacrés et leur descendance paradisiaque. L'enfant divin est parfois identifié dans la posture d'orphelin. Ce mode d'être dans le monde lui permet de rompre les liens avec son destin historique et d'accéder aux mystères de la sacralité.

L'image de l'enfant est parfois associée à celle du vieux, et cette réunion des contraires symbolise le Soi, car celui-ci est relativement atemporel, jeune et vieux, à la fois.

Sources

Eliade, Mircea, 1955, *Forêt interdite*, traduit par Alain Guillerrou, Paris, Gallimard.

Eliade, Mircea, 1977, *Le Vieil homme et l'officier*, traduit par Alain Guillerrou, Paris, Gallimard.

Eliade, Mircea, 1984, « Le Pont », traduit par Alain Paruit, *Les Trois Grâces*, Paris, Gallimard.

Tournier, Michel, 1970, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard.

Références

- Durand, Gilbert, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
Eliade, Mircea, 1962, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard.
Eliade, Mircea, 2006, *L'épreuve du Labyrinthe*, Paris, Editions du Rocher.
Jung, Carl, Gustav, 1964, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont.

Elemente de corporalitate în poezia feminină postmodernă

Maria Viviana Niță (Bobic)
Universitatea din Craiova

1. Introducere

Lucrarea de față pune accent pe identificarea trăsăturilor caracteristice poeziei feminine postmoderne, urmărind mai multe aspecte precum tematică, textualitate, intertextualitate. Atenția se concentrează asupra problemelor din aria fenomenului literar postmodernist. Se va porni de la o privire generală asupra postmodernității ca fenomen social și a postmodernismului ca fenomen cultural, apoi se va continua cu subcapitole în care se vor analiza particularitățile postmodernismului românesc. Demersul nostru a fost motivat de complexitatea procesului literar contemporan. Ceea ce contează este analizarea limbajului, căci pentru postmoderniști nu stilul contează, ci mesajul în sine, comunicarea.

2. Poezia postmodernistă – trăsături reprezentative

Este necesar, pentru început, să explicăm anumite concepte, cuvinte cheie, făcându-se distincție între postmodernism și termenii înrudiți cu el: postmodernitate și postmodern:

„Postmodernismul, unul dintre conceptele cel mai frecvent folosite în teoria artistică (și nu numai) de azi, pur și simplu nu poate fi înțeles – mai mult, poate fi greșit interpretat – în afara înțelegerii lumii care l-a făcut cu putință [...]. De fapt, evidențierea legăturii dintre postmodernism și postmodernitate este mult mai importantă decât stau lucrurile în modernism” (Cărtărescu 1999: 7).

Postmodernismul s-a declanșat în literatura română în a doua jumătate a anilor '70 și continuă să existe; este un fenomen major, de natură politico-socială și cultural-estetică, corespunzător postmodernității. Prin postmodernitate se înțelege perioada istorică ce urmează modernității, perioadă ce corespunde anilor '70 ai secolului trecut ce vin cu o serie de schimbări sociologice, tehnologice, economice etc. Trecerea de la modernism la postmodernism s-a realizat după cel de-al Doilea Război Mondial, iar schimbarea s-a manifestat la nivel tematic și formal:

“Reprezentanții postmodernismului românesc aduc cu ei în literatura română un spirit nou, un impuls al insurgenței provocatoare, dar și o încercare de redefinire a limbajului poetic, nu ca iluzie incantatorie, ca extaz al muzicalității ori ca fascinație a evaziunii în ficționalitate, ci, mai curând, ca o coborâre în infernul cotidian, în banalitatea anonimizantă a prezentului de cea mai pură concretețe” (Boldea 2011: 194).

Postmodernismul înglobează interpretările intelectuale, culturale, artistice și filosofice ale acestor condiții noi. Una din noțiunile cheie ale postmodernismului este „metaliteratura”, adică literatura ce se constituie prin reflecția asupra ei înseși. Criticii au reținut, sub conceptul „postmodernism”, trăsăturile precum: estomparea granițelor tradiționale dintre genuri și specii, eliberarea fanteziei și împrumutarea limbajului familiar, amestecul de narativitate și lirism în poezie, oralitatea expresiei, desolemnizarea discursului, mitologizarea ostentativă a lucrurilor comune, renunțarea la metaforă și la imaginea elaborată, ironia, ludicul etc. Postmodernismul românesc, defazat cronologic, are caracter eclectic și s-a manifestat în două direcții:

„Revenind la postmodernismul românesc, acesta ni se înfățișează, în poezie, cel puțin, ca o orientare literară cu trăsături asumate din perspectiva unui eclecticism metodologic și procedural, ce provine din influențe și ecouri diverse, din asumarea unei poetici în mod programatic mobile, disponibile la nou, la experiment, la spiritul ludic și ironic” (*ibidem*: 193).

Se impune urmărirea afirmării postmodernismului în literatura română, grupurile și reprezentanții acestui stil, specificitate manifestărilor individuale.

3. Poezia postmodernă feminină - teme specifice

Marta Petreu, Angela Nache Mamier, Simona Popescu, Ruxandra Cesereanu și alte poete ce fac parte din generația postmodernă au ales ca în centrul actului creator să plaseze individul, omul asaltat de probleme. Procedeele alese pentru a valorifica trăirile, emoțiile sunt diverse, apelându-se atât la subtilitate, prin reinterpretarea unor mituri, cât și la violență, prin redarea unor stări, emoții ce pun stăpânire pe individ cu o brutalitate aparte. Subiectele sunt actuale, dominate de crize identitare și senzoriale (precum tema singurătății, a neidentificării cu ceilalți, a vulnerabilității corpului).

Poezia postmodernă pune accent pe comunicare, pe cuvânt, astfel încât este de o reală importanță legătura dintre poezie și alte tipuri de discurs, trimiteri pentru a putea cuprinde mesajul în adevăratul lui sens. Textualismul ocupă un loc important în opera postmodernă feminină, făcându-se deseori trimiteri la alte poezii, mituri etc.:

„O astfel de poezie a cotidianului, a realului radiografiat în visceralitatea sa nu exclude, însă, deloc experimentul formal, recursul la autoreflexivitate și la formulele metaliteraturii, prin care poezia se întoarce asupra ei, își contemplă cu luciditate alcătuirea, propria expresivitate.” (Boldea 2006: 8)

4. Elemente de intertextualitate și corporalitate

În acest subcapitol sunt urmărite alteritatea, tranzitivitatea, corporalitatea în lirica feminină postmodernă și relațiile textuale pe care le implică. Intertextualitatea este tehnica de creație preferată de postmoderniști prin care textul trimite mereu, citând fără ghilimele, preluând personaje, simboluri, fragmente, sintagme celebre sau rescriind pur și simplu alte text:

„Intertextul a ajuns astăzi să desemneze deopotrivă relațiile de coprezentață, incluziune și pe cele de derivare a unui text din altul; aluzia sau referința punctuală, aproape insesizabilă, și absorbția masivă a unor modele sau filiația în sens tradițional” (Popescu 2016: 54).

Noțiunea de „intertextualitate” își are originea în lingvistica secolului al XX-lea, la bază aflându-se lucrările lingvistului elvețian Ferdinand de Saussure. În epoca postmodernă, se consideră că un obiect nu poate fi în adevăratul sens al cuvântului unic, original, căci la baza creării acestuia stau idei, fragmente din alte creații. Pe baza acestei concepții s-a creat și termenul *intertextualitate* (Graham 2000: 5), care propune o nouă viziune asupra sensului, autorului și lecturii (*ibidem*: 77). Această noțiune poate fi înțeleasă ca fiind, la nivelul cuvântului ce se descătușează, suma tuturor textelor existente, căci leagă mai multe texte într-un singur text ca un tot structural (*ibidem*: 114).

Este dificil de teoretizat corpul, datorită dublei determinări, biologice și culturale, corpul nefiind epuizat în nici una dintre cele două sfere. Existența presiunilor sociale, politice și culturale tot mai acute nu face decât să complice cunoașterea despre corp (Grünberg 2010: 29). Poezia postmodernă abundă în senzații, frământări, agitări ale spiritului, stări de multe ori nefirești, pe care nici măcar poetul nu reușește să și le explice. Eul liric face, prin referire la trup, la relația existentă între acesta și minte, ca totul să fie palpabil. Poezia postmodernistă devine astfel un document spiritual, un fel de jurnal al omului contemporan. Corporalitatea se referă la caracterul trupului, al corpului uman, al corpului material. Ea pune în discuție relația dintre trup și suflet, evidențierea trupului ca întreg și informarea exactă asupra subiectivității umane și a comportamentelor sale:

“Cultura și estetica postmodernității a dezvoltat un adevărat cult al corpului, care a devenit aproape măsura tuturor lucrurilor. [...]. Corpul textualizat tinde să devină referința supremă, un orizont al realului în care se regăsește ființa” (Prodan 2012: 72).

În *Dicționarul explicativ al limbii române*, corpul este identificat cu „totalitatea organelor unei ființe vii; organismul considerat ca un întreg anatomic și funcțional; trup”. Dar termenul se aplică și unor entități anorganice de unitate și de complexitate, fie că e vorba de un domeniu abstract precum geometria, fie unor instituții. În ultimul sens, apare sintagma „corp de literă”, unde „corp” are o accepție dimensională (*DEX* 98: 229).

Categoria corporalității, înțeleasă diferit în varii culturi, a fost introdusă în știința modernă sub influența studiilor culturale și a semioticii. În cadrul culturii, interesele nu atât starea naturală a corpului, cât concepte culturale și mentale formate de om. Putem spune că aproape toate domeniile științelor studiază problema corpului uman: medicină, antropologie, psihologie etc. În același timp, știința modernă nu poate da un răspuns clar despre ceea ce sunt corpul și corporalitatea (Kovaleva 2016: 1466).

Un procedeu specific scriitorilor postmoderni este tematizarea corpului uman în text și corporalizarea scriiturii. Acest procedeu își are sursa în caracterul narcisist și autoreflexiv al scriitorului, care rămâne în continuare în strânsă legătură cu cititorul, analizând impactul pe care îl poate avea opera asupra cititorului: „Metatextual și polimorf, autorul își testează *manu propria* capacitatea de seducție a scriiturii sale” (Prodan 2012: 41). Omul se raportează diferit față de trupul său, aceasta devenind o realitate antropologică nouă. Predomină temele literare care au la bază corpul, precum iubirea, memoria, biografia, singurătatea, revolta, neputința, suferința, boala, moartea, copilăria dar și tinerețea, sexul, cuplul, teme ce țin de o individualitate, de o unicitate a ființei. Omul postmodern este

descriș acum cu toate fricile, temerile, fantasmeele, sfârșind ca fiind închis în propriul trup, în singurătate. Temele abordate de către poetul postmodern sunt îndeajuns de diferite pentru a-l particulariza, iar în ciuda acestui act de independență, individualist, demersul lor se coagulează și rezistă (Popa 2010: 32). Textul cucerește cititorul prin intermediul senzației pe care reușește să o transmită.

Corpul reprezintă o temă deosebit de propice pentru analiza antropologică, deoarece aparține cu drepturi depline identității omului. Dacă corpul, acest înveliș, nu ar exista, nici omul nu ar exista, existența omului fiind, așadar, corporală (Le Breton 2002: 5).

Corpul fizic cuprinde experiențele trăite, iar cel spiritual – lecturile traversate, din organe / fragmente intertextuale. Dacă vorbim despre postmoderniști, corpul transcende registrul biologic, fiind o imagine a spiritualității, o oglindă a sufletului, un mijloc al regăsirii. Vederea organică pare să promită că va dezvălui secretele când ne gândim, când ne luptăm, când ne iubim și de ce nu, vom ști în curând ce zonă funcțională a creierului se va aprinde sau se va opri în așteptarea morții: „Aici gura iubitului devine o mare, un lac, un lichid natural: o parte a corpului lichefiază în „poetica lingvistică reprezentată” (Santarpia 2003: 21). Ipostazele sub care corpul este imaginat în poezia postmodernă românească au fost analizate și evidențiate, sub aspectul metaforelor cognitive, de către Alina Țenescu: corpul ca mașinărie, ca produs, corpul ca nemulțumire, corpul ca un conținut, ca spațiu. Corpul din spațiile interioare și exterioare este exploatat în termeni de metafore corporale sau de metafore conceptuale legate de corp (Țenescu 2012: 134).

Corpul transpus în limbaj devine metafora duală a corpului textual și a celui uman, senzorial, biologic, fiind evidentă legătura dintre intimitatea literară și cea senzorială:

„Dacă în corp orice organ este legat de alte organe, în text, orice propoziție poate fi raportată la alte texte. Actul lecturii trebuie să rezoneze cu cel al scrierii într-o lectură corporală al cărei mesaj trebuie citit visceral, din interior” (Popa 2010: 47).

Analizând metaforele corporale, Alina Țenescu (2012: 147) afirmă că fenomenul de conceptualizare a corpului nu este centrat pe metafora comună a corpului ca recipient, imaginile mentale stereotipice asociate cu corpul fiind subminante în poezia postmodernă. Metaforele corpului se bazează mai degrabă pe conceptualizarea corpului ca sistem de experiențe și senzații complexe (*ibidem*: 148). Reprezentarea corpului uman ca mașină sau produs de masă poate fi văzută ca fiind cel mai important semn al schimbărilor pe care le-a suferit imagistica corporală în epoca postmodernă sub influența globalizării. Această nouă concepție tehnologică asupra corpului aduce o reînnoire și o evoluție a reprezentărilor anatomice în poezia românească din generația 2000, participând la noua cultură vizuală a postmodernității (*ibidem*: 136).

Corpul este perceput ca un recipient de carne în care sălășluiește Dumnezeu, cel care este chiar Creatorul lui. Corpul și sufletul se află de cele mai multe ori într-o relație contradictorie. Astfel se justifică propunerea îndrăzneată de a combina traseul biologic / vizual cu o altă indicație a prezenței, a traseului lingvistic / literar al corpului. Poezia, în epoca științelor sofisticate, cere o primă poziție în explorarea Sinelui (Santarpia 2003: 6).

Domeniul redescoperirii corpului indică un mod nou de concepere a corpului care nu mai este privit ca obiect, substanță, lucru, ci ca experiență personală. Experiența corporală se bazează acum pe condiții metaforice (Cavallo 2007: 103). În această descoperire în domeniul lingvisticii, corpul a apărut în poezie ca un teritoriu privilegiat și sofisticat al posibilelor construcții ale gândirii umane. Metafore, diverse figuri retorice, adjective, povești de sânge, de dorință, de război, dragostea și moartea au în convenția versului și a

rîtmului o pilitură puternică, estetică, tratată cognitiv în funcție de relevanța maximă posibilă, aceasta conducând la fluxul articulat și precis al imaginilor mentale. Textul poetic devine un loc al reflecției, al observării și al schimbării Sinelui (Santarpia 2003: 4).

Apariția conceptului de „scriitură corporală” are la bază dorința scriitorului de a-și regăsi identitatea și mai ales pe aceea de scriitor. Scriitura corporală nu include doar conștiința scrisului ca proces, ci și conștiința corpului ca fenomen. Acest concept se referă la modul de asimilare și reproducere a lumii într-o formă scripturală, individualizată în conștiința trupului propriu. Conștientizarea reprezentativității corpului într-un text s-a produs cu întârziere în critica și teoria literară.

Cuvântul implică acțiunea corpurilor. De la inspirație până la expirație, prin vibrațiile sonore cauzate de coordonarea dispozitivelor respiratorii și de sonorizare, acestea sunt folosite pentru a oferi o experiență lingvistică. Corpul dă sens, iar poezia face parte din el. Ideea legăturii dintre trup, suflet și minte o regăsim la Simona Popescu. Aceasta, prin intermediul poeziilor sale, transmite ideea de dezgust față de lumea în care trăiește, de încercare de a evada. Legătura dintre trup și planul spiritual este redată în poezii precum *Vânători* (Popescu 1993: 45), unde ochii, picioarele sunt elementele prin intermediul cărora se rememorează acțiunile dragi, povestea de dragoste, pasiunea eului liric și a iubitului.

Deșteptarea trupului, dar și a sufletului, este redată simbolic prin intermediul construcției „ne frecam la ochi”. Ochii sunt singura cale de cunoaștere, singurii care pot vedea adevărul. De altfel, mâna, element al perceptibilului, al atingerii, al cunoașterii deci, este întâlnită și în poezia *Facerea de bine* (*ibidem*: 32), regăsită acolo ca un element ce ne ține adânciți în această lume străină, rece, „mâna stângă”. Starea de incapacitate de a te elibera din lumea în care trăiești, lume ce este ca un loc ce ne probează, ne supune unor „examene”, este evidențiată în această poezie prin tot felul de simboluri. „Mâna dreaptă” devine acum singura cale de a te mântui, de a-ți scăpa sufletul de această corvoadă. Mâna este considerată sursă a energiei, mâna dreaptă reprezentând hotărârea, dorința poetei de a-și găsi echilibrul, așa cum înțelegem și datorită culorii simbol, verde.

Marta Petreu, profesor, poetă și editor, prezintă în poezia *Rochia Martei cea de toate zilele* (Petreu 2009: 52) profunzimea relației existente între ea și iubit, cel pe care încearcă din răputeri să-l aducă înapoi. Observăm tendința de a se redescoperi, de a se regăsi la nivel spiritual, fiind îndrumată în acest proces al căutării de elementele distincte al trupului iubitului: brațele, palmele, saliva etc. Eul liric se simte mort, rece și își dorește cu disperare un ultim gest de dragoste, de afecțiune, își dorește să renască în brațele iubitului. Poezia ușor rece, distantă a Martei Petreu realizează portretul societății actuale, o societate ce renunță la senzualitate și care preferă concretul, ideea în sine, fără a renunța la feminitate, căci elemente ce țin de existența acesteia te însoțesc mai ales în poeziile ale căror eroină este Marta: *Tezele neterminate despre Marta și Alte teze neterminate...* (*ibidem*: 44, 59).

Poezia *Azi am mâncat o carte de gânduri* (*ibidem*: 23) apelează la sinestezie, la stările pe care le trăiește eul liric la gândul vârstei copilăriei, fiecare simț fiind activat. Trupul rememorează tot ceea ce sufletul înmagazinase de-a lungul timpului, amintirile având legătură în mare parte cu gustul, eul liric apelând la imaginile artistice gustative.

Poezia *Teze despre creier* (*ibidem*: 24) evidențiază legătura existentă între psihic și fizic, punându-se accent pe măreția Domnului. (Organul preferat de poeta ce se deosebește de ceilalți tocmai prin luciditatea ei este creierul, regăsit în multe poezii). Legătura dintre creierul obosit, lunecos și trup este susținută de componentele trupului: limba, retina, aorta, ochii, urechile, pielea - cele care activează simțurile, memoria fiind cea care le întregește pe toate. Deși creierul este cel care este izolat totuși se mândrește căci nu este la fel de umil, marionetă precum celelalte organe, ci este numit „Domnul”.

În poemul *Teze despre zilele faste* (*ibidem*: 29) apare ideea conform căreia mărturisirile sunt „mici capricii lichefiate ca un creier mort.” Ființa capabilă să se contemple, să se analizeze cu distanță, să se detașeze, să își observe identitatea este considerată ca fiind un lucru rar: „îmi pipăi identitatea”. Privirea este cea care, fiind rațională, îndepărtează sentimentele, memoria, orice umbră, orice mister. Aceasta rămâne doar superficial reflectată în orbitoare lumină: „Nici o îngăduință pentru mistere.”

Această îndepărtare de sentimente, de pasional, este evidentă în *Teze despre singurătate*. „Orice femeie miroase a foliculină și var / niciodată a rășini a chinină”; versuri aproape dizgrațioase, datorită simbolurilor alese, dar extrem de caracteristice pentru o poezie a lucidității, purității ideale a unei ființe raționale: „creierul meu – un chihlimbar locuit de lupi” (*ibidem*: 27). Femeia de foliculină și de var moare în fiecare zi în poeta care-și refuză amintirile, ca și emoțiile.

Poezia *Scara (36 de cuțițe)* a Ruxandrei Cesereanu pune accent pe stările eului liric, acestea fiind corelate cu trupul care pare să devină imun la durere. Elementele textuale care arată indiferența înaintea suferinței sunt „tălpile ce nu se crestează”. Sângele este simbolul vieții, însă „sângele nu mai curge deloc”, lucru ce sugerează lipsa de vitalitate, energie, viață, scurgerea forței de a se lupta cu destinul (Cesereanu 2008: 204). Simbolul virilității, al fertilității, părul este unul dintre motive, fiind totodată și un simbol al feminității. Arborele ce reprezintă viața, cunoașterea, legătura cu familia, înrădăcinarea, dă putere ființei, trăgând-o spre verticalitate. Picioarele subliniază înrădăcinarea, rezistența, sălbăticia ființei, dar și sfințenia acestui ciclu al vieții: „picioare de câine cuarț și tămâie.” Acestea păstrează eul liric ancorat în planul real. Element al corporalității, gura emană iubire, puritate, înțelepciune: „în gură am petrol și argint / în gură am cuarț și tămâie”, doar trupul oscilează ca un păcătos fiind pus să aleagă: „demonii fierb trei zile un trup despocat / știu că e trupul meu urcător și scoborător deșirat.”

Concluzii

Poezia feminină postmodernă se prezintă ca un adevărat document sufletesc, un act al cunoașterii spirituale prin trup; Simona Popescu, Marta Petreu, Magda Cârneci, ca și alte poete postmoderne, poetizează senzații, emoții corporale cu o franchețe șocantă uneori, autentică întotdeauna.

Surse

Cesereanu, Ruxandra, 2008, *Coma*, București, Editura Vinea.
Petreu, Marta, 2009, *Aduceți verbele*, București, Editura LiterNet.
Popescu, Simona, 1993, *Antologia poeziei generației '80*, Pitești, Editura Vlasie.

Referințe

Allen, Graham, 2000, *Intertextuality*, New York, Routledge.
Boldea, Iulian, 2006, *Poeți români postmoderni*, Târgu Mureș, Editura Ardealul.
Boldea, Iulian, 2011, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității “Petru Maior”.

- Cavallo Michelle, Santarpia Alfonso, 2007, „Il corpo metaforico”, *Artiterapie tra clinica e ricerca*, Edizioni Universitarie Romane, pp.103-119.
- Cărtărescu, Mircea, 1999, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas.
- ***, *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a revăzută și adăugită), 1998, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic.
- Grünberg, Laura, 2010, *Corp-Artă-Societate: reflecții întrupate*, București, Editura Unarte.
- Kovaleva, Larisa S., 2016, “The problem of the body and corporality of the modern man in cinematography”, *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 6 (9), 1466-1473.
- Le Breton, David, 2002, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lică, Timișoara, Editura Amarcord.
- Popa, Daniela, 2010, „Poezia confesivă americană: o nouă paradigmă”, *Transilvania*, Sibiu, 10 (1), 28-36.
- Popescu, Carmen, 2016, *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*, Craiova, Editura Universitaria.
- Prodan, Diana, 2012, „Imaginarul corporalității în romanul Gesturi. Trilogia nimicului de Emilian Galaicu-Păun”, *Metaliteratură*, anul XII, nr 3/4 (30), 71-77, https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Imaginarul%20corporalitatii%20in%20romanul%20Gesturi.pdf [accesat la 12.06.2018].
- Santarpia, Alfonso, 2003a, „La rappresentazione linguistico-poetica del corpo”, *Arti Terapie*, 11 (3/4), 21-22.
- Santarpia, Alfonso, 2003b, „Le cartografie corporee del Furioso”, *Arti Terapie*, year IX, nr 9(11/12), 4-6.
- Țenescu, Alina, 2012, „Space, body and change in the architecture of postmodern poetry”, in *Challenging Change. Literary and Linguistic Responses*, Vesna Lopčić and Biljana Mišić Ilić (editors), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012, pp. 131-151.

Poezia optzecistă, între limbajul necenzurat și cenzura limbajului

Liliana Păunescu

Colegiul Național Pedagogic „Ștefan Odobleja”, Drobeta-Turnu-Severin

1. Introducere

Individualizarea literară a unei generații considerate și numite în timp: „promoție” (Mincu 1986; Parpală 1994), „generație” (Simion 1989: 468), „optzeciști neoavangardiști – termen mască, termen esopic” (Rotaru 2000: 456), „generația în blugi” (Simion 1989: 467, 475 și Grigurcu 1986: 487) sau, mai puțin vag, ca linie programatică, postmoderniști, se leagă de ceea ce critica literară, interpretează ca o trezire la realitate, ca o conștientizare inevitabilă a schimbării mecanismului literar românesc, perceput în deceniul al optulea ca inexpressiv și depășit, izolat în prejudecăți. Redescoperirea realității prin alte unghiuri, sondarea unor zone renegate sau menținute într-un con de umbră, din cauza unor metehne estetice și istorice, prin care s-a perpetuat opoziția poetic vs nonpoetic, conduc la noi valorizări literare și lingvistice.

Termenul *optzecism* este un calc după sintagma „the literature of the eighties”, iar sintagma *generația 80* provine din arii de referință culturale distincte: franceză, pentru conceptul de „generație” literară, și americană, prin ancorarea într-o decadă. Optzeciștii sunt consecința unei epoci dominate de totalitarism, fiind constrânși să scrie într-un anumit fel, să-și construiască modele metaliterare prin deformarea, dedublarea abuzivă, dar respectând o *estetică* (termen folosit de Monica Lovinescu în cronicile sale literare de la *Europa Liberă* înainte de 1989, prin care sugerează că estetica nu are ca obiect doar frumosul, ci și etica).

Poezia optzecistă conține în subtext modelul unei epoci istorice, oferind informații prin convenții, ludic, limbaj. Neputând reda tranzitiv realitatea, se apelează la scriitura oblică, la dubla lecțiune:

„Uzând de arma derizivității, a moftului, a unui limbaj nemaiprakticat până atunci pe o arie atât de întinsă, generația aceasta submina nu atât sfințenia unor dogme, cât mai ales starea de «*deciuplină*» și aliniere la cenușiu impusă de tâmpa dictatură pe toate planurile manifestării publice” (Regman 1997: 127).

2. Four-letter words

În 1972, Leslie Fiedler intuise viitorul literaturii în „depășirea faliei dintre cultura elitelor și cultura de masă” (Fiedler 1972: 62). În *Postmodernism and Popular Culture*, John Docker sesiza că elementul carnavalesc-grotesc a persistat de-a lungul timpului în literatură, iar astăzi „continuă să fertilizeze diferite arii ale vieții și culturii” (Docker 1996: 193). În

poezia optzecistă fuzionează mai multe paliere: unul de suprafață, ce conține un limbaj rudimentar, agresiv, persiflant, transparent, ce înlătură cititorul superficial cu pretenții elitiste, și altul grav, lucid, a cărui intenționalitate o reprezintă incizarea societății totalitare. Deși etichetată cu termeni derivați cu sufixul *-ism*: cotidianism, biografism, textualism, experientialism, cosmopolitism, postmodernism, poezia optzecistă conține în subsidiar un caracter subversiv-demascator: „A experimenta înseamnă a-ți propune de bunăvoie, fără miza vreunei cariere literare, rătăcirea în spații necartografiate încă, periculos de libere, periculos de scăpate de sub control, periculos de informale” (Crăciun 1998: 3).

Tinzând spre o autenticitate dezideologizată, poezia optzecistă manifestă tendința de a (ab)uza de limbajul kitsch al străzii sau rezultat din traducerea, cu o jucată nepricepere, a textelor rock, de acel „realism grotesc” în concepția lui Bahtin, de denomiinațiunile comico-argotice, împingând faptele marginale de limbă dincolo de acel „văz monstruos” caragialian, anulând opoziția literar vs nonliterar¹. Cărtărescu demonstrează că postmodernismul încearcă o umanizare a kitschului și o transformarea a lui în „noua *lingua franca*” (Cărtărescu 1999: 422), chiar în într-un oximoronic „kitsch înalt” (*ibidem*: 430).

- „**Paștele mă-si** – strigau – **curva asta de viață!**” (Iaru 2002, *Adio. La Galați*: 170).
- „**Proasto!** am vrut să-i spun, să deschid / Nasturii bluzei, săucid” (Mușina 2000, *Stop – cadru cu adolescenți*: 241).
- „Un animal găfăind / sub alt animal. **O vacă**, o poezie” (Mușina 2000, *O vacă, o poezie*: 245).
- „...iar tu ești la munte, **la mama dracului**” (Cărtărescu 1998, *Halucinație cu apariția ei în costum de schi*: 96).
- „**Lua-ne-ar dracii**” (Cărtărescu 1998, *Doar încă o zi*: 124).
- „Amorul nostru nemuritor **s-a dus dracului**” (Cărtărescu 1998, *Steluțe în genele ei*: 96).
- „**drace**, decât cu țugul” (Cărtărescu, 1998 *I ♥ NY*: 162).
- „doamne, **ce fund avea / două arcuri de oțel, buldozere, Derrida...**” (*ibidem*: 163).
- „să-ți torn iar **hoitu**-n rime și-n picuri de lăute?” (Cărtărescu 1998, *O seară la operă*: 48).
- „**maimuțoiul dracului**” (*ibidem*: 41).
- „**je m'en fous**, ăsta-i cuvântul” (*ibidem*: 42).
- „Va începe să plouă **al dracului de tare**” (Marin 2002, *Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafiri*: 180),
- „Ezită. Dacă e lumina? **Cu ce dracu** s-o plătesc” (Cărtărescu 1990, *Levantul*: 178), „să ne iubim, **chera mu**, să ne iubim **per tujur**” (Cărtărescu 1998, *Să ne iubim chera mu*: 10), „și indicele de refracție **iși halea** sandviciul cu carne de pui” (*ibidem* : 11), „**bestie**, pistruiato și **fufo**”, (Cărtărescu 1998, *Posedai tot felul de obiecte electrice*: 21), „sunt **tuta sola** în camera mea cu icoane pe sticlă” (Cărtărescu 1998, *Mangafaua*: 55), „**auguri, mița**, strada blănarului 16 bis,

¹ Complimentul devine desuet: „Emanciparea femeii a perimat liturghia galantă a elogiului. Am inventat alte ceremonii la fel de constrângătoare sub aparența dezinvolturii și a spontaneității, dar abandonarea complimentului protocolar dovedește, cel puțin, că viața seductivă se reechilibrează, și că pe această piață cele două sexe se luptă din ce în ce mai mult la egalitate” (Bruckner, Finkielkraut 2005: 293).

(*ibidem*: 55), „ca să te spună la **diriga** din nou” (Cărtărescu 1998, *Fata de la instrumente muzicale*: 92), „**gagicuțo**, pisico vino cu mine în holul blocului meu, **femeiușco**, ochi galbeni” (Cărtărescu 1998, *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Nobel*: 98), „**Gâsco, dămuțo**” (*ibidem*: 99), „doar tu, **gagico**, tu, m-ai scos din singurătate” (Cărtărescu 1998, *Ne pregătim să facem daruri*: 118), „și tocmai când totul **merge țais, merge brici**” (Cărtărescu 1998, *O seară la operă*: 42), „modele noi! e **mișto!** e **okay!** e cum nici n-am visat” (*ibidem*: 71), „cine îmi lasă umbra **boticului** său peste caroseriile pline de răni de teroare” (Cărtărescu 1998, *Femeie, femeie, femeie.....*: 32), „și-o **gagicuță** cu două **țâțici** de zăpadă și mutra zâmbindă” (Cărtărescu 1998: 121).

- „sexu-i complet aiurea în cărți și în filme-patimă **fuckin’ n’ sucking**” (Cărtărescu 1998, *Miros de frunze*: 190), „și **mă doare-n dos** de toți și toate” (*ibidem*: 190).
- „Și **m-apucă dracii** când te văd amărâtă / și mă gândesc: **hait! Acum a făcut-o!** / **Hait! A făcut-o**, e clar! (*ibidem*: 193).

Consemnând felii de viață din atmosfera desacralizată a banalului, poezia optzecistă se încadrează în tiparul comunicării obișnuite. Uzând de diminutive, hipocoristice, augmentative, termeni peiorativi, clișee, locuțiuni idiomatice, oralitate, limbajul familiar al poeziei optzeciste este subordonat funcțiilor limbii: referențială, emotivă, persuasivă, fatică. Ironia se îmbină cu sarcasmul și cu autoironia, declanșând cinismul. Prin hiperbolă, ironia este îndreptată asupra unui univers bazat pe materialism. Explorând marginalul, mundanul, termenii optzeciștilor vociferează dezinhibați într-un vagabondaj pitoresc, devenind arme suculente de luptă ale unui mental colectiv autohton. Poezia optzecistă coboară Olimpul într-un prezent angoasant și crud, contaminat de paraliteratură și de non-literar. Fronda ia forma unor strigăte disperate, într-o oralitate brută, în subsidiarul căreia respiră istoria unor medii marginale, alterate de plaga kitschului.

3. Pitorescul lexical

Poezia optzecistă investighează zone marginale, conferind, în tușe aspre, sentimentul de viață imediată. Valențele colocvialității: termenii peiorativi, clișeele, ticurile verbale, substantivele proprii antroponomastice, enunțurile interjecționale, epicizările prin dialog, sinonimele perifrastice, lungirea unor sunete, elipsele, redundanțele, discontinuitățile, sunt supape lirice consumate în acte poetice. Valeria Guțu-Romalo consideră varianta familiară un nivel al limbii vorbite situat între „vorbirea îngrijită și cea argotică” (Guțu-Romalo 1972: 19). Din cauza cenzurii, între 1950-1989 argoul nu a fost cercetat, fiind considerat subiect-tabu. Lingviștii români (Alexandru Graur, Gheorghe Constantinescu Dobridor, Iorgu Iordan, Vladimir Robu) au condamnat continuitatea argoului, adoptând tonuri moralizatoare. În epoca totalitară au existat campanii mediatice împotriva acestui fapt marginal de limbă.¹

¹ *O cauză patriotică – apărarea limbii române* (SLAST 34, 1982), *Să nu uităm că argoul este limbajul delincvenților* (*ibidem*): „Nu se poate să nu ne întrebăm ce se întâmplă, cui se datorează degradarea uneori a cuvântului, poluarea vorbirii cu expresii și cuvinte străine spiritului limbii române, potrivnice mentalității și simțirii poporului care se exprimă în această limbă [...] Neadmonestarea la timp în școală sau în familie a unei exprimării incorecte, acceptarea amuzantă a

Eticul și marginalul își schimbă polaritățile, primul primește consistența existențialului, iar celălalt e divizat în ignobil, trivial, sordid, grotesc, inavuabil.

Strict lingvistic, delimitarea argou-jargon e dificilă, deoarece „ca limbaj specializat jargonul pune probleme similare cu argoul, caracteristicile lingvistice manifestându-se mai ales la nivelul lexicului și al pronunțării” (DSL 1997: 267). Nici în DALR nu se precizează marca „jargon”, termenii fiind asimilați argoului. Traian Tandin, în „Prefața” la *Limbajul infractorilor*, identifică un anumit jargon al infractorilor, dar ulterior se referă tot la argoul acestora. Adriana Stoichițoiu Ichim a remarcat „permeabilizarea tot mai accentuată a graniței dintre argou și limbajul familiar” (Stoichițoiu-Ichim 2001: 143). Din cauza presiunii realului asupra scrisului are loc „o transgresare a frontierei dintre high și low level, realizată prin apelul excesiv la elemente marcate ca familiare, populare, nu rareori argotice” (Romalo-Guțu Valeria 1996: 23).

Am inventariat mai jos ocurențele expresive ale pitorescului lexical optzecist și contextele figurate:

- „Gagicile astea așa de *mișto women and wenches cadavre / didactice* cu toate și smacuri cu foliculina / lor galvanizând trecătorii așa speriate când ai / umblat cu negri și arăbani cum poți să tremuri de-o inspectoare / când durii politehniști i-ai avut la picioare // când se *ciugulesc* de le merg fulgii la o cafea / ca niște găini apucate găinile mele / dragi și singure *mișto* și speriate...” (Mușina 2002, *Hebdomadarul profesorului A.M.*: 246, 247).
- „*moaca* roșcată a servietei” (Mușina 2002, *Budila-Express*: 234).
- „când bărbatul vine acasă *abțiguit* și *îți indoaie puțin muzicuța*”.
- „Cu ursulețul Yoghi, cu marele *gagicar*” (*ibidem*: 234).
- „Și noi am curtat inacesibile băștinașe / Cu bazmale roz și mirosind a *Transpirantz*” (*ibidem*: 237).
- „Cu *boșimanul* faci comerț, stai de vorbă” (Mușina 2000, *Alexia*: 193).
- „Când văd *damele* din fața hotelului București, care nu spun nu / Și se duc cu băieții / Dacă primesc *marafeții*” (Cărtărescu 1998, *Sunt gelos lua-m-ar naiba*: 193).
- „Nu vezi că am tricoul de metalist pe care scrie poate mă *șucărești*” (Coșovei 2000: 141).
- „fofilatorii și scatoscotocitorii pontatorii și antemergătorii / *lingecuriștii* și drogheriștii...” (Mușina 2002, *Budila-Express*: 239).
- „șeful de post cu *bulanul*” (Cărtărescu 2002, *Georgica a III-a*: 62).
- „24? Tu vorbești serios? Păi eu la 24 mă *săturasem de gagicî, avusesem căcălău...*” și apoi jucându-se cu bricheta: „Uite care-i treaba: poți să fii cine-ai fi, o *muier*e nu stă cu tine dacă nu simte c-o stăpânești, poți să fii cel mai tare *mahăr* sau geniu, *facu-le și dregu-le...*” (Cărtărescu 1998: 187).
- „Îl sugrum – răcneau cu toții – îl *belesc*, îl frig, îl tai!” (Cărtărescu 1990, *Levantul*: 39), „Dă de care-s atârinate prunculeți și *puradele*” (*ibidem*: 57), „ – Doamnă, *să avem pardon*” (*ibidem*: 61), „Și dân pelea *festii*-i iese” (*ibidem*: 93), „Va ivi în *țeasta* voastră, ce-i cu botul în pământ” (*ibidem*: 106), „Preste *țeasta* smochinită congiurată cu turban” (*ibidem*: 111), „Trec stăpânii lumii estii și îi *hăpăie* țărâna” (*ibidem*: 170), „Unii, *nehaliți* de zile se azvârlă pre ospăț” (*ibidem*: 173), „Voi,

unor cuvinte provenind din universul unor existențe marginale, periferice își lasă amprenta greu de depărtat...” (SLAST 1986: 46).

tâganilor, barosul și ghiocul și *ciorditul*” (*ibidem*: 173, „Amândouă tare *gigea*” (*ibidem*: 199), „Aș zugrăvi-o, ăsta (arată spre Censor) de *ar închide botul*” (*ibidem*: 204), „Pre *calpuzanii* iștia i-aș preface-n scrum” (*ibidem*: 204).

Cuvintele care circulă în argou cu mai multe sensuri (*calpuzan* – „falsificator de bani”, în romanul *Calpuzanii* de Silviu Angelescu, *calpuzan* – „poet care încearcă să înșele vigilența cenzurii”, în *Levantul* lui Cărtărescu) reprezintă un tip special de polisemie, definită prin sintagma „pletură semantică” (Jordan 1975: 313).

Alexandru Mușina, în *Budila-Express*, a utilizat toponimele *Las Crasnas*, *Întorsura City*, *Teliu-Valley* pentru a masca sub forma unei laude ironice deplasarea trenului muncitoresc cu care poetul făcea naveta Brașov – Întorsura Buzăului.

4. Mundus immundus

Roland Barthes definea limba drept „un corp de prescripții și practici comune tuturor scriitorilor unei epoci” (Barthes 1965: 3), stilul – ca un produs deliberat: „izbucnit din mitologia personală și din temperament” (*ibidem*: 15), iar *l’écriture* (scriitura) – ca „limbaj literar transformat prin destinația sa socială” (*ibidem*: 17), „o alegere sub presiunea istoriei” (*ibidem*: 18). În concluzie, orice sistem politic are o scriitură, atât ca fond, cât și ca formă, care se distinge de scriiturile altor sisteme politice:

„Scriitura, fiind forma angajată în mod spectacular a vorbirii, conține printr-o ambiguitate prețioasă în același timp ființa și apartenența puterii, adică ceea ce este și ceea ce s-ar dori să se creadă despre ea; deci o istorie a scriiturilor politice ar constitui cea mai bună dintre fenomenologiile sociale (*ibidem*: 28).

Sustrăgându-se utopiei comuniste și pseudorealității cosmetizate înfățișate de propaganda de partid, poezia optzecistă demască o lume fără individualitate, înregistrează supliciuul cotidian, respinge kitschul ideologic, persiflează patologia epocii de aur: „Câtă parodie, atâta autenticitate, câtă destructurare, atâta posibilitate de a sugera structurile realului” (Simion 1989: 639). Poezia optzecistă redă imaginea unei lumi anonime, disperate, neputincioase, fatalmente marginală, măcinată de nonsens. Înregistrarea faliilor realității subterane printr-un amalgam lingvistic și existențial, aparent ludic reprezintă un pretext pentru a camufla revolta împotriva unui limbaj de lemn, manipulator: „Într-o societate care se cufundă în paranoia sub influența ideologiei securitare, riscul este un ferment. Poetul își extrage mărgea din scandalul unui cuvânt exact. Epicul întâlnește aici poeticul” (Dixier Max-Jean 2001: 55).

Alienarea, criza colectivă de identitate, sordidul vieții, confuzia socială, trăirea la marginea existenței, spiritul ludic reprezintă o estetică a imediatului: „Viața de nichel, paradise de mucava, ani de copeici zornăitoare/ Ne uităm unul la altul prin oglinda retrovizoare – / Cine trăiește, cine respiră, cine mai moare...” (Coșovei 2002, *Paradise de mucava*: 141). Realul grotesc („nu mai vorbesc, hămăiam”), supus instanțelor represive ale lumii totalitare, insecuritatea biologică sunt evocate până la absurd: „Trăiam și eu în conserva asta de viață, eram numai carne de tun și sentimente de mațe”(Coșovei 2002, *Câini și pisici*: 141). Raportul represiv dintre stat și individ produce manipulare, iar efectele acaparatoare nu întârzie să apară: „Ne obișnuisem cu grilajul, lacătul mut, plimbarea de dimineață și cușca.” (Coșovei 2002, *Tovarășu’ nu mai vine*: 140).

În enunțurile comprimate ale lui Ion Stratan din *Sediul Politico-administrativ, Casa Poporului (Ruleta rusească, 1994)*, ironia și sarcasmul se intersectează cu realitatea brutală a epocii de aur: „Ajunge o scânteie pentru a aprinde focul”/„Ajunge o «Scânteie» pentru a-l întreține 40 de ani”/„Să dăm, Cezarului ce-i al poporului.”

Recurgând la diverse pretexte ale discursului poetic, optzeciștii demască „realități” ale regimului comunist:

- Munca la canal: „Deceniul de geniu”; «Pentru tine, Tanțo dragă / am săpat o vară-ntreagă / La canalul care leagă / Dunărea de Marea Neagră.» (Stratan 1982, *Pentameronul*: 91).
- Penuria de energie electrică: „Criza energiei electrice a alungat bulevardul 1 Mai la periferie” (Iaru 1981, *De-a wași ascunselea*: 57).
- Percheziția la domiciliu și interogatoriul, oaspeții de la „poliția gândului”, informatorii securității, rapoartele nesfârșite din timpul regimului comunist: „Creșteau urechi și rapoarte pe toți pereții / V-am spus că sunt singur.” (Iaru 2002, *Adio. La Galați*: 85).
- Limbajul de lemn, societatea uniformizatoare, totalitară sunt redate grafic de scrierea cu majuscule, întreruptă de interjecții ale violenței: „TREBUIE E NECESAR SE CERE / TREBUIE E NECESAR SE CERE / TREBUIE E NECESAR SE CERE / TREBUIE (dar eu... jap!) mi-au spus / E NECE (dar real ... buf!) SAR / ei / TREBUIE! mi-au ordonat” (Mușina 2002, *Budila-Express*: 240).
- Afișele propagandistice patriotarde, tip *Cântarea României*: „Afișe imense. Color. Peisaje. / În prim plan, o frumusețe locală / Cu basma roz, autentică, și dinții întregi și proaspăt spălați. În fundal o fanfară de îngeri / În costume naționale.” (*ibidem*: 240).
- Clișeele solemne, marele cârmaci: „Toți cumsecade,/ Toți cu fața umană, toți deopotrivă / Cuprinși în aceeași cooperativă a lucrului bine făcut. / Iar la loc de onoare / trona încins în halat peticit, între sule, cosoare, / un cizmar genial ciocănind cuișoarele.” (Iaru 2000, *Est Etica*: 104).
- Naveta: „Și noi am călătorit cu Budila-Express/ Și noi am văzut fețele stoarse, ca niște cârpe / La gradul zero al folosirii ale junelor navetiste.” (Mușina 2002, *Budila-Express*: 237).
- Literatura aservită regimului comunist: „Despre poezie, precupeată grasă” (*ibidem*: 236).
- Cozile: „Mușterii merge, coada-naintează” (Cărtărescu 1998, *Garofița*: 110).
- Condițiile vitrege din perioada comunistă, decorul sărac: „Lucrez în bucătărie. Suflu-n degetele reci. / Gaze sunt mai mici ca unghia, ca petale de-albăstrea. / Zaț de nechezol mânjește fundul ceștii de cafea ”. (Cărtărescu 1990, *Levantul*: 177).
- Duplicitatea existenței, instanțele represive: „și noi am cules laurii de staniol / Ai după-amiezilor petrecute-n ședințe și noi / Am luptat în întuneric cu diverși Dumnezeui județeni”. (Mușina 2002, *Budila-Express*: 238).
- Limbajul vid, incapabil de a mai semnifica: „Frau Fuchs a spus «Dadada tovarăși / Trebuie să ne integrăm să participăm / Cașasecere! Peminenumăplătește nimeni / Pentrumuncapecareodepun / Dafacfacfac și / Zicziczic / șieuau d șirădemineșinunegândim / La prestigiuleodatorieobligăție să nu / In-ter-pre-tăm sănăjungemlabani căatunci...»” (Mușina 2000, *Alexia*: 143).
- Ființa redusă la instincte: „Am descoperit cultul secret/ Al stomacului, sexului și capului aplecat ” (Mușina 2002, *Budila-Express*: 237).

- Țăranul neadaptat, lipsit de valorile tradiționale, confuz, într-o societate în care minciuna e normă de viață, în contradicție cu glorificarea falsă, gen *Viața satului*: „țăranul e pe câmp / el are o nevastă / nevasta un copil / copilul un viitor minunat / primit cadou de întâi aprilie.” (Cărtărescu 1980, *Georgica a IV-a*: 66).
- Cenzura: „VODĂ / Hai, prostule rădică perdeaua și începe / Iar censorul să fie aci, spre a pricepe / De vrea necuviință în text s-au strecurat / Au vreo cinstită barbă-î făcută de rahat / CENSORUL // Eu sunt censorul lui vodă, / Personagi foarte la modă, / Care văz și ce nu e. / Eu pândesc orice mișcare / Eu retez orice-aripioare, / Eu pui semne de-ntrebare / Pe oricare margine. // Refren: Hârști, hârști, hârști cu foarfica / La orice alusia! / Eu sunt censorul lui vodă, / Aghioase, imne, odă / Publicaricesc de zor. / Fabuli însă au satire / Ciopăresc făr' de-osebire / Ce nu pute-a proslăvire / Pute-a furcă și topor. / Refren: Hârști, hârști, hârști cu foarfica / La orice alusia!” (Cărtărescu 1990, *Levantul*: 201).

Iancu Aricescu îi trimite o scrisoare Zenaidei în Cântul al treilea al *Levantului*, relatând ce a pățimit din cauza cenzurii:

„De patru ani censorul lui vodă ca pe copii mă mințea și zicea (parcă-l auz):
 «Ienăchiță, fiule, mai rabdă un an, că poate vremi mai bune apucăm.» Că el zicea că doar datorința sa își face. M-a chinuit ca pe hoții de cai. Multe vorbe nu le răbda deloc. Unde eu scriam «sânuri rotungioare», el rădea cu un bricegel și scria «pept fecioresc». Unde ziceam de «coapsa cea rotundă ce străvede pîn șalvar», el punea «Peplul rece al Minervei». În loc de «hurioară» scriea «vestală», scris să-i fie numele și șters cu bricegelul dintre cei vii.” (*ibidem*: 34).

Sistemul represiv și propaganda au reprezentat pentru regimul comunist principalele mijloace de consolidare a puterii politice.¹ Percepția poeziei optzeciste asupra contrautoopiilor transformate în realități contrazicea ideea marxistă a literaturii ca reflectare a bunăstării sociale. Optzeciștii au înregistrat existența-surogat într-o lume inautentică.

5. Dubla lecțiune a titlurilor

„În situația în care un cuvânt sau o secvență dintr-un text sau dintr-un discurs oferă posibilitatea unei duble lecturi și, implicit, a unei duble interpretări” (Popescu 2002: 82), titlurile unor poeme sunt marcate de ambiguitate semantică:

Singurătatea colectivă
 (Liviu Ioan Stoiciu)
Sufleurul fricii
 (Matei Vișniec)

- titlul deconspirativ, marcând derizoriul ființei într-un univers mistificator;
 - teroarea și durata existențelor surogat; fluxul conștiinței amplificat de polisemantismul cuvântului „sufleur”;

¹ Într-una dintre celebrele cuvântări ținute cu ocazia *Consfăturii de lucru a activului de partid din domeniul ideologic și al activității politice și cultural educative din 1971*, Ceaușescu destina literaturii un rol mistificator: „Se va asigura orientarea politică fermă, în special a publicațiilor cultural-artistice, în direcția promovării artei și literaturii socialiste militante [...]. Se va exercita un control mai riguros, pentru evitarea publicării unor lucrări literare care nu corespund cerințelor activității politico-educative a partidului nostru [...]” (Ceaușescu 1971: 1).

<i>Budila-Express</i> (Alexandru Mușina)	- experiența de navetist, parodiată într-un cotidian grotesc;
<i>De-a wași ascunselea</i> (Florin Iaru)	- criza energiei electrice în epoca economiei totalitare;
<i>Adio. La Galași</i> (Florin Iaru)	- aluzie la elegia lui Grigore Alexandrescu, elegie devenită odă, deconspirarea atmosferei totalitare, a rapoartelor nesfârșite ale „poliției gândului”;
<i>La cea mai înaltă ficțiune</i> (Florin Iaru)	- viața politică marcată de clișee sau scena literaturii, în accepția lui Wallace Stevens („Poezia este suprema ficțiune, cucoană!”);
<i>Neuronia</i> (Călin Vlasie)	Într-o societate totalitară, salvarea devine imposibilă în absența nebuniei;
<i>Cântecel(e) - fast-food-poems</i> (Romulus Bucur)	- cântecul și-a pierdut vigoarea, devine produs de masă, consumat imediat sau în ambalaj;
<i>Un timp de vis</i> (Călin Vlasie);	- ironizarea cotidianului devenit metafizic;
<i>Haosmos</i> (Magda Cârnecki)	- haos dezorganizat, societate trucată;
<i>Mandebilul</i> (Mircea Cărtărescu)	- destinul implacabil al omului obișnuit, ce nu se poate înălța;
<i>Hipermatéria</i> (Magda Cârnecki);	- interdependența dintre percepție și cotidian;
<i>După-amiaza lui Hiperion</i> (Alexandru Mușina);	- un astru degradat, incapabil să se înalțe pe bolta cerească, doar pe tavanul camerei, titlu oximoronic, deoarece în limba greacă Hiperion înseamnă <i>cel care merge deasupra</i> ; fiind un păianjen cu cruce se sugerează ideea de căutare a unei noi forme artistice;
<i>Blow-up</i> (Magda Cârnecki)	- ilustrează ideea poeziei purificate în prealabil prin înșiruirea unor ipostaze succesive, sub un aparent aparat de fotografiat ce înregistrează realul;
<i>Hai ku Fideliti</i> (Florin Iaru)	- se valorifică omonimia: <i>hai cu</i> sau <i>Hai ku</i> , poezie japoneză alcătuită din 17 silabe.

Concluzii

În societățile totalitare, chiar și reprezentarea realității se află în criză. Manifestându-se printr-un spirit de grup, poezia optzecistă investighează spectacolul degradării, înregistrând în texte vorbele pe șleau, limbajul kitsch al străzii, replicile șocante, stridente, aparent insignifiante, cu întregul potențial de rezistență și transgresie, cu ajutorul aluziei, pastişei, ironiei, ludicului, parodiei. Distanțându-se de ideologia totalitară, poezia optzecistă reconstituie epoca de aur în secvențe fidele: teamă, condiții mizere, limbaj de lemn, vid existențial:

„Scriitorii generației 80 percep realul ca pe un text ce se autogenerează în permanentă mișcare, în vreme ce propria lor existență – resimțită ca existență – este sistematic înscrisă într-o derizorie realitate cotidiană, nedistorsionată de propaganda de partid” (Mușat 2002: 79).

Topind într-un creuzet de limbaje toate mijloacele expresive (neologisme specializate, grecisme, turcisme, franțuzisme, anglicisme, arhaisme, regionalisme, elemente de jargon, termeni argotici, invective, expresii triviale, irevențioase), poezia optzecistă hibridizează speciile, fluidizând granițele dintre genuri. Anulând opoziția literar vs nonliterar, optzeciștii au pus în dialog limbaje extreme, „de la cel specializat – să spunem – al rafinatului critic de artă, la cel idiomatic și argotic al lumii interlope (Nedelciu 1990: 368). Poezia vine din stradă, coboară în stradă, s-a disipat în societatea în ansamblu, dar încetează să fie doar poezie, devine o dramă a inadecvării individului la limbaj, mascată de kitschul ideologiei și de patologia epocii de aur.

Surse

- Bucur, Romulus, Lefter, Bogdan, Ion, Ghiu, Bogdan, Marin, Mariana, Mușina, Alexandru, 1982, *Cinci*, București, Litera.
- Bucur, Romulus, 2000, *Poeți optzeciști (și nu numai) în anii 90*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Cărtărescu, Mircea, Coșovei, Traian, Iaru, Florin, Stratan, Ion, 1982, *Aer cu diamante*, București, Editura Litera.
- Cărtărescu, Mircea, 1998, *Dublu CD*, București, Editura Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea, 1980, *Faruri, vitrine, fotografii*, București, Editura Cartea Românească.
- Cărtărescu, Mircea, 1990, *Levantul*, București, Editura Cartea Românească.
- Iaru, Florin, 1981, *Cântece de trecut strada*, București, Editura Albatros.
- Mușina, Alexandru, 2002, *Antologia poeziei generației 80*, ediția a II-a, București, Editura Aula.
- Stratan, Ion, 1994, *Ruleta rusească*, București, Cartea românească.

Referințe

- Bahtin, Mihail, 1983, *Probleme de literatură estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, cu o prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București.
- Barthes, Roland, 1965, *La degré zero de l'écriture*, Paris, Editura Gautier.
- Bruckner, Pascal, Finkielkraut Alain, 2005, *Noua dezordine amoroasă*, traducere Luminița Brăileanu, București, Trei.
- Cărtărescu, Mircea, 1999, *Postmodernismul românesc*, cu o postfață de Paul Cornea, București, Humanitas.
- Ceașescu, Nicolae, 1971, *Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și culturale educative*, din 9 iulie 1971.
- Crăciun, Gheorghe, 1998, *În căutarea referinței*, Pitești, Editura Paralela 45.
- DALR, 1996 – Bobârniche, Croitoru, Nina, *Dicționar de argou al limbii române*, Slobozia, Editura Arnina.

- DSL, 1997 – Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană-Dindelegan, Gabriela, *Științe ale limbii în Dicționar general de științe*, București, Editura Științifică.
- Diaconu, Mircea, 2002, *Poezia postmodernă*, Brașov, Editura Aula.
- Dixier, Max-Jean, 2001, „Poezie pentru mâine”, traducere în limba română Cornelia Bălan Pop, în *POESIS, Revistă de poezie*, anul XII, Nr.139-141, septembrie-noiembrie, Satu Mare.
- Docker, John, 1996, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Melbourne. Cambridge University Press.
- Fiedler, Leslie, 1972, *Cross the Border – Close the Gap*, New-York, Stein&Day.
- Gricurcu, George, 1986, *Existența poeziei*, București, Editura Cartea Românească.
- Guțu-Romalo, Valeria, 1972, *Corectitudine și greșală*, București, Editura Științifică.
- Guțu-Romalo, Valeria, 1996, „Stilul «relaxat» în uzul limbii române actuale”, în *Limbă și literatură*, vol. III-IV.
- Iordan, Iorgu, 1975, *Stilistica limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Științifică.
- Mincu, Marin, 1986, *Eseu despre textul poetic*, II, București, Editura Cartea Românească.
- Mușat, Carmen, 2002, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Pitești, Editura Parala 45.
- Nedelciu, Mircea, Babeți, Adriana, Mihăieș, Mircea, 1990, *Femeia în roșu*, București, Cartea Românească.
- Parpală Afana, Emilia, 1994, *Poezia semiotică. Promoția '80*, Craiova, Editura Sitech.
- Popescu, Mihaela, 2002, *Dicționar de stilistică*, București, Editura ALL.
- Regman, Cornel, 1997, *Dinspre „Cercul literar” spre „Optzeciști”*, București, Cartea Românească.
- Rotaru, Ion, 2000, *O istorie a literaturii române*, vol. V, *Poezia românească de la al doilea război mondial până în anul 2000*, București, Editura Niculescu.
- Simion, Eugen, 1989, *Scriitori români de azi*, IV, București, Editura Cartea Românească.
- SLAST 34, 1982 – *Supliment literar artistic – Scânteia Tineretului*, săptămânal, 1982, București nr. 34.
- SLAST 46, 1986 – *Supliment literar artistic – Scânteia Tineretului*, săptămânal, 1986, București nr. 46.
- Tandin, Traian, 1993, *Limbajul infractorilor*, București, Editura Paco.

Strategii de insolitare în proza istorică actuală

Catrinel Popa
Universitatea din București

1. Introducere

În cele ce urmează ne propunem să investigăm câteva dintre mecanismele la care apelează autorii contemporani în tentativa lor de a concilia gustul pentru senzațional cu rafinamentul livresc și cu reflecția asupra subtililor infiltrări dintre istorie și ficțiune.

Dacă în spațiul anglo-saxon fenomenul cunoscut sub numele de *neohistorical fiction* a căpătat în ultima vreme o anvergură considerabilă, confirmând, pe lângă inepuizabila fascinație exercitată de epocile revoluate asupra spiritului uman, necesitatea reinterpretării și reevaluării trecutului, literaturile din Europa Centrală și de Est (și, în genere, din regiunile afectate de „complexul periferiei”), nu au rămas nici ele indiferente la magnetismul pe care îl exercită diferitul, insolitul, exoticul. O demonstrează, printre altele, romanele *Dulcea poveste a tristului elefant* (Diana Adamek), respectiv *Ucenicul arhitectului* (Elif Shafak), romane pe care le vom analiza insistând cu precădere asupra strategiilor de insolitare sau de „exotizare” utilizate de scriitoare, fără a neglija reflecția inevitabilă asupra unor interogații de tipul: „Ce anume motivează, în zilele noastre, reapropierea simbolică a trecutului?”; „Care sunt implicațiile utilizării unor practici discursive destinate să caute în trecut răspunsuri la problemele prezentului?” sau „Cum s-ar putea explica tendința de a transforma trecutul în spectacol?”.

Toate acestea implică, în ultimă instanță, o reconsiderare a conceptelor de „realitate”, „urmă”, „adevăr / fals” etc., atrăgând implicit atenția asupra contradicțiilor ce dislocă totalitățile și reabilitând particularul în defavoarea universalului și a generalului.

2. Basmul, un *pattern* mereu actual

În ultimul capitol al cărții sale consacrate simbolisticii medievale, Michel Pastoureau aduce în discuție disputatul raport istorie / ficțiune, pornind de la un exemplu paradigmatic: *Ivanhoe*, faimosul roman al lui Walter Scott, unul dintre cele mai mari succese de librărie din toate timpurile și probabil exemplul cel mai frecvent invocat de exegeții interesați de paradoxurile reprezentării trecutului în narațiune (Pastoureau 2004: 378-391). Nu este nicidecum lipsită de importanță împrejurarea că Pastoureau alege o ficțiune de inspirație istorică pentru a-și încheia periplul prin pădurea de simboluri medievale și nici aceea că ficțiunea respectivă este un produs al imaginației romantice. Conștient de faptul că frontiera ce separă reprezentările artistice de lucrările de erudiție nu este nici pe departe într-atât de

rigidă pe cât s-a crezut multă vreme¹, cercetătorul francez lansează o serie de ipoteze care i-ar contraria fără doar și poate pe istoricii de școală veche:

„Eu, care de treizeci de ani îmi petrec mai multe ore pe zi frecventând documentele medievale, știu bine că această frontieră este permeabilă, că lucrările savante țin și ele de literatura de evaziune și că «adevăratul» Ev Mediu nu e de căutat nici în documentele de arhivă, nici în mărturiile arheologice și mai puțin în cărțile istoricilor profesioniști, ci în operele câtorva artiști care au șlefuit imaginarul nostru într-o manieră inalterabilă” (Pastoureau 2004: 379).

Pastoureau se întâlnește pe acest teren cu Umberto Eco, convins și el că – într-un dispreț suveran față de distincția adevărat / fals – trecutul pus în scenă de anumite opere literare capătă de multe ori un caracter arhetipal, aproape mitologic, în sensul că „poveștile false sunt, înainte de orice, povești, iar poveștile, ca și miturile, sunt întotdeauna convingătoare” (Eco 2005: 298).

Nu este locul aici să intrăm în detalii privind numeroasele tentative de reasezare a distincției *discurs istoriografic* / *discurs literar* (artistic) pe premise mai echitabile. Esențială rămâne împrejurarea că imensul succes al prozei cu subiect istoric poate fi pus, cel puțin de la romantism încoace, pe seama virtuților sale pedagogice conjugate cu actualizarea *pattern*-ului caracteristic poveștilor folclorice².

Să fie oare lecția lui Walter Scott impulsul ce i-a împins pe mulți dintre scriitorii contemporani preocupați de rescrierea trecutului să se întoarcă la acest venerabil model? Căci nu de foarte mare subtilitate este nevoie pentru a constata că romanele „istorice” apărute în ultimii ani (cu precădere după 2000), manifestă o predilecție asumată pentru recuzita caracteristică basmului sau *romance*-ului. Astfel, în literatura română din ultimul deceniu și jumătate (dacă ne gândim la scrierile unor Filip Florian, Răzvan Rădulescu, Doina Ruști, Octavian Soviany, Simona Sora, Simona Antonescu sau Diana Adamek, ca să-i amintim doar pe câțiva dintre autorii români ce au ilustrat cu succes genul în discuție), întâlnim la tot pasul figuri ale unei istorii-butaforie. Indiciu îndeajuns de elocvent în

¹ În majoritatea dezbaterilor mai vechi sau mai noi cu privire la definirea domeniului istoric, respectiv a celui ficțional, se perpetuează concepția conform căreia istoria ar fi în măsură să surprindă trecutul cu acuratețe, în vreme ce ficțiunea, înrudită îndeaproape cu falsul, mizează, în primul rând, pe strategii de manipulare, pe convenții și tehnici elaborate pentru a suspenda, fie și temporar, neîncrederea cititorului. Cel puțin de la Platon încoace (dacă luăm în calcul considerațiile din frecvent invocata *Carte a X-a a Republicii*), planează asupra ficțiunii suspiciunea inconsistenței, a iluzoriului și în ultimă instanță – a falsului. Mai puțin radical decât Platon, Aristotel, stabilește, la rândul său, în termeni tranșanți, distincția dintre misiunea istoricului și aceea a poetului: dacă primul se ocupă de întâmplări care au avut loc în realitate, cel de-al doilea „are datoria să povestească lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și ale necesarului” (Aristotel 1998: 76).

² Michel Pastoureau alcătuiește un scurt inventar al acestor „arhetipuri” și „resorturi” împrumutate din schema basmului: „o situație inițială conflictuală, plină de interdicții și contrapunându-i pe eroii buni și răi; apoi o evoluție dramatică legată de încălcarea acestor interdicții (fiul ce nu-și ascultă tatăl, fratele mai mic uzurpând tronul primului născut, dragostea imposibilă între tineri pe care totul îi separă); în sfârșit, pedepsirea trădătorilor, justiția lui Dumnezeu, revenirea adevăratului rege al Angliei și căsătoria eroilor” (Pastoureau 2004: 390).

privința faptului că romanele respective își asumă, în cele mai multe cazuri, statutul de „simulări de gradul al doilea ale memoriei naturale” (Mironescu 2016: 260-261)¹.

Cu alte cuvinte, refacerea „inocență” a legăturilor cu tradiția nu mai este posibilă. Dovadă că multe dintre romanele cu subiect istoric apărute în ultimii ani la noi și pe alte meridiane manifestă, pe lângă aplecarea către procedeele amintite (caracteristice basmului sau producțiilor *fantasy*), predilecția pentru protocoale sofisticate, inevitabil postmoderne.

3. Trecutul – o țară străină?

Rămâne, oricum, incontestabil faptul că apetența pentru mister și evenimente senzaționale, nevoia de povești și de evaziune prin intermediul acesteia (definitorie pentru specia noastră, după cum au demonstrat demult, cu argumente solide, antropologii), reprezintă unul dintre principalele motive care au condus la voga acestui (sub)gen în zilele noastre (dovadă, printre altele, că în anul 2009 a fost creat premiul *Walter Scott* pentru romanul istoric). Desigur, nu mai e nevoie să o repetăm, succesul nu reprezintă întotdeauna o garanție a excelenței artistice sau a rafinamentului stilistic (de altfel multe dintre romanele neo-istorice contemporane nu sunt – la prima vedere – într-atât de sofisticate tehnic ca metaficțiunile historiografice care le-au precedat), însă interesul manifestat din atâtea direcții față de noul avatar al venerabilului gen îi probează vitalitatea, arătând totodată că revizitarea trecutului reprezintă astăzi mai mult decât oricând o modalitate privilegiată (deși indirectă), de a încerca să ne înțelegem prezentul cu toate paradoxurile, crizele, impasurile și calamitățile sale. Că acest *trend* este simptomatic pentru lumea globalizată în care trăim o dovedește și numărul tot mai mare de studii teoretice consacrate fenomenului: Ann Heilmann și Mark Llewellyn (2010), Elisabeth Wesseling (2010) sau Elodie Rousselot (2014) sunt doar câțiva dintre cercetătorii care au încercat, în ultimii ani, să conceptualizeze ceea ce începe să se contureze, din ce în ce mai limpede ca un (sub)gen de sine stătător.

Elodie Rousselot a editat în 2014 un volum intitulat *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, în prefața căruia propune o interesantă grilă de interpretare a prozei (neo)istorice contemporane. Pornind de la premisa că am avea de-a face nu atât cu o tendință de incorporare a trecutului în prezent, cât mai curând cu strategii de acomodare reciprocă între cele două teritorii, autoarea demonstrează că modalitățile de re-construire sau de re-scriere a trecutului în proza istorică actuală sunt foarte asemănătoare strategiilor pe care le presupune, cu precădere în literatura de călătorie, recursul la categoria exoticului. Ar fi vorba, în esență, de un demers similar de speculare a diferenței culturale (devenită mai accesibilă pe măsură ce e transformată în pretext pentru reprezentării *sui-generis*). Întocmai ca în cazul exotismului, noul roman istoric ar urmări nu doar să descopere, ci și să creeze alteritatea, cu diferența că nu operează, așa cum se întâmplă în însemnările de călătorie, pe orizontala spațiului, ci pe verticala timpului. Pe scurt, am avea de-a face cu instrumentalizarea unor practici discursive similare:

¹ Termenul este utilizat în accepțiunea lui Pierre Nora care, într-un foarte cunoscut studiu al său, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, distinge o tripartiție a raportărilor la trecut: perspectiva premodernității, când mediile memoriei susțin tradiții și ritualuri care dau comunităților de memorie locale o stabilitate a așezării în timp; cea a modernității, când relațiile dintre oameni și trecutul lor sunt reconstruite prin simulări de primul grad ale memoriei naturale; în fine, stadiul postmodernității, în care vechile tradiții formalizate în moduri complexe în epoca modernă suferă metamorfoze succesive, ajungând în cele din urmă simulări de al doilea grad ale memoriei naturale.

„Din acest punct de vedere, susține Elodie Rousselot, conceptul de *exotic* ne pune la dispoziție o grilă relevantă prin intermediul căreia putem investiga rolul trecutului în romanul neoistoric, cu deosebirea că dislocarea geografică definitorie pentru exotism este înlocuită în acest caz de distanța temporală. Exoticul înțeles în acest fel nu implică însă în mod necesar prezența unor ținuturi îndepărtate, a unor obiceiuri nefamiliare sau a unor personaje întruchipând figura străinului (deși în unele dintre romanele genului întâlnim toate aceste elemente). Esențiale devin, în primul rând, strategiile prin care trecutul ca atare este transformat într-un obiect insolit, și funcțiile pe care un asemenea construct al alterității le îndeplinește în noul roman istoric” (Rousselot 2014: 6, trad.n., C.P.).

E limpede că pentru spațiul anglo-saxon această grilă de interpretare are relevanță, dovedindu-și eficacitatea când vine vorba despre scrieri ca *Wolf Hall* de Hilary Mantel, *Cele o mie de toamne ale lui Jacob de Zoet* de David Mitchell sau de intens comentatul roman al lui Ian McEwen, *Ispășire*. În toate aceste cazuri se pot identifica, pe lângă elementele de continuitate cu metaficțiunea istoriografică (potențialul subversiv al discursului ficțional în raport cu pretențiile hegemonice ale discursului ideologic, preocuparea pentru acele convenții și procedee discursive care permit și totodată complică reprezentarea trecutului), și o serie de procedee caracteristice mai degrabă literaturii de consum (mecanismele compensatorii și evazioniste ale *fantasy*-ului, de pildă, în măsură să satisfacă nevoia de mister și de sens adânc).

Spre deosebire de metaficțiunile „clasice”, în scrierile cu subiect istoric apărute în ultimii ani (inclusiv în literatura română) putem identifica o tramă narativă de cele mai multe ori bine articulată, cu respectarea, în genere, a principiilor consecuției și cauzalității, vădind dorința de a reconcilia tendința experimentală și rafinementele livrestii, pe de o parte, cu gustul – socotit îndeobște mai plebeu – pentru divertisment și trăire prin procură. Din acest punct de vedere, putem identifica elemente ce țin de noua formulă romanescă și în literatura română a ultimilor ani.

În *Zilele regelui*, de exemplu, Filip Florian amestecă suficiente ingrediente pentru a satisface exigențele unor categorii diverse de cititori. Metoda sa predilectă rămâne aceea a relativizării statutului și semnificațiilor evenimentelor marii istorii (cum se întâmplă de regulă în metaficțiunea istoriografică), prin introducerea în ecuație a unor elemente aparent derizorii: un guturai, o durere de dinți sau o fiertură de *Amanita muscaria* pot avea consecințe la fel de însemnate pentru destinele națiunilor, ca războaiele sângeroase sau semnarea tratatelor de pace. În mod similar procedează Doina Ruști în *Manuscrisul fanariot* (2015) și în *Mâța vinerii* (2017), unde personajul central pare să fie Bucureștiul epocii fanariote, cu aromele, savorile, sunetele și scenele sale de viață cotidiană. O lume colorată, zgomotoasă și misterioasă deopotrivă, unde pravilele par făcute anume pentru a fi încălcate, iar senzațiile se dovedesc – întocmai ca mistificările, superstițiile sau vrăjile – căi privilegiate de cunoaștere. Nu cu mult diferit stau lucrurile în *Dulcea poveste a tristului elefant*, romanul din 2011 al Dianei Adamek.

4. Reconfigurări ale fantasticului și miraculosului

Acesta din urmă a fost socotit, cu îndreptățire, basm, parabolă sau *Bildungsroman* cu tramă de poveste, fără ca vreuna dintre etichetele amintite să reușească să epuizeze sensurile unei narațiuni polifonice, ce satisface nevoia de mister, de sens adânc și de trăire prin procură,

pe măsură ce țese o intrigă deloc simplă și nici săracă în subtilități estete, menită – la limită – să pună în abis chiar iluzia eliberării din perimetrul circularității istorice, limitative și constrângătoare.

Plasată într-un preaturlburat secol – al XVI-lea – narațiunea în centrul căreia se află Rudolf / Roro, un cofetar neîntrecut, atins de o boală nemaîntâlnită, își poartă cititorii din Transilvania cnejilor Petrov până la capătul celălalt al Europei, pe coasta lusitană cotropită de spanioli și de pe țărmul Britaniei până în strălucitoarea capitală a Imperiului Habsburgic. Încă de la primele pagini, cititorul – inocent sau avizat – este acaparat de aventura neasemuită a tristului om-elefant, monstru genial și întruchipare exemplară a Alterității, mesager ambiguu al unei istorii care se pierde în mit și poveste.

Poate părea surprinzător, dar în paginile cărții nu marea istorie capătă preeminență (deși sunt prezente destule personaje atestate documentar, de la împăratul Maximilian al II-lea, la arhiducele Rudolf, de la principesa Anna de Habsburg, la pictorul Arcimboldo și astronomul Johannes Kepler), cât istoria micilor desfătări ale simțurilor și tensiunea marilor pasiuni interzise (din acest punct de vedere, putem identifica conexiuni, pe firul intertextualității, nu numai cu *Călătoria elefantului*, a lui Jose Saramago, ci și cu *Ucenicul arhitectului* de Elif Shafak, roman nominalizat în anul 2015 la *Walter Scott Historical Novel Prize*).

Asistăm în toate aceste cazuri la puneri în scenă spectaculoase, la elaborate scenografii ale mării și prăbușirii unor lumi, toate menite să prefacă trecutul într-un veritabil spectacol în măsură să uimească, să încânte și mai cu seamă să satisfacă nevoia de evaziune a cititorului. Multe dintre aceste „reprezentații” reușesc să stimuleze, în plus, reflecția asupra mecanismelor reprezentării artistice ca atare, chiar și atunci când este vorba de artefacte făurite din zahăr și marțipan, asemenea celor plăsmuite de neîntrecutul patiser-vrăjitor Roro, deținător al tuturor tainelor și savorilor artei sale:

„[A]tât e de năucitoare alcătuirea de pișcoturi și creme modelate sub formă de casă, nu însă una oarecare, ci în toate asemănătoare celei în care a trăit. Are două odăi la etaj, cu ferestre prin care se poate vedea mobilierul, iar jos o frizerie și o bucătărie, cu vatră și plită, din care ies flăcări de zahăr roșu, cu vase, castroane, lighenașe, ba chiar și câteva foarfeci și un brici cu lama plină de spumă albă. Féliz își ține o clipă răsuflarea și apoi inspiră, da, miresmele le recunoaște, sunt ale vaniliei și scorțișoarei, ale caramelului și esenței de fragi, ale răzăturii de nucă, ale albușurilor bătute și coapte, ale pandișpanului și fondantului” (Adamek 2011: 80-81).

Macheta din pandișpan și fondant a casei din Camaret-sur-Mer în care Roro și unchiul Féliz locuieră cândva devine pretext pentru reflecția asupra efemerelor minunății ale artei (cea mai perisabilă dintre toate artele imaginabile, în acest caz particular), transformându-se într-o emblemă atipică a trecutului, a memoriei, a nostalgiei. Un spațiu ce închide în sine, ca într-o cochilie, ardoarea perfecțiunii și a dăinuirii prin desăvârșire, fascinația detaliului infimitezimal și mai cu seamă nostalgia unui timp pierdut, suspendat între iluzia și imposibilitatea întoarcerii.

Spre deosebire de Roro, Jahan, personajul central al romanului lui Elif Shafak, învață să construiască – sub îndrumarea lui Mimar Sinan – case adevărate, poduri și moschei. Și nu este, nici pe departe, singura trăsătură care-i apropie pe cei doi. Atât patiserul Roro, cât și ucenicul arhitectului pot fi socotiți figuri exemplare ale alterității. Cel dintâi prin harul său ambiguu, de artist-vrăjitor și prin înfățișarea neobișnuită, de om-elefant (cu picioarele uriașe, acoperite peste tot de noduri, cu pielea invadată de cruste maronii, cu

ciorchinele violaceu de negi atârându-i hidos deasupra nasului, ca un fel de trompă), cel de-al doilea prin asocierea cu mirajul depărtărilor (un sol plâpând, sosind, ca altădată Sinbad, pe o corabie, la curtea lui Soliman Magnificul și aducând pentru sultan un dar neobișnuit din partea șahului Indiei: un elefant alb, pe nume Chota). Cornacul și elefantul, legați printr-o afecțiune durabilă, străbat împreună marea istorie, sunt martorii domniilor a trei sultani – Soliman, Selim și Murad –, iau parte la bătălii (inclusiv împotriva ghiaurilor de pe malurile Prutului), asistă la scene pline de cruzime, la intrigi de harem și la procesiuni grandioase (Elif Shafak se dovedește greu de egalat atunci când vine vorba de reconstituirea minuțioaselor scenografii ale grandorii), fac față succesiunii năvalnice a întâmplărilor de tot felul, parcă decizi să se sustragă marșului implacabil al Istoriei.

Sub semnul unei alterități neliniștitoare se plasează și câteva dintre personajele feminine din cele două cărți. În romanul Diane Adamek, în afară de Amanda cea bântuită de patima pentru elefanți (figură stranie, devorată – la fel ca surorile ei, Amalia și Anita – de chemările altor lumi), o prezență memorabilă este frumoasa Katerina Guldenmann / Kepler, mama astronomului Johannes Kepler, cea care se recomandă drept „fiica lui Melchior din Eltingen, mai tânără și în toate mai pricepută decât celelalte vrăjitoare, oricât de întinsă le-ar fi făima [...]” (*ibidem*: 274).

În mod similar, *Ucenicul arhitectului* aduce în scenă un personaj feminin ciudat (Yusuf/ Sancha), a cărui taină capătă o reverberație aparte pe fundalul unui oraș (Istanbulul) „unde să uiți e întotdeauna mai lesne decât să-ți amintești” (Shafak 2015: 300) și unde nimănui nu i-ar fi putut trece prin minte că o femeie se poate ridica la demnitatea de meșter-arhitect.

5. Reduplicări interioare

Cu o arhitectură impecabilă și acoperind întinderea a aproape opt decenii (acțiunea începe în ultimul sfert al secolului al XVI-lea și se încheie după 1650), romanul vădește, pe lângă respirație amplă și atenție pentru detaliul imbricat, o propensiune definitorie pentru proza neoistorică actuală, anume tendința de a concilia spectaculozitatea cu specularitatea, gustul pentru senzațional cu cel pentru butaforie și artificial, intriga detectivistică și reflecția asupra reprezentării realului ca atare.

Pe de o parte pasiuni interzise (iubirea lui Roro pentru principesa Anna de Austria își găsește aici echivalentul perfect simetric în pasiunea – imposibilă și ea – a lui Jahan pentru Mihrimah, fiica temutului Soliman), aventuri senzaționale, lovituri de teatru, taine de nepătruns dezlegate în final după rețeta omologată, dar cam previzibilă, a *policier*-ului; pe de altă parte, o foarte subtilă și discretă reflecție asupra timpului, istoriei, reprezentării.

Nu este întâmplător că punerile în abis, reduplicările, procedeele autoreflexive (mai cu seamă pornind de la venerabilul topos al carnavalului, al lumii ca teatru), nu lipsesc din nici unul dintre aceste două romane, după cum nu lipsesc nici enumerările ample de specii de animale exotice, feluri de bucate, arome, condimente, toate slujind atmosferei, particularului, tablourilor mărunte ce țin de culise, de mica istorie apocrifă, de farmecul timpului pierdut din vedere de tratatele serioase și de cronicile oficiale. Toate acestea pot fi interpretate în relație cu propensiunea prozei de atmosferă către urme, obiecte, spații în măsură să evoce „o lume pusă în abis, o sub-lume episodică” (Neț 1989: 74), la fel cum pot fi puse pe seama unei tendințe de recuperare a „reprezentării” în sensul originar al cuvântului „care este ceva radical diferit de ceea ce însemna, odată, reînvierea trecutului” (Nora 1984: XXIII).

„Apoi veniră deserturile: baclava cu migdale, pere cu ambră, budincă de cireșe, gheață zdrobită îndulcită cu fragi sălbatici și o grămadă de smochine cu miere. După cină, oaspeții se tolăniră afară, pe scaunele pregătite pentru ei. Înghițitorii de flăcări se plimbau de colo-colo în vestele lor strălucitoare, cabazii făceau tumburi de-a-ndăratelea, iar înghițitorii de săbii își vârău pe gât cele mai ascuțite tășuri” (Shafak 2015: 344).

După cum putem lesne constata, atmosfera apare ca aproximare a unor lumi fantastice sau exotice, iar recuperarea / reprezentarea trecutului se face aici sub o amprentă exclusiv senzorială (cum se întâmplă adesea în proza feminină).

Concluzie

Din toate cele spuse până acum ne putem da seama că, întocmai ca în metaficțiunile istoriografice, infuzia de imaginar joacă și în noul roman istoric un rol crucial, permițând viziunii asupra trecutului să se articuleze lacunar și selectiv, adeseori privilegiind detaliul, atmosfera, senzorialul, în contrast cu proiectul omogenizator al marilor narațiuni, cu deosebirea că bricolajului ostentativ îi ia acum locul reflecția mai discretă asupra limitelor și riscurilor reprezentării.

De prisos să insistăm aici asupra împrejurării că aventura rescrierii trecutului rămâne în continuare grevată de câteva paradoxuri și contradicții ce țin atât de natura problematică a trecutului ca obiect de cunoaștere pentru noi în prezent, cât și de o serie de considerente de ordin etic. Dincolo de riscul – real – ca strălucirea decorurilor, senzaționalul intrigii sau splendoarea gratuită a detaliilor să adoarmă în cititor simțul responsabilității în raport cu evenimentele „reale” petrecute în epoci mai apropiate sau mai îndepărtate, rămâne evidentă preocuparea scriitorilor (și mai cu seamă a scriitoarelor) din perioada actuală pentru avatarurile alterității, pentru personaje și situații ce întruchipează tot ce poate fi socotit diferit, insolit, teatral, monstruos, extravagant. Căci, trecutul nu este, la urma urmelor „o țară străină” (Lowenthal 1985: XVII), decât în măsura în care izbutește să nuanțeze percepția asupra prezentului (acel „acasă” în aparență familiar).

Surse

Adamek, Diana, 2011, *Dulcea poveste a tristului elefant*, București, Cartea Românească.
Shafak, Elif, 2015, *Ucenicul arhitectului*, traducere din limba engleză și note de Ada Tanasă, Iași, Editura Polirom

Referințe

Aristotel, 1998, *Poetica*, ediția a treia, îngrijită de Stela Petecel, București, Editura IRI.
Heilmann, Ann, Llewellyn, Mark, 2010, *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
Lowenthal, David, 1985, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press.
Mironescu, Doris, 2016, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca*

- romantică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Neț, Mariana, 1989, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, București, Editura Univers.
- Nora, Pierre, 1984, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”, în *Les Lieux de mémoire*, tome I, *La République*, Paris, Gallimard, XVII-XLII.
- Pastoureau, Michel, 2004, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, traducere din franceză de Em. Galaicu Păun, Chișinău, Editura Cartier.
- Rousselot, Elodie, 2014, “Introduction”, in Elodie Rousselot (ed.), *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 1-16.
- Wesseling, Elisabeth, 2010, “Unmanning Exoticism: The Breakdown of Christian Manliness in *The Book of the Heathen*”, in M.L. Kohlke and C. Gutleben (eds.) *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth Century Suffering*, Amsterdam, Rodopi, pp. 311-338.
- *** *Umberto Eco on Literature*, 2005, traducere de Martin McLaughlin, Londra, Vintage.

Ecouri ale quijotismului în secolul al XVIII-lea: Charlotte Lennox

Carmen Popescu
University of Craiova

1. Introducere

Secolul al XVIII-lea a fost o epocă a extremelor: raționalism vs. sentimentalism, scientism (pozitivism) vs. exaltarea facultăților imaginative, cosmopolitism vs. Etnocentrism / rasism / falsificarea alterității prin exotism – sunt câteva din dihotomiile care marchează peisajul transcultural al acestei perioade. În același timp, Secolul Luminilor, cum este numit de obicei, a fost și „secolul romanului” (Olteanu 1974: 11) prin excelență.

Din punct de vedere estetic și al poeticii genurilor literare, coabitează neoclasicismul și realismul incipient. Romanul sentimental și romanul picaresc domină scena și cuceresc inimile publicului burghez. Ambele tipuri de roman, care alcătuiesc de altfel substanța *romanescului* secolului al XVIII-lea, se bazează, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe o rețetă, și prin aceasta se pretează la atacul parodiei. Continuă deci „lupta” dintre *romance*¹ și *novel*, idealism și realism, care începuse încă din antichitate (dacă sesizăm tehnicile de rescriere parodică a romanului elenistic în *Satyriconul* lui Petronius). Romanul modern care se configurează acum ironizează, dar și încorporează romanțul (această tipică ambivalență se regăsește și în romanul care constituie obiectul analizei de față). Metamorfozele discursului romanesc nu au însă numai rațiuni formale și intertextuale: schimbările sociale determinate de ascensiunea clasei mercantile, burgheze (așa-numita „clasă de mijloc”) și a valorilor ei, nu în ultimul rând individualismul potențat de mentalitatea protestantă (cf. Watt 2000). Un corelativ al progreselor economice și sociale a fost și emanciparea progresivă a femeii, fapt care explică numărul impresionant al femeilor-scriitoare care aparțin acestei clase: „mai mulți bani însemna mai mult confort și rafinament; prezența servitorilor însemna mai mult timp liber” (Séjourné 1999: 14-15). Din perspectivă feministă și poststructuralistă, Laurie Langbauer a analizat în amănunt dimensiunea de gen a lecturii și scriiturii romanești, în *Women and Romance: The Consolations of Gender in the English Novel* (1990).

Don Quijote, romanul lui Cervantes, publicat în Spania în 1605 (partea I) și 1615 (partea a II-a) a exercitat o influență copleșitoare asupra literaturilor europene, începând cu secolul al XVII-lea și apoi al XVIII-lea. Traducerile sunt, desigur, o primă formă de „dialog-ecou”, cum ar spune David Fishelov (2010: 25), care se stabilește între culturile receptoare și cultura spaniolă, metonimizată, în acest caz, prin capodopera cervantină. Imitațiile (pastișele), adaptările, prelucrările reprezintă nivelul următor de receptare-dialog

¹ Pe parcursul articolului, am optat pentru varianta românească *romanț*, pentru că aceasta a fost consacrată de traducerea în română a *Anatomiei criticii* de teoreticianul canadian Northrop Frye (1972).

și de interferență intertextuală. În secolul al XVIII-lea, dominantă este asimilarea modelului în registru comic-burlesc (dimensiunea tragic-melancolică a quijotismului trebuie să aștepte recanonizarea romantică a lui Cervantes), ceea ce nu împiedică existența unui grad înalt de sofisticare și complexitate în majoritatea apropiierilor mimetice. Pentru că *Don Quijote* este, după cum remarcă hispanista Lavinia Similariu, un roman „cu multe fațete” și care înseamnă, pentru istoria literaturii universale, „mult mai mult decât o parodie a romanelor cavalești” (Similariu 2016: 209). În articolul *Cultura literară a lui Cervantes și elaborarea romanului Don Quijote* (1905), Marcelino Menéndez y Pelayo a caracterizat astfel natura sintetic-enciclopedică a romanului lui Cervantes, sau ceea ce azi am numi dimensiunea palimpsestică a scriiturii sale:

„*Don Quijote*, în orice mod ar fi privit, reprezintă o lume poetică completă, cuprinde în mod episodic, și subordonate nemuritorului grup de personaje centrale, toate tipurile de personaje anterioare, din întreaga producție de roman până la acea dată; astfel încât ar fi suficient să citești acest roman pentru a putea ghici și reconstitui întreaga literatură de imaginație de dinaintea lui. Căci Cervantes și-a asimilat-o și a încorporat-o în întregime în opera sa” (Menéndez y Pelayo 1982: 69).

Culturile europene care au receptat, cu promptitudine și cu entuziasm, romanul lui Cervantes, au selectat un aspect sau altul din configurația enciclopedică și polifonică oferită de hipotextul spaniol și au elaborat hipertexte complexe, cu ambiții universale, dar relevante și pentru tradiția autohtonă. Tiparul quijotic este instrumentalizat, în această epocă, în cadrul dialogului polemic deja menționat dintre *romance* și *novel* sau *romanț* și roman realist sau, cum ar spune René Girard (1972), „minciună romantică” și „adevăr romanesc”. Remodelarea cronotopului prin adaptarea la noi condiții socio-istorice și culturale survine în paralel cu substituirea obiectului parodiei originare prin altele, caracteristice prezentului (mai precis, romanele cavalești ca țintă a deriziunii sunt înlocuite prin romane sentimentale).

Am analizat deja, cu aplicație la corpusul quijotismului de secol al XVIII-lea, raportarea scriitorului francez Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux la Cervantes și efectele metafictionale și autoreferențiale pe care le are introiectarea acestui model asupra compoziției romanești (Popescu 2017). În acest articol voi schița o analiză comparatistă a unei rescrieri britanice a romanului *Don Quijote de la Mancha*. Este vorba de *The Female Quixote or the Adventures of Arabella* de Charlotte Lennox, un omagiu intertextual pentru Cervantes care datează de la jumătatea secolului al XVIII-lea.

2. *The Female Quixote* și configurația intertextuală a quijotismului

Receptarea lui Cervantes în Anglia a fost și continuă să fie bine studiată din perspectivă comparatistă. În *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter* (1998), Ronald Paulson a arătat că popularitatea extraordinară de care s-a bucurat *Don Quijote* în cultura britanică are o strânsă legătură cu emergența scepticismului, a empirismului și a secularizării, pe fundalul estompării concepției magice a lumii, iar umorul rezultat din coliziunea lumilor funcționează ca o estetică și ca o formă de cunoaștere. Volumul editat de Dario Fernández-Morera și Michael Hanke (2005) este o altă sursă importantă pentru studierea palimpsestelor quijotice, nu numai în literatura engleză, ci și în cea americană. Dar quijotismul secolului al XVIII-lea nu se reduce la demersul intertextual sau

hipertextual al rescrierii, ci se configurează ca o *Weltanschauung*, o atitudine filosofică (cf. Motooka 1998), la intersecția între rațiune și sentimentalism, realism și idealism. Pentru autorii englezi ai acestei epoci, romanul lui Cervantes oferea „arhetipul pentru modul în care quijotismul le permitea scriitorilor să comenteze asupra legăturilor între autor, text și cititor” (Wyett 2015: 3).

Henry Fielding, Tobias Smollett și Laurence Sterne sunt figuri proeminente din tradiția incipientă a romanului englez iluminist la care stimulentele literare primite de la Cervantes este vizibil (chiar ostentativ, uneori) și în același timp asumat, mărturisit și afișat. Nu la fel de cunoscută (dacă nu îi luăm în considerare pe specialiști, desigur) și de canonică, de centrală este Charlotte Lennox, autoarea unui roman cu titlul *The Female Quixote or the Adventures of Arabella* (1752), elogiat și recomandat de însuși Henry Fielding (1970). Problemele lecturii și ale ontologiei ficționalului sunt centrale ambelor romane. În cazul lui Cervantes, este vorba de diagnosticarea unei patologii a lecturii rezultată din fetișizarea, de către protagonist, a textelor cărților cu cavaleri (cf. Popescu 2008), în timp ce în cazul prozatoarei britanice se observă asimilarea, dar și atitudinea critică față de teoriile, curente în epocă, referitoare la mai marea susceptibilitate a femeilor de a fi afectate psihic de lecturile romanzoase (cf. Kvande 2011). Hipotextul spaniol și hipertextul britanic mai au în comun și modul în care au fost cooptate de diverse ideologii. Ca „trop” literar intens exploatat de scriitori și scriitoare, quijotismul „ortodox” încurajează cititorii „să-și reafirme propria superioritate epistemologică” (Gordon 2006: 6), în timp ce narațiunile quijotice inovatoare și originale (cu precădere *The Female Quixote*) „păcălesc” cititorii astfel încât să vadă ei înșiși lucrurile așa cum le vede Don Quijote (*ibidem*).

Transformarea intertextuală operată de Lennox trimite, evident, chiar din titlu, la schimbarea identității de gen a protagonistului. În opinia mea, în absența unei analize mai complexe, care să aibă în vedere implicațiile rescrierii, ale palimpsestului și suprapunerii de cronotopuri, grila feministă nu aduce multe beneficii și chiar riscă să ne conducă la anacronisme mentale, de vreme ce nu sunt indicii textuale suficiente că autoarea concepea raporturile între bărbați și femei ca un război al sexelor. La fel de important ca schimbarea de gen este și amănuntul vârstei eroinei și cum se modifică aceasta în raport cu hipotextul. Întocmai ca în *Pharsamon sau noile nebunii romanești* de Marivaux, tinerețea personajului principal și schimbarea statutului social au urmări importante pentru logica palimpsestului: când nebunia romanescă atinge persoane abia ieșite din adolescență și atmosfera este atât de benign-comică, se creează o așteptare de împlinire erotică – și deci de actualizare a arhetipurilor romanțului sau idila, adică acea formă narativă care se încheie obligatoriu cu o nuntă¹. Prin această transformare se evită nuanțele cumva grotești din *Don Quijote* și se anticipă ceea ce în secolul următor va fi *marriage plot* (ironia lui Charlotte Lennox, care nu distruge totuși idealismul, pregătește terenul pentru stilul unora din romanele surorilor Brontë sau cele ale lui Jane Austen).

Intriga hipertextului nu este atât de complexă ca aceea a hipotextului cervantesc, dar este remarcabil de strâns structurată și unitară. Tatăl Arabellei este un marchiz care s-a retras la țară pentru a scăpa de intrigile nobililor londonezi. Soția îi moare la naștere, iar tatăl își transferă toată afecțiunea asupra copilei. De la patru ani, o ia din grija doicilor și o învață să scrie și să citească, apoi îi angajează tutori care s-o învețe cele necesare unei tinere din societatea înaltă (desen, dans, muzică), dar și franceza și italiana. Însă cursul favorabil

¹ Trebuie adăugat și că așteptarea este frustrată la Marivaux, dar nu și la Charlotte Lennox, care își încheie romanul prin vindecarea Arabellei și căsătoria ei cu vărul care o iubea, Charles Granville.

al acestei educații¹ folositoare este deturnat prin expunerea fetei la lectura romanelor sentimentale pe care mama ei le cumpărase ca să poată combate izolarea și plictiseala de la țară și pe care tatăl ei le-a mutat din cabinetul mamei în biblioteca lui. Pe lângă toate neajunsurile lor, acestea au și defectul de a fi traduceri în engleză foarte proaste.²

3. Renegocieri identitare și medieri dialogice

Pentru că Arabella trăiește atât de izolată, nu își poate face o idee despre neverosimilul acestor romanțuri și începe să se lase în voia fanteziilor livrești. Această motivație este importantă: patologia ei livrescă apare în primul rând din lipsa experienței în lumea reală, ceea ce nu se poate spune despre Don Quijote. În același timp, accentul pus pe necesitatea experienței empirice indică emergența unor noi moduri de cunoaștere în această epocă, în contextul unei adevărate „crize epistemologice” (McKeon 1985:161) care generează și schimbări generice în câmpul literaturii.

Sindromul quijotic al Arabellei se manifestă prin *quiproquo*-uri sau confuzii comice: cursele de cai sunt jocuri olimpice, tâlharii de drumul mare sunt „persoane de calitate”, „cavaleri” (Lennox 2002: 154), așa cum în modelul spaniol hanurile erau castele și morile de vânt erau uriași cu 100 de brațe. Există și un aspect benevolent și generos al acestui sindrom, care se traduce prin modul în care eroina e dispusă să nu judece sau chiar să nu observe unele indiscreții și transgresiuni ale celor din jurul ei, mai ales dacă sunt femei (similar, Don Quijote lua prostituatelor drept domnițe). În capitolul al V-lea, este prezentată povestea scandalosă a lui Miss Groves, care și-a făcut de rușine familia, printr-o relație ilicită cu profesorul de scris, urmată de doi copii din flori și o căsătorie secretă; aceste evenimente sunt reinterpretate de Arabella în perspectiva codului romanțios și cumva amoral al aventurilor eroice și galante. În polemicile cu congenerii ei, tânăra se vede nevoită să apere onorarea unor personaje istorice precum Cleopatra sau Iulia, fiica lui Augustus. Acestea sunt cunoscute celor cu o brumă de cultură clasică (Glanville, Mr. Selvin, Lordul George, un „salvator” necunoscut al Arabellei) drept femei cu moralitate îndoielnică, în timp ce Arabella este familiarizată cu versiunea romanescă a biografiei lor (pe care însă o ia drept adevăr istoric), în care ele sunt eminentemente inocente și virtuose.

Dar cel mai original aspect al quijotismului în versiunea lui Charlotte Lennox este dat de noțiunile stranie despre relațiile între bărbați și femei pe care ea le-a extras din aceste cărți. „Legile romanțului” (Lennox 2002: 82)³ este o expresie recurentă în roman, care epitomizează mecanismul livresc de lectură a lumii propriu protagonistei, bazat la rândul lui pe o ontologizare a ficțiunii (din nou, simptomul major al quijotismului, esența lui). În măsura în care realitatea ei este ficțiunea, Arabella vine dintr-o „cultură”⁴ exotică, și la fel de exotici sunt pentru ea cei care se conduc după codurile comportamentale ale Angliei

¹ În titlul primului capitol se vorbește despre „relele urmări ale unei educații capricioase, despre care unii vor spune că sunt împrumutate lui Cervantes” (Lennox 2002: 4).

² Pentru mai multe informații referitoare la traducerea și difuzarea romanelor sentimentale franțuzești în Anglia de la jumătatea secolului al XVII-lea, vezi Alice Eardley (2016).

³ Cu varianta „regulile prescrise de romanțuri” (*ibidem*: 106).

⁴ Ruth Mack (2005) a propus o abordare foarte interesantă, din perspectivă „etnografică”, a diferențelor de percepție între personaje, care, de fapt, sunt toate afectate de quijotism într-o măsură mai mare sau mai mică. Recursul la etnografia comunicării ne îndreptățește să vedem lumea Arabellei și lumea celorlalți ca pe niște universuri culturale diferite.

secolului al XVIII-lea. Va fi necesară o coadaptare dificilă și îndelungată între protagonistă și mediul ei social. Inevitabil, pe fondul coliziunii de cronotopuri (real vs. ficțional), vor apărea probleme ale comunicării interpersonale. După cum s-a văzut din exemplele de mai sus, criza comunicării este produsă de o incomprehenșiune reciprocă a „codurilor” culturale (ceva asemănător, dar în registru serios-tragic, vom vedea în *Daisy Miller* de Henry James). În romanele¹ pe care le citește ea, femeile (de multe ori prințese sau aristocrate) sunt mereu răpite și ținute prizoniere de diverși răufăcători. În timpul acesta, trebuie să-și apere castitatea și, într-un târziu, să fie salvate de un erou care se deghizează adesea într-o persoană de rang inferior. Fiecare bărbat pe care îl întâlnește Arabella va fi deci fie un potențial răpitor, fie un potențial supirant care nu vrea să-și arate de la început adevărata identitate – incluzând descendența nobilă, averea, faptele eroice. Unul din slujitorii de la castel are, în opinia ei, un aer prea nobil pentru a fi cu adevărat un simplu ajutor de grădinar, trebuie să fie o persoană de calitate care s-a îndrăgostit de ea și a ales acest incognito pentru a putea să o vadă în fiecare zi. Când tânărul este prins în timp ce încerca să fure pește din iazul marchizului ca să-l vândă, Arabella roșește de rușine și nu le permite servitorilor să vorbească despre asta, dar mai târziu rezolvă disonanța cognitivă creată de întâlnirea iluziei cu realitatea susținând că falsul grădinar voia de fapt să se sinucidă din disperare pentru că ea nu răspundea iubirii lui. Ne amintim că Don Quijote explica orice neconcordanță din lumea reală în raport cu modelul livresc la care se raporta prin intervenția malignă a vrăjitorilor care aveau capacitatea să mistifice și să schimbe aspectul lucrurilor și al ființelor. La rândul ei, Arabella recurge obsedant la exemple din romane nu numai pentru a interpreta realitatea într-un mod care să se conformeze preconcepțiilor ei², dar și pentru a controla comportamentul celorlalți astfel încât să transforme cotidianul în aventură romanescă. Charles Glaville va fi în permanență muștrat și criticat pentru că, deși pretinde că e îndrăgostit de ea, nu acționează asemenea lui Orontes sau alt erou din mult-iubitele ei romane (pe care el, de altfel, nu le-a citit).

Ca să câștige mâna prințesei, un bărbat din romanțuri trebuie să facă multe fapte de vitejie, ajungând până la cucerirea de împărății. Înțelegem astfel de ce Arabella riscă să-și supere tatăl, pe care altfel îl iubește foarte mult și refuză să accepte cererea în căsătorie a lui Charles Glanville, față de care, după cum putem bănuși totuși, nu este chiar indiferentă. Ar fi prea ușor, așa cum era prea ușor pentru Pharsamon al lui Marivaux să cucerească tinerele pe care unchiul lui le considera partide bune pentru căsătorie. „Ce domniță din romanțuri s-a căsătorit vreodată cu bărbatul care a fost ales pentru ea?”, întreabă Arabella (Lennox 2002: 17). Altfel spus, nu există precedent romanesc pentru un astfel de scenariu, așa cum Don Quijote se prevala de romanele cavaleresti ca să nu-și plătească masa și găzduirea la han (oare ce cavaler este vreodată descris în romane în timp ce-și achită consumația?). Pe de altă parte, aprehensiunea Arabellei poate fi explicată și prin faptul că se vede confruntată cu posibilitatea ca povestea vieții ei să aibă sfârșitul fericit prea devreme, fără ca ea să fi trecut prin nicio aventură.

¹ Este vorba, în primul rând, de romanele lui Madeleine de Scudéry, *Artamène, ou le Grand Cyrus* și *Clélie*. Gautier de Costes de La Calprenède este o altă sursă importantă, romanele lui, *Cassandra* și *Cléopâtre*, fiind referințe constante. Autorii nu sunt niciodată amintiți, dar Arabella invocă, în toate dialogurile ei, exemplul unor personaje precum Mandana, Orontes, Mazares etc. Există un proiect online dedicat reconstituirii acestor intertexte: *Arabella's Romances: Exploring the Use of Romance in Charlotte Lennox's "The Female Quixote"*, <https://arabellasromances.weebly.com/>.

² Avea, observă autoarea, „o ciudată ușurință de a reconcilia orice incident cu propriile ei idei fantastice” (Lennox 2002: 204).

În rolul lui Sancho, dar și al doamnelor de companie sau confidentele din romanele franțuzești, este slujnica Lucy, o fată simplă și foarte naivă, căreia Arabella îi încredințează misiuni care se dovedesc mult peste nivelul ei de inteligență și educație, ca atunci când i se cere să relateze oaspeților toată povestea vieții stăpânei ei, întocmai cum se întâmpla în romane. Contrastul între percepția prozaică a lui Lucy și proiecțiile fantasmatică și fantasmagorice ale Arabellei este o sursă privilegiată de comic (cf. Capitolul V), așa cum se putea vedea și în conversațiile savuroase între Sancho Panza și Don Quijote. Un alt personaj de contrast pentru Arabella este verișoara ei, Charlotte Glanville, care întruchipează și ea „normalitatea”, atunci când o comparăm cu excentricitatea protagonistei, dar nu o normalitate „normativă”, una pe care cititorii ar trebui neapărat s-o admire sau s-o emuleze. Tânăra aristocrată este cochetă, superficială și ipocrită. Singura ei preocupare este să-și găsească un soț cât mai bogat și nobil, pe care îl va identifica în curând în persoana Lordului George, care în multe privințe este la fel de cinic și manipulator ca și ea. În timp ce Arabella se arată generoasă și sinceră față de Charlotte, aceasta din urmă este invidioasă pe frumusețea verișoarei și nu pierde nicio ocazie să râdă de ciudățeniile ei. Mediocritatea intelectuală totală, lipsa de cultură și de preocupări profunde, împreună cu meschinăria morală a acestui personaj feminin ne pot determina să fim suspicioși față de lecturile feministe, atât de numeroase ale romanului¹.

Cele două ipostaze ale feminității, reprezentate de Arabella și Charlotte, sunt în mare măsură antinomice, dar niciuna din ele nu legitimează, de fapt, interpretarea feministă a victimizării femeii de către un sistem opresiv, androcentric. Dimpotrivă, putem vedea cum obsesia pentru vulnerabilitatea feminină poate pune în pericol viața bărbaților din roman, care sunt, cu toții, dedicați codului cavaleresc, prin excelență ginocentric². Scenariile paranoice ale Arabellei activează instinctul de ocrotitor în personajele de sex masculin și, probabil că dacă romanul nu s-ar plasa într-o paradigmă comică, potențialul violent și distructiv al acestor iluzii de atotputernicie feminină pe care și le-a format sub influența lecturilor ar fi și mai evident. Domnul Hervey este un londonez care își vizitează o rudă la țară, pe domeniul marchizului și acolo are ocazia s-o vadă, la slujba de duminică, pe frumoasa Arabella, pe care o admiră și care îl impresionează și prin statutul ei social, ca posibilă „partidă”. Arabella e convinsă că acest străin atrăgător o iubește cu aceeași pasiune ca a eroilor din romane, dar când acesta încearcă să se apropie de ea să vorbească, devine atât de agitată din cauza îndrăznelii lui, încât slujitorii ei sunt pregătiți să-l atace. Îngrozit și umilit de acuzațiile ei, acesta va părăsi în grabă ținutul. Periculos se dovedește scenariul romanesc și atunci când bărbații care o iubesc se duelează, dar și atunci când, interpretând greșit, în linia obsesiei ei, cuvintele unchiului ei, Mr. Glanville (care îi va fi și socru în

¹ Cu toate acestea, Charlotte nu este în niciun caz odioasă; mediocritatea ei face ca virtuțile Arabellei să strălucească și mai tare, în ciuda nebulniei livrești de care este afectată. Este semnificativ și faptul că Charlotte are același prenume cu autoarea, așa că aici ar putea fi vorba și de o identificare ironică.

² *Androcentric* și *ginocentric* sunt termeni curenți în retorica feministă, primul desemnând centralitatea valorilor masculine într-un sistem patriarhal, în timp ce al doilea se referă la dezideratul revoluționar feminist de a constitui un alt tip de cultură, în care valorile feminine să prevaleze. Totuși, nu în acest sens folosesc eu termenul *ginocentric*, ci în acela vehiculat în discursul non-feminist (sau chiar antifeminist) recent (Wright 2014), cu trimitere la anumite cutume și mentalități, istorice și prezente, naturale dar și artificiale, conform cărora datoria bărbaților este să protejeze femeile, să se sacrifice pentru ele și pentru copii și să privilegieze, în general, bunăstarea acestora. Resorturile ginocentrismului sunt în mare măsură biologice, instinctuale, dar forma pe care o ia acest ethos poate fi exacerbată în anumite contexte culturale (în Occident ideologia ginocentrică s-a solidificat începând cu secolul al XII-lea, când începe să se manifeste explicit „cultul” femeii).

curând), începe să creadă ca acesta a dezvoltat o pasiune incestuoasă pentru ea, când el nu voia de fapt decât s-o înduplece să se poarte frumos cu fiul lui, care o iubea.

Să nu uităm că Arabella nu a putut avea o relație cu mama ei, care ar fi trebuit să o pregătească pentru viața de familie. Cărțile care i-au rămas de la ea și care fuseseră prevăzute ca divertisment, devin singura ei moștenire spirituală și afectivă. Astfel încât nu e de mirare dacă imaginarul romanțios se transmite pe linie feminină sau dacă Arabella așteaptă dovezi de eroism și de merit din partea viitorului ei soț, cât timp subconștientul ei îi spune că ea însăși își riscă viața atunci când consimte la căsătorie. Fără îndoială, acest subtext psihologic nu este explicat, și pare să nu aibă mare legătură cu agenda anti-romanțuri a romanului, dar cred că o astfel de lectură nu este exagerată, și piesele puzzle-ului psihologic se așează într-o configurație destul de clară. Pe de altă parte, a interpreta cărțile adorate de Arabella ca „texte” simbolice ale mamei absente care au fost cooptate de patriarhat, așa cum procedează Debra Malina (1996) este o exagerare prin nimic susținută de romanul însuși, în articulațiile lui implicite, dar mai ales explicite. Prin concilierea finală, când Arabella se lasă în sfârșit convinsă de absurditatea romanțurilor și începe să-i vadă pe cei din jur în firescul lor cotidian, cu meritele și limitele lor omenești, Lennox propune o viziune foarte echilibrată asupra raporturilor între sexe (sau genuri, cum le numește teoria mai nouă), evitând extremele: ginocentrismul promovat de romanele franțuzești, axate pe cultul idolatru al femeii, în prelungirea iubirii curtenești, pe de o parte, și autoritarismul patriarhal, pe de altă parte (acesta fiind, de altfel, mai mult un construct al exegezei feministe decât o realitate istorică).

De la un punct încolo, nu pare să fie vorba doar despre efectele nocive ale romanțurilor asupra publicului feminin vulnerabil și sugestionabil, ci de o psihodramă mai complicată, care folosește tiparul nebuniei quijotești pentru a comunica, într-o manieră oblică, aprehensiunile protagonistei legate de rolul social pe care trebuie să-l joace. Arabella încearcă să negocieze o mai mare marjă de libertate în cadrul unor coduri sociale pe care abia acum începe să le descifreze și care sunt dezamăgitoare în comparație cu idealismul românesc. Într-o convorbire cu Charles, Arabella o amintește pe amazoana Thalaestris, care a „tăiat mulți bărbați în bucăți” (Lennox 2002: 75), rămânând în continuare feminină și atrăgătoare, dar acesta crede că o astfel de femeie ar fi foarte masculină și înspăimântătoare. Prin astfel de dialoguri, dincolo de hiperbolele comicului, Arabella negociază de fapt un rol feminin care să fie un compromis între ceea ce-i place lui Granville și ceea ce simte ea că poate fi o femeie.

Charles Glanville este, întocmai ca Arabella, esențialmente bun și generos. El pare să navigheze cu destulă grație pe valurile periculoase ale politeții și ipocriziei curente în lumea „bună” și ar putea, cu empatia și delicatețea care îl definesc, să o inițieze și pe cea de care e îndrăgostit, ajutând-o să se adapteze la „normalitate”. Dar Glanville are o viziune foarte compartimentalizată asupra Arabellei: de o parte sunt calitățile – inteligența ieșită din comun, elocvența, noblețea sufletească – și de cealaltă parte este nebunia ei, sursă de îngrijorare și de jenă socială. Glanville nu vede în ce fel atașamentul aparent irațional al Arabellei față de modele comportamentale derivate din cărți transmite un mesaj mai profund, nu numai despre ea însăși și despre problemele ei emoționale sau psihice, ci despre întreaga textură și gramatică a „normalității” și normativității aceluiași moment istoric. De fapt, din aceleași romane din care Arabella a învățat că o femeie poate să „poruncească” unui bărbat grav bolnav să „trăiască” și el se va supune (știind că boala a fost provocată de dragostea neîmpărțită pe care acesta i-o poartă), ea a învățat și că, odată ce a acceptat dragostea unui bărbat, îi va rămâne credincioasă, indiferent de cât timp trebuie să aștepte căsătoria și indiferent de numărul primejdiilor prin care trece.

În romanul lui Cervantes erau multe personaje capabile și dispuse să intre în jocul lui Don Quijote, vorbindu-i pe limba lui, fie pentru a se distra pe seama lui, fie pentru că erau convinși că asta ar ajuta la vindecarea lui. Sir George, care e „puțin îndrăgostit de Arabella, dar și mai mult de averea ei” (Lennox 2002: 78), e versat în codul românesc,¹ fiind pregătit să-l exploateze într-un mod lipsit de scrupule pentru a-și atinge scopul. Asemenea celor doi duci din partea a II-a din *Don Quijote*, el concepe scenarii complicate care să o mistifice pe tânără, făcând-o să creadă că el însuși este pe potriva unui erou de roman. Și aceasta spre disparerea lui Charles Glanville, care este și gelos, dar și dezgustat de prefăcătorii lordului.

Când Arabella o întâlnește însă pe contesa care fusese ea însăși pasionată de romane în tinerețe, ea poate să constate că rolurile de gen tradiționale nu sunt neapărat restrictive: contesa s-a căsătorit cu cel ales de părinții ei, dar și din înclinație personală și, spre deosebire de Lady Bella, a înțeles natura ficțională a romanțurilor. Contesa este o femeie blândă, generoasă, inteligentă și demnă, care nu agreează mondenitățile și frivolitățile (spre deosebire de Charlotte Glanville) și preferă discuțiile cultivate și viața liniștită alături de familia ei. Figură maternă, contesa o învață așadar să fie un lector critic, cu discernământ, oferindu-i un ghid de bună folosire a romanelor. Contesa este un exemplu foarte bun pentru cum pot fi integrate fantasma și realitatea. Aparenta banalitate a vieții obișnuite poate fi de fapt interesantă, onorabilă, virtuoză și chiar glorioasă. Ea este capabilă să îi explice Arabellei că moravurile evoluează și ceea ce ieri trecea drept virtute sau eroism, azi poate să fie chiar ticăloșie sau crimă. Unul din acești prinți din romane putea, astfel, să treacă în tabăra adversă și să verse sângele viitorilor săi supuși, numai pentru dragoste. Iar faptul că o femeie trece prin mâinile atâtor răpitori, cum se întâmplă în romane, nu poate să nu arunce o umbră asupra purității ei. De asemenea, „aventurile” de care vorbește Lady Bella cu atât entuziasm au acum o conotație negativă, jignitoare (cf. Lennox 2002: 197).

Contesa nu poate petrece prea mult în preajma Arabellei, astfel încât să aibă asupra ei o influență binefăcătoare, pentru că este anunțată că mama ei este bolnavă. Credința Arabellei în ficțiune (sau nebunia ei) va trebui să-și atingă apogeul ca să se producă un șoc suficient de puternic încât să provoace o reajustare cognitivă. Convinșă, din nou, că este urmărită de tâlhari care vor să o răpească, tână se aruncă în Tamisa și, deși este salvată, se îmbolnăvește grav. Crezându-se aproape de moarte, vrea să i se aducă un preot. Acest teolog (care mai e numit și „doctor”) o va convinge, prin argumente raționale, de inanitatea și imoralitatea ficțiunilor romanești. Asemenea lui Don Quijote, Arabella își regretă extravaganțele, se pocăiește. În plus, ea se arată receptivă la propunerea doctorului de a se deschide spre alt tip de ficțiune, mai realistă și mai folositoare pentru viață, dar nu mai puțin desfătătoare (aluzia, se pare, este la romanele lui Samuel Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded* și *Clarissa*).

Un reproș puternic împotriva romanțurilor devorate de protagonistă este tocmai cel legat de glorificarea violenței și a eroismului masculin pus în slujba „gloriei” feminine, valori situate la antipodul ethosului creștin, de la care Arabella se revendică sincer (în primele capitole o vedem, de altfel, la slujba duminicală, plină de evlavie și concentrată asupra rugăciunii):

¹ Ni se spune chiar că a încercat să dea o nouă versiune la *Le Grand Cyrus*, dar a abandonat proiectul, speriat de magnitudinea lui (romanțurile puteau ajunge chiar și la zece volume).

„Atunci dă-mi voie să observ, a reluat el, că aceste cărți înmoaie inima pentru dragoste și o împietresc pentru crimă. Că le învață pe femei să ceară răzbunare și pe bărbați s-o execute; le învață pe femei să aștepte nu doar venerare, ci venerarea înfricoșătoare prin sacrificii umane. [...] Nu vă grăbiți prea tare cu muștrările, a zis *Arabella*, venindu-și în fire, tremur într-adevăr când mă gândesc cât de aproape am fost de pragul crimei, când m-am gândit numai la gloria mea; dar orice ar fi să sufăr, nu voi mai pretinde sau instiga la răzbunare [...]” (Lennox 2002: 229).

Cred că putem interpreta convertirea finală a eroinei ca o metaforă a trecerii de la romanț la roman (cu absorbirea, sau integrarea romanțului), atât din punct de vedere istoric, cât și al emergenței conștiinței de sine a scriitoarei Charlotte Lennox. Este vorba de momentul în care scriitorul își obiectivează fantasma, evitând nevroza sau vindecându-se de ea, după cum a sugerat Freud în *Scriitorul și activitatea fantasmatică* (1994). Logica palimpsestică a quijotismului este cea care îi oferă autoarei modelul de fuziune a romanului sentimental cu cel mimetic-satiric. *The Female Quixote* se încheie cu două nunți: cea a Arabellei cu Charles, bazată pe dragoste și respect reciproc, și cea a Charlottei Glanville cu Sir George, bazată pe interes – altfel spus, pe „unirea averilor, a echipajelor, a titlurilor și a cheltuielilor” (*ibidem*: 231).

S-a emis ipoteza că finalul a fost scris de unul din mentorii Charlottei Lennox, celebrul Samuel Johnson. Dar O.M. Brack Jr. și Susan Carlile (2003) au argumentat, prin studierea atentă a textului și a corespondenței autoarei cu Samuel Johnson și Samuel Richardson, că această ipoteză nu este plauzibilă. Este însă adevărat că a ținut cont de sfaturile lor și că i-a omagiat pe ambii în finalul pe care a decis să-l dea romanului. Departe de a fi o trădare a „cauzei” feministe (fie și *avant la lettre*), respectul pe care îl arată Lennox autorităților literare ale epocii și disponibilitatea ei de a încorpora ceva din perspectiva lor în propriul roman indică deschiderea ei spre o viziune dialogic-intertextuală și colaborativă a creației artistice.

În ultimă instanță, condamnarea romanțurilor nu este totală, atitudinea autoarei față de acestea fiind mereu ambivalentă sau chiar paradoxală (așa cum s-a observat, de timpuriu, în legătură cu atitudinea lui Cervantes față de romanele cavaleresti). Rămâne însă indecis sau problematic dacă virtuțile autentice ale Arabellei (asemănătoare înțelepciunii lui Don Quijote) sunt generate de romanele franțuzești pe care le-a citit, cum înclină să creadă criticii feminști,¹ sau dacă aceste calități, admirate de Glanville și de toți cei care o întâlnesc sunt o combinație de înzestrare naturală cu amprenta unei educații benefice (de la tatăl ei și de la cultura creștină în care s-a format), în care dependența de ficțiuni exaltate, pliate pe o fantasmă narcisică primitivă, reprezintă doar un interludiu pe care eroina îl depășește cu succes.

¹ „[...] Lectura romanțurilor de către *Arabella* se dovedește a fi baza pentru dezvoltarea intelectului ei superior și a imaginației”, susține Sharon Smith Palo (2005: 251), fără să aducă totuși argumente suficiente în sprijinul acestei ipoteze. În măsura în care astfel de exegeze influențate de ideologia feministă tind să atribuie romanțului valențe subversive în raport cu „patriarhatul” (care ajunge, în mod ciudat, să se suprapună peste antonimul romanțului, adică romanul realist, mimetic și de critică socială), pericolul este, ca și în cazul interpretărilor romantice la *Don Quijote*, să fie ignorată distanța ironică între narator și protagonist.

Concluzii

The Female Quixote or the Adventures of Arabella, romanul din 1752 al prozatoarei britanice Charlotte Lennox remodelează tiparul oferit de *Don Quijote* al lui Cervantes în formatul, familiar în epocă, al unei parodii la romanele sentimentale franțuzești. Autoarea folosește acest cadru intertextual marcat de o atmosferă comică pentru a surprinde negocierile identitare care au loc pe fundalul cronotopilor reali și ficționali, în dialogul complex care se stabilește între personaje aparținând unor „culturi” diferite, articulate pe baza unor coduri aparent incomensurabile. Arabella găsește dragostea adevărată numai după ce se vindecă de narcisismul pe care lectura romanțurilor i l-a acutizat.

Dar opoziția între romanț și roman nu este simplistă. Există un grăunte de adevăr în cea mai neverosimilă proiecție fantasmatică și există o utilitate certă, psihologică și interpersonal-interacțională (deci socială în general), nu doar estetică, în consumul ficțiunii de mai bună sau mai proastă calitate; chiar și atunci când se ajunge la o criză a comunicării capabilă să genereze disfuncții majore în echilibrul unei microcomunități, cum se întâmplă în *The Female Quixote*. Rostul parodiei romanești antisentimentale este tocmai de a aduce un corectiv realist nucleului fantasmatic al oricărei povești de dragoste, fără a distruge cu totul farmecul romanțului. Complexitatea quijotismului răscumpărat, vindecat, așa cum a fost el consacrat de Cervantes și continuat de emulii lui de peste timp, rezidă în echilibrul între ideal și real, între vis și acțiune în lumea concretă. Romanul (*novel*) este, așadar, un romanț (*romance*) mai elevat, sofisticat și auto-ironic.

Surse

- Cervantes, Miguel de, 1993, *Don Quijote de la Mancha*, în românește de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Chișinău, Hyperion, 2 vol.
- Lennox, Charlotte, 2002, *The Female Quixote, or The Adventures of Arabella*, Blackmask Online.

Referințe

- Arabella's Romances: Exploring the Use of Romance in Charlotte Lennox's "The Female Quixote"*, <https://arabellasromances.weebly.com/> (consultat la 25 noiembrie 2017).
- Brack Jr, O.M. and Susan Carlile, 2003, "Samuel Johnson's Contributions to Charlotte Lennox's *The Female Quixote*". *The Yale University Library Gazette*, 77 (3/4) 166-173.
- Eardley, Alice, 2016, "Marketing Aspiration. Fact, Fiction, and the Publication of French Romance in Mid-Seventeenth-Century England". *Seventeenth-Century Fiction: Text and Transmission*, edited by Jacqueline Glomski, Isabelle Moreau, Oxford, Oxford University Press, 130-142.
- Fernández-Morera, Darío and Michael Hanke, 2005, *Cervantes in the English-speaking World: New Essays*, Kassel, Barcelona, Reichenberger.
- Fishelov, David, 2010, *Dialogues with / and Great Books. The Dynamics of Canon-Formation*, Brighton, Sussex Academic Press.

- Fielding, Henry, 1970, "Review of *The Female Quixote*", *The Covent Garden Journal*, no. 24, in *The Criticism of Henry Fielding*, edited by Ioan Williams, London, Routledge and Kegan Paul, 193-194.
- Freud, Sigmund, 1994, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Girard, René, 1972, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, traducere de Alexandru Baciu, prefață de Paul Cornea, București, Univers.
- Gordon, Scott Paul, 2006, *The Practice of Quixotism: Postmodern Theory and Eighteenth Century Women's Writing*, New York, Palgrave.
- Kvande, Marta, 2011, "Reading Female Readers: *The Female Quixote* and *Female Quixotism*," in *Masters of the Marketplace: British Women Novelists of the 1750s*, edited by Susan Carlile. Bethlehem, PA, Lehigh University Press, 219-41.
- Langbauer, Laurie, 1990, *Women and Romance: The Consolations of Gender in the English Novel*, Ithaca, Cornell University Press.
- Mack, Ruth, 2005, "Quixotic Ethnography: Charlotte Lennox and the Dilemma of Cultural Observation". *Novel: A Forum of Fiction*, I, Spring / Summer, 193-213.
- Malina, Debra, 1996, "Rereading the Patriarchal Text: *The Female Quixote*, *Northanger Abbey* and the Trace of the Absent Mother". *Eighteenth-Century Fiction*, 8 (2), January, 271-292.
- McKeon, Michael, 1985, "Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel". *Cultural Critique*, No. 1 (Autumn.), 159-181.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, 1982, „Cultura literară a lui Cervantes și elaborarea romanului Don Quijote”, în *Eseiști spanioli*, antologie și traducere de Ovidiu Drîmba, București, Univers.
- Motooka, Wendy, 1998, *The Age of Reasons: Quixotism, Sentimentalism, and Political Economy in Eighteenth-Century Britain*, London & New York: Routledge.
- Olteanu, Tudor, 1974, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, București, Univers.
- Palo, Sharon Smith, 2005, "The Good Effects of a Whimsical Study: Romance and Women's Learning in Charlotte Lennox's *The Female Quixote*". *Eighteenth-Century Fiction*, 18 (2), 203-228.
- Paulson, Ronald, 1998, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- Popescu, Carmen, 2008, „Obsesia textului. Sindromul Don Quijote sau patologia lecturii”, în *Obsesii, capricii, himere*, Cristina Chevereșan și Ciprian Vâlcan (coord.), Cluj, Napoca Star, 136-164.
- Popescu, Carmen, 2017, „Elemente de antiromanesc și metaromanesc la Marivaux”, în *Identități ficționale și practici discursive*, Emilia Parpală (editor), Craiova, Universitaria, 202-211.
- Séjourné, Philippe, 1999, *The Feminine Tradition in English Fiction*, legată împreună cu *20th Century Developments* by Cornelia and Simona Piticari, Iași, Institutul European.
- Similaru, Lavinia, 2016, *Miguel de Cervantes, este que veis aquí*, Craiova, Universitaria.
- Wright, Peter, 2014, *Gynocentrism: From Feudalism to the Modern Disney Princess*, Amazon Digital Services LLC.
- Wyett, Jodi, 2015, "Quixotic Legacy: The Female Quixote and the Professional Woman Writer". *Faculty Scholarship*. Paper 557. http://www.exhibit.xavier.edu/English_faculty/557 (consultat la 15 iunie 2017).

Noi perspective în romanele lui Horia Bonciu

Delia Marinela Radu (Mîță)
Universitatea din Craiova

1. Introducere

Mi-am propus să coagulez în acest articol reprezentări ale celibatului feminin (ipostaza amantei), lansate în plan literar în două romane interbelice: *Bagaj...*¹ și *Pensiunea doamnei Pipersberg* de H. Bonciu. Rolul exponențial al amantei a suscitat interesul de-a lungul timpului, învingând spaima de clișeu. Percepția stereotipă și misogină asupra femeii a fost discriminatorie atât în *illo tempore*, în mitologie, precum și în veacurile care au urmat. Religiile, privite în bloc, nu au acordat credit femeii, ci i-au atribuit viclenii și acte de corupere a bărbatului. Lipsită de raționalitate, a acoperit-o haina vicleniei și a erotismului, aflate în relație de interdependență.

2. Parcursul istoric al termenului *amantă*

Păcatul original al Evei, prima femeie în religia creștină, nu se dorește a fi rectificat, ci fixat de-a pururi în gena urmașelor, după cheremul descendenților însetați de răzbunare ai lui Adam. Atât timp cât revenirea la situația inițială, la lipsa păcatului nu este posibilă, partenera feminină va purta stigmatul umilinței și al rușinii. Să acceptăm faptul că în creștinism ar funcționa o legislație ce impune norma pedepsei; este ciudat însă că, deși infracțiunea nu este repetată, aici pedeapsa aplicată este în formă continuată, chiar la infinit.

Elizabeth Abbott a reamintit trei amante celebre în istorie: Aspasia, Dolorosa (amanta Sf. Augustin) și Hagar; chiar *Biblia* a menționat existența lui Hagar, sclava de origine egipteană aflată în serviciul soției lui Avraam – Sarah. Cuplul marital nu a putut concepe un copil, motiv pentru care bărbatul, la insistențele soției, a întreținut relații sexuale cu sclava, încununată de succes, căci a apărut pe lume Ismael. Singuranța de sine pe care a căpătat-o Hagar a fost iluzorie, ca a tuturor amantelor care, mai devreme sau mai târziu, au fost clasate și uitate, ca dosare dintr-o altă existență. Sarah a născut un copil la 90 de ani, al cărui tată a fost soțul de 100 de ani, astfel că existența lui Ismael și a mamei lui a devenit supărătoare. La insistențele soției, Avraam nu s-a sfiit să-i alunge, sclava egipteană devenind „un simbol pentru persecutatele lumii, o femeie exploatată sexual și economic, văduvită de drepturi și alungată fără milă” (Abbott 2014: 25).

Viața femeilor, cu atât mai mult a concubinelor necăsătorite, nu a fost niciodată ușoară. Nici măcar în vestita Romă legile nu erau în favoarea lor, statutul de amantă fiind

¹ Titlul întreg al romanului este *Bagaj* sau *Strania, dubla existență a unui om în patru labe* sau *Confesiunile unui om în patru labe*. Și pentru prenumele autorului sunt consemnate variantele: H. Bonciu, Horia Bonciu, Haimovici Bonciu.

tragic. De-a lungul secolelor însă, noi valențe s-au adăugat termenului, îmbogățit cu perspectiva, suficient de bine ancorată, a seducției. În secolul al XVIII-lea, în anul 1741, Casanova, în ale sale *Memorii*, ne-o prezintă pe curtezana Cavamacchia, cu numele real Giulia Preati, adusă în prim-plan de marchizul de Sanvitali, care îi cumpărase favorurile cu suma de 100.000 de ducăți. Femeia întreținută era o făptură care făcea senzație în Veneția și bărbații din lumea bună erau onorați să fie primiți în vizită¹.

Dacă în Antichitate femeia era considerată și tratată ca obiect sexual supus uzurii și, de cele mai multe ori, lipsită de prerogativul inteligenței, pe parcursul istoric, amanta a devenit circumspectă și a adoptat măsuri de siguranță, sub formă de bani sau cadouri, astfel ca, în cazul destrămării relației, să nu mai rămână la răscruce de drumuri. Deținând ceva capital, unele au încercat să capete oarecare instruire. Amantele nu au mai stat retrase, ci, dimpotrivă, au ajuns în vizorul publicului, au devenit râvnite de bărbații care se mândreau să aibă femei celebre și cheluitoare. Partenera de sex nu mai era doar o bucată de carne, ci a devenit hărăzită cu spirit; a căpătat o forță de seducție, iar „Seducția este, desigur, o formă de putere” (Liiceanu 2007: 11). Existența femeii, (cu scurta etapă a matriarhatului), a fost indisolubil legată de voința bărbatului. Chiar și civilizația și culturile Africii Vechi oferă mărturii incontestabile. În cultura africană, amanta era oferită drept ofrandă celebrilor războinici Masai. Aceștia trăiau în sate proprii, fără ziduri, alături de „fete nemăritate, într-un libertinaj strâns legat de succesul războinicului de care erau atașate momentan” (Lalouette 1987: 272). Neavând obligații de producători, în lipsa expedițiilor militare, își ocupau timpul cu exercițiile amoroase.

Raportul masculin-feminin este strâns legat, pe lângă dimensiunea sexuală, de cea religioasă, după cum au remarcat autorii Geert Hofstede, Gert Jan Hofstede și Michael Minkov în lucrarea *Culturi și Organizații. Softul Mental. Cooperarea interculturală și importanța ei pentru supraviețuire*. Hinduismul și tradiția religioasă chineză se axează pe pricipiul masculin – feminin (*yang* și *yin*, în China). Procrearea și recrearea (reproducerea și plăcerea) sunt laturile sexualității, vizate – primul – de culturile religioase masculine și – cel de-al doilea – în culturile feminine.

„Diferitele religii și curente din cadrul lor au adoptat atitudini diferite privind latura hedonistă a sexului; în general, în culturile masculine, religiile pun accentul pe procreare, iar în cele feminine e prețuită și plăcerea. Catholicismul masculin a respins sexul de plăcere, instituind celibatul pentru preoți, cultul Fecioarei Maria, taina căsătoriei în scopul procreării și, interzicând divorțul, contracepția și avortul. Când s-au despărțit de Roma, bisericile protestante, mai puțin masculine, au renunțat la celibat, nu au considerat căsătoria un jurământ sacru, și au acceptat divorțul. Islamul ortodox acceptă plăcerea sexuală pentru bărbați, însă pentru femei o consideră un pericol. Curente ale hinduismului au prețuit mult plăcerea sexuală după cum se vede în *Kamasutra* și în templele erotice Khajuraho și Konarak din India. În feminina Thailandă budistă, meseria de prostituată e mai puțin stigmatizată ca în Occident. În extrem de feminina Suedie, prostituția femeilor e interzisă, însă clientul e pedepsit, nu femeia” (Hofstede, Hofstede, Minkov 2012: 178).

¹ „Te socoteai fericit să-i vorbești și mai mult încă să fii primit în cercul ei” (Casanova 1970: 90).

Dacă am stabili, având ca punct de plecare un criteriu istoric, o relație de tip acuzat – victimă în relația incriminată, consider că în prima categorie trebuie încadrat bărbatul. El este cel care, pentru a putea s-o adora, să-i închine versuri și ani din viață, o transformă în continuu, impunându-i canoane ale frumuseții stricte, versatile, în funcție de efemeritatea bunului plac. (Trebuie să recunoaștem însă că, în plin secol XXI, oropsitele istoriei și-au luat revanșa, căci, la rândul lor, au impus standarde masculine, în care, pe lângă avere și inteligență, aura virilității este esențială.) Culturile Africii Vechi nu impun anumite standarde de frumusețe, femeia fiind socotită ca bun de consum. Rigorile nu par drastice nici în cultura romană, unde euforia orgiilor își este suficientă sieși. Secolul al XIX-lea însă a propovăduit, la Curtea Franței, frumusețea feminină clasică, cu trăsături standard, inventariată individual, nu per ansamblu. Pentru a câștiga favorurile adversarilor, amanta, deși senzuală, trebuia să farneze atât fizic, cât și spiritual. Dacă iubirea curtenească romantică se baza pe emoție, asumându-și riscul neîmplinirii fizice, căci femeia era căsătorită, în secolul al XX-lea un termen necunoscut a intrat în ecuație. Femeia, implicit amanta, poate să capteze atenția masculină numai dacă posedă fluxul magnetic al atracției sexuale, așa numitul *sex-appeal*. Implicațiile sunt vaste, căci intră în prim-plan o dimensiune culturală, cea a forței de consum, care culminează cu sexualizarea femeii, urmată mai târziu de cea a bărbatului. Industria capitalistă face apel la parfumuri, pudre, rujuri și alte surrogate care, împreună cu moda și cinematografia compun imaginea fatală, dar strict exterioară a femeii, despărțită de latura interioară, a frumuseții morale, acum apusă: „Corpul omului era înțeles ca un corp senzual, care tânjea în mod activ după satisfacerea simțurilor, după plăceri și după sex” (Illouz 2015: 66). Desigur, atitudinea vis-à-vis de sex este influențată de cultura unei țări și de categoria din care face parte – feminină sau masculină. În lucrarea *Culturi și organizații*, autorii opinează că țările masculine, în care este inclusă și România, utilizează standarde diferite, în funcție de clasificarea bărbați / femei, definind bărbatul ca subiect, iar femeia drept obiect (Hofstede, Hofstede, Minkov: 2012). În ciuda evoluției societății omenești, nu pot să nu remarc revenirea femeii la statutul de obiect de la care, de fapt, s-a plecat. În privința amantei, dimensiunea spirituală, inteligența, rămân mult în urmă în topul preferințelor clienților.

Literatura, părtașă a noilor transformări, se grăbește să rupă zăgazurile sexualității ținute în lesă, zăgrăvind, în ansamblu, imaginea cuceritorului liber și a amantei victimă. Scriitorii români interbelici au descoperit noul roman, în care psihologia lui S. Freud revela ascunsele hățișuri ale implicațiilor sexuale în viața amoroasă. Filisoful Mihai Uță opina, în *Metapsihologia freudiană*, că termenul *freudism* ilustrează concepția despre viață prezentată de opera inovatoare a lui Sigmund Freud, care doar a promovat câteva idei, acestea fiind dezvoltate astfel încât, în viitor, au dat naștere unui curent ideologic, cu influență „aproape în toate domeniile de activitate spirituală” (Uță 2011: 25): „Punctul de plecare a fost domeniul psihiatriei, din care se evidențiază termenul *psihanaliză*”, ce sondează străfundurile psihicului uman. Uță considera că psihanaliza nu face decât să reducă viața interioară la instinctele sexuale, la acel *libido*, la dorințelor generate de aici.

Deși filosofi români interbelici nu s-au sfiit să aducă variate critici conceptelor psihanalizei lui S. Freud, în literatură, scriitorii s-au grăbit să exploateze conflictul dintre interior (sexualitate) și exterior (social), astfel că au apărut opere orientate în atare direcții, după cum a remarcat și Mihai Uță:

„Oare exhibiționismul și libertinajul societății noastre nu formează o confirmare deplină a concluziilor susținute de psihanaliză? Evident, da. Și starea aceasta se reflectă caleidoscopic în literatura pe care generația noastră o gustă cu o discretă

pasiune. Nu se poate vorbi de decadență, căci toate epocile au avut o literatură similară, toate generațiile au simțit imperios nevoia literaturii pornografice. Și fiecare a avut-o după nevoia sa” (*ibidem*: 27).

3. Reprezentarea amantei în romanele *Bagaj...și Pensiunea doamnei Pipersberg*

În cercetarea mea, mă voi opri asupra romanelor lui H. Bonciu – *Bagaj... și Pensiunea doamnei Pipersberg*, întrucât vizează celibatari și prototipul amantei.

Bon-Tșu-Haș, Sigismund Absurdul și H. Bonciu sunt pseudonimele lui Bercu Haimovici, un scriitor care, „deși tipărit pe coperta a două romane de scandal în epocă (*Bagaj... și Pensiunea doamnei Pipersberg*), azi nu spune prea multe cititorilor” (Babeți: 2005: 5). Anul apariției cărții, 1934, este unul în care romanul românesc se avânta, sigur pe sine, pe un drum trasat de scriitori ca: Anton Holban, Mircea Eliade, Gib. I. Mihăescu, Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu, Eugen Lovinescu, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, Panait Istrati, Ury Benador, Tudor Arghezi și alții. Tehnicile românești erau variate, iar curentele se amalgamau, diferite, cu amprente de originalitate variată. Formula lui H. Bonciu este însă singulară în acest mozaic de influențe și peceți, căci impune un stil personal, inimitabil. După afirmațiile lui G. Călinescu, poezia lui are elemente neoromantice, romantice, naturaliste și expresioniste (Călinescu 1986); aceste note s-ar putea aplica, fără dificultate, și prozei. Datele îi sunt suficiente criticului pentru a încadra creațiile lui Bonciu în sectorul *Dadaști. Suprarealiști. Hermetici*. Subliniind realismul episodic, remarcat de criticul literar, nu pot să nu mă întreb care este elementul care a determinat considerarea romanului *Bagaj...* drept unul pornografic în vasta anticampanie a epocii, stigmatizare de care au fost scutiți ceilalți confrați în hermetism. La o analiză minuțioasă, consider că romanul nu este dificil, ci relevă doar un univers interior original.

Deși verdictul călinescian se limita la existența „pe alocuri” a unor „mascarade realiste, pătrunzătoare în rezezeala lor” (*ibidem*: 900, îndrăznesc să afirm că realitatea este marca originalității în acest caz. Firește, nu putem vorbi de o operă de factură realistă, ci de un miraj modernist, care nu se risipește la destrămarea iluziei, căci este o reverie, un vis cu ochii deschiși, ancorat în realitatea vieții și, mai exact, a vieții interioare. „Scenele de libidine sunt dese și îmbrăcate în pretenția unei poziții spirituale” (*ibidem*: 900), observa Călinescu. De fapt, modernitatea romanului *Bagaj...* rezidă în inspirația freudiană, care, după cum just remarca Mihai Uță, aduce oportunitatea analizei sufletului, într-un conflict iscat între interior și exterior, între sexualitate și social (Uță 2011: 130). Grație trasării în literatură a unor precepte moderne, freudiene, scriitorii, revelatori ai interiorității, au intrat în opoziție cu lumea exterioară, cu latura extrinsecă a personalității individuale – societatea, incapabilă să renunțe la aparențele decenței, ale moralei religioase și istorice.

Cele două opere sunt însă fundamental diferite, în ciuda faptului că imaginea amantei se precipită în prim-plan. Ce aduce, de fapt, nou scriitorul? În primul rând, imaginea femeii-amantă este reactualizată, adusă la datele existenței moderne. Amanta poate proveni din orice pătură socială; oricum, relația ei este incriminată de un calificativ al dezonoarei – precurvie:

„În final, femeile privesc spre viitor fără a ști ce le așteaptă, dar nu Biserica va fi cea care le va certa păcatul și le va discuta respectabilitatea, ci societatea, în care presa va căpăta o mai mare putere decât cea pe care i-o dă simpla relatare a faptelor și, bineînțeles, statul” (Roman 2016: 391).

Ceea ce aduce inedit romancierul este imaginea bărbatului devorator de carne feminină:

„Ce fel de iubire este asta?, am întrebat o muiere disprețuitor, dacă duhul îmi rămâne acasă și vin la tine doar cu carnea?” (Bonciu 2005: 163).

„Să vorbești, de pildă, despre carnea catifelată a fecioarelor din faza pubertății. De cea de muiere oacheșă, cu sânii pietroși și cu pielea brună și aspră la pipăit. Despre carnea de om mort [...] Îți stau la dispoziție cu câteva amintiri și cred că, dacă nu scrii birjărește, te-ai putea folosi de funestul meu bilanț. Căci o carte despre carne înseamnă, firește, o eroică și aproape imposibilă realizare de artă. Încearcă totuși” (*ibidem*: 162-163).

Tema „cărni concupiscente”, (Manolescu 2008: 787) într-o manieră obsesivă, apare și la Blecher, iar H. Bonciu are meritul de a fi intuit o temă literară nouă, de tipul lui D.H. Lawrence, de afi pus la dispoziția cititorului pasaje „relevabile pentru îndrăzneala lor, îmbinând exactitatea detaliilor cu metafore deloc evazive, din contră, sporind impresia de realism artistic” (*ibidem*: 787). Aș afirma că realismul în speță nu este exclusiv artistic, ci direct implicat în tumultul vieții interioare, de unde impresia de originalitate. Impresia mea se transformă în certitudine când descopăr că Ov. S. Crohmălniceanu, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, volumul I, integrează opera prozatorului în capitolul „Literatura autenticității și a experienței”, alături de cea a unor scriitori precum: Anton Holban, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, C. Fântâneru, Petru Manoliu, Ion Biberi și M. Blecher: „Ideea că literatura trebuie să fie document existențial, mărturie smulsă din străfundurile ființei, fără preocupări de pudoare sau artă, revine mereu” (Crohmălniceanu 1972: 501).

Să vedem, așadar, care este subiectul celor două romane. Protagonistul este Ramses Ferdinand Sinidis, apariție stranie în ambele scrieri. În *Bagaj...*, el validează conștiința scriitorului, fiind ucis de Omul cu ciocul de aramă, ca urmare a refuzului acestuia de a-i da abonamentul lui de tren. Infractorul își însușește caietul negru al victimei, pe care îl oferă scriitorului. Acțiunea se leagă cu al doilea roman, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, în care autorul explică relația dintre el și Ramses, un personaj excentric, care și-a pierdut capacitatea de exprimare orală. Din fericire, o piatră care îl lovește în tâmplă, scăpată de sub roțile unui automobil, îl readuce la starea inițială, când era capabil să vorbească. Liantul celor două bucăți de proză este experiența sexuală, latura erotică a vieții, prezentată în stare nudă, lipsită de voaluri și umbre, obsesivă și devoratoare, căci divagațiile de factură spirituală, afișată, nu-și au locul aici:

„duhul n-are nici un preț. Nu poți cere negustorului să-ți vândă suflet, așa precum îl rogi să-ți cântărească un kilogram de carne.

„N-am de vânzare!” strig necăjit ori de câte ori Gloria îmi cere cheia sufletului [...] (Bonciu 2005: 163).

Conștient de sclavia sexuală în care se zbate, un adevărat „infern al cărni înnebunite de obsesia rutului” (Crohmălniceanu 1972: 503), personajul ne înfățișează concomitent o imagine modernă a femeii, o fațetă diametral opusă anchilozatei versiuni de fiică, soție și mamă. Amantele, partenerile de sex, nu sunt constrânse să consimtă, să suporte „până la țipăt apucăturile arbitrare” (Bonciu 2005: 163) ale dovoratorului, ci participă la un act benevol, de care profită la maximum, oferindu-și luxul extazului. Despovărată de

încorsetări cangrenoase, surghiunita își câștigă dreptul la libertate sexuală; iese și din tiparele îndrăgostitei, radiografiază în mod real senzațiile, scutită de sentimental care disturbă mintea. Dacă „Nu există iubire fără instinct sexual” (Liiceanu 2015: 219), satisfacția sexuală este independentă de iubire. Ecuția dată de proza în cauză are o necunoscută. În literatură se vorbește de ieșirea din trup, dar acum întoarcerea la corp începe să primeze. Percutantă este opinia lui Manolescu, sesizând deruta pe care talentul lui Bonciu a produs-o la nivelul întregii critici interbelice și ignorarea totală a operei în perioada postbelică. Sunt convinsă și eu că, „Dacă l-ar fi citit, tinerii prozatori ai generației 2000 ar fi descoperit în el un precursor”. (Manolescu 2008: 788). Surmontând subiectul, tehnica uzitată este una a fascinației. Ochii, fixați pe obiectiv, reci și focalizați asupra corpului, reflectă imaginea.

Femeia își urmărește propria satisfacere, dar nu-l împiedică pe bărbat s-o considere un obiect, necesar în căutarea plăcerii organice, să-i disprețuiască rușinea”, căci simte acut nevoia de a se „desinfecă pe dinăuntru”. Se ghicesc aici problemele cuplului din viața reală. Pasajul nu este singular:

„Ferdinand Sinidis mă rugă apoi să-i promit că nu voi scrie niciodată, și nici măcar la figurat, despre întâmplarea din patul nupțial, în care doi oameni cu sex deosebit și cu desăvârșire străini unul de celălalt, s-au întins în prima noapte de singurătate, ca pe o masă de spital” (Bonciu: 2005: 162).¹

La polul opus soției apare imaginea femeii frigide, incapabile să se bucure de sex și care își detestă soțul, perceput ca actant sexual agresiv, intrus în forul siguranței lăuntrice.

Lipsa de dăruire este un atribut al majorității personajelor masculine de factură interbelică, ai căror creatori, în rândul cărora îl includem și pe H. Bonciu, preferă, în pendularea dintre expresie, marca generației anterioare, de tipul lui Caragiale, Macedonski, Anghel și experiență, ultima variantă, avizi de autenticitate, de experiențe și trăiri, inaugurând o nouă generație. Amanta relevă o imagine de prizonieră a propriilor instincte sexuale, prezentă la apelul partenerului, căruia îi aparține, totuși, inițiativa. Buna tradiție masculină nu se dezmente, căci bărbatul își păstrează poziția de consumator în raportul cerere-ofertă:

„Mi-a plăcut, de când mă știu, să prind muștele. Le desprind doar gămălia neagră a capului și, după ce le smulg aripile, le fac scăpate. Prin acest procedeu simplu, le constrâng să nu mai zbârnăie. Gloria zbârnăie din aripile ei de libelulă, din prima zi a traiului nostru comun” (Bonciu 2005: 160).

La polul opus soției rigide fizic și moral, amanta permite să i se lingă degetele „lăstate moi, în voia voluptății”. Cu mici excepții (ex: doamna Pipersberg), amanta este exponentă a categoriei celibatului: tânără, necăsătorită, văduvă, concubină etc. Soția, indiferent de motivele invocate, plauzibile sau nu, rămâne expulzată din lumea plăcerii. Insațiabilul personaj masculin aleargă frenetic de la o amantă la alta, sclav al experiențelor

¹ Îmi amintește de personajul Edith din romanul *Stoner* al lui John Williams. Inițial, William Stoner este atras de fizicul tinerei, însă, odată oficializată relația, se lovește de refuzul încrâncenat al femeii de a-l primi în patul conjugal. Excepție face perioada în care hotărăsc să conceapă un copil, pentru ca apoi să revină la situația anterioară. Este motivul de eșuare a mariajului. Activată aici este ura femeii, nu a bărbatului.

sexuale variate, reliefând imaginea unei entități feminine emancipate. Logodnica își începe viața sexuală înainte de căsătorie, prostituțele se bucură de avantajele meseriei, văduvele nu renunță la plăcerile vieții, gravidele rămân în captivitatea senzațiilor. Masculinul și femininul își relevă o latură sexuală obsesivă, care creează dependență. Existența este subsumată trăirilor fizice, teorie des întâlnită în literatura interbelică, ca urmare a descoperirilor relevate de teoria lui Freud, având la bază noțiunea de *libido*.

Ipostaziile amantei în peregrinările masculine țin de tentativa eșuată de satisfacere a unui libido imposibil de stăpânit, supradimensionat, căci omul este capabil „să mănânce când nu-i este foame, să bea când nu-i este sete și are relații sexuale oricând” (Adler 2013: 150). În cazul romanelor lui Bonciu, cerințele sexuale, care se transformă în dependență bolnăvicioasă, invocă descoperirea unor rădăcini ale răului, deoarece amalgamează stări ale unui comportament nevrotic, amprentat de latura perversiunii. Cert este că, indiferent de încadrare, degenerescență sau nu, perversiunile fac parte din sexualitate, sunt asumate de domeniul fenomenelor vieții sexuale; palpabile, afișează o negare a scopurilor procreației. Societatea centrată pe familie, prin procreare, aduce acuzele de rigoare unei vieți sexuale fără scop, invadată de un dezgust ce se opune tratării teoretice și științifice: „S-ar zice că oamenii văd în perversiuni ceva nu numai dezgustător, ci și monstruos și primejdios, de care se tem să nu fie duși în inspită și, în fond, sunt obligați să reprime în ei însuși o invidie secretă față de cei care le practică” (Freud 1992: 272). Deși viața sexuală normală implică anumite trăsături ce țin de sfera perversității „perverșii sunt niște bieți damnați, care ispășesc foarte aspru satisfacția pe care și-o procură cu atâta dificultate” (*ibidem*: 272).

Pe lângă perversiune, o altă temă abordată de teoria lui Freud se devoalează în proza lui Bonciu – nevroză: „Energia psihică înăbușită, căreia i se refuză obiectivarea, caută o compensare, fuge din fața realității și se refugiază în nevroză” (Uță 2011: 134). În *Pensiunea doamnei Pipersberg*, în care abundă imaginile amantelor, personajul-narator încearcă să-și explice starea de nevroză prin incompatibilitatea cu partenera din cuplul conjugal. Pentru că libidoul nu poate fi satisfăcut, este posibil să se ajungă, potrivit doctrinei lui Freud, la perversiuni, în cazul oamenilor normali, precum și la instaurarea nevrozei (Freud 1991). Dezamăgit de mariaj, cu așteptările înșelate „Credeam pe atunci că iarba e iarbă și că femeia de lângă mine trebuie să-mi fie roabă copleșită de har dumnezeiesc” (Bonciu 2005: 152), Ferdinand Sinidis comite abandonul „brusc și fără explicații” (*ibidem*: 152). Înverșunat să simtă împlinirea, se consumă în experiențe sexuale repetate, dar refulările declanșează starea de nevroză, impunând un consult medical care înlătură orice boală fizică, pentru că analizele sunt negative. Verdictul medicului este concludent pentru starea pacientului: „Adresați-vă unui specialist de boli mintale. Pentru străini, plata în dolari... Evitați singurătatea” (*ibidem*: 99).

4. Conotații freudiene

Soția este acuzată că are ovarele stricate. Sterilitatea ei este, poate, sursa preferinței pentru partener de sex de o anumită factură: „Era femeia cu carnea dulce, pe care am întâlnit-o foarte rar, de care nu mă voi putea sătura niciodată” (*ibidem*: 109). Șocant, femeia fascinantă era gravidă: „Era Margareta din înscenarea lui Reinhardt, așa cum am văzut-o la Berlin, cu ochi albaștri, nasul ascuțit, gura cât un bănuț și ovalul prelung al obrazilor. Semne particulare: era gravidă” (*ibidem*: 108). Deși imaginea maternă apare în *Bagaj...*, cele două romane par să se suprapună, alcătuite din fragmente, un amalgam de portrete, descrieri, scene în care apare dialogul, în încercarea de a le acorda în registre variate (Babeți 2005: 9). Se reflectă aici tipologia femeii-mamă, în fața căreia, după săvârșirea actului sexual,

bărbatul se simte rușinat, îndepărtându-se hotește, rușinat de propria instinctualitate. Totuși, mărturisește că o include în rândul femeilor râvnite dintotdeauna. Ideea maternității ne trimite la complexul lui Oedip, teoretizat de S. Freud, care presupune, încă din copilărie, existența instinctuală a două sentimente: iubirea excesivă pentru mamă, prefigurând atracția sexuală pentru femei, și ura sau sentimentele de dușmănie pentru tatăl care stânjenește iubirea celor doi actanți (Freud 1992). Deși duioasă în prezent, imaginea tatălui apare cu umbre și spaime: „Cuget iar la zilele copilăriei, când teama de el mă făcea să-l doresc plecat departe, în lungă și nesfârșită călătorie” (Bonciu 2005: 48). Amintirea mătușii Sabrina, figura blândă a mamei, se suprapun pe imaginea-icoană a femeii însărcinate, Peppa, pentru care bărbatul nutrește oarecare sentimente. N. Manolescu remarca lipsa vulgarității „Groțești sau delicate, paginile acestea nu sunt niciodată vulgare” (Manolescu 2008: 787) și aura de sfințenie care se revarsă pentru angajata bordelului, simbol al fecioarei ce-l poartă în pânțele pe Isus, grotescul estompându-se în delicatețe (*ibidem*: 787). Este un caz izolat, căci cel mai adesea este prezent în ambele romane, în situații deloc obișnuite, stârnind un soi ciudat de amuzament. Ovid Crohmălniceanu a selectat momentul vizitei la bordel, după determinarea sinuciderii unui debitor ruinat, când, după finalizarea ritualului carnal, Ramse i-a sărutat mâna „domnișoarei”.

O galerie întregă de chipuri schimonosite și totodată hilare se adună în paginile romanelor lui H. Bonciu, prefăcând apele memoriei într-un acvarium prin care lunecă mereu alte fapte monstruoase. Autorul a excelat în asemenea evocări scurte, schițate cu o linie grăbită, însuflețită de o secretă zbatere convulsivă. Paleta culorilor e și ea țipătoare, chinuită, ca a expresioniștilor. Trăsăturile realității sunt supuse în confesiunile lui Ramses Ferdinand Sinidis la o distorsiune halucinatorie. Pensiunea Pipersberg e o casă în care existențele se desfășoară după cel mai comun ritual burghez și totodată un adevărat „infern al cărnii înnebunite de obsesia rutului” (Crohmălniceanu 1972: 503). Anton Holban, care a savurat cartea ca pe un deliciu, nu s-a aratat deranjat de urmele cruzimii, de gesturile de profanare sesizate, ci le consideră drept „realități ale vieții” (Holban 1935: 2).

După cum remarcă Livia Iacob în studiul *Romancierii interbelici*, H. Bonciu inovează, cu scopul clar de a se adresa unei singure instanțe de judecare a operei – publicul literar, „dar promovează, involuntar, și depărtarea de criterii, de paradigmele ideologice ale vremii” (Iacob 2016: 192). Considerat un scriitor bizar, așa spune că Bonciu nu respectă strict nici tiparele avangardiste, ci se individualizează printr-un stil propriu, amprentat de expresionismul german, care evidențiază personajul „demonic”; este „diferit ca metodă, imaginar, limbaj și viziune” (*ibidem*: 185) și propune ca obiective „spargerea clișeelelor, distanțarea de realism, abordarea răului existențial”, împletit cu „coordonate ce țin de fantasticul cu înaltă miză estetică” (*ibidem*: 185).

Latura erotică a romanelor lui H. Bonciu a stârnit mereu interesul și a determinat clasarea lor ca literatură erotică, dar consider că nu acesta este aspectul care primează; mă raliez opiniei pertinente a Lievei Pop:

„Într-adevăr, în romanele lui H. Bonciu există numeroase tablouri cu un erotism niciodată delicat, adesea violent, chiar în marginea normalității. Dar nu aceasta este miza lor, după cum nu a fost nici în alte cazuri unde sexualitatea se detașă din rândul posibilelor teme [...] Mai importante decât enumerarea practicilor sexuale ale acestora ni se par tablourile – simbol ce-și fac apariția rarissim în roman, suficient însă pentru a capta importanța transferabilă definițiilor [...] aceea care se supune, direct și exclusiv din totdeauna, este femeia, în portretizările de rigoare (*ibidem*: 210- 211).

Concluzii

De fapt, cele două romane ale lui H. Bonciu – *Bagaj... și Pensiunea doamnei Pipersberg* – suscită interesul tocmai prin modalitatea puternic stilizată de abordare a unei realități ascunse, dar integrate în normalitatea relațiilor duale, de tip masculin – feminin. Scriitorul recurge la artifiциul dedublării și proiectează un alter-ego cu implicații de natură erotică, ancorate în grotesc, într-un univers marcat de vidul interior, care se relevă prin proiectarea unei obsesii: femeia. Revolta împotriva clișeelelor, a limitelor, a normelor unei societăți burgheze care impune răceala unei căsătorii bazate pe inacceptabila trădare este caracteristică prozei sale. Remediu rămâne eternul feminin, ca ideal căutat în proiectarea amantei, metamorfozată în diverse trupuri și analizată cu o curiozitate intelectuală marcată de priviri agresive necutezate până atunci în literatura română.

Surse

Bonciu, H., 2005, *Bagaj...*, Iași, Editura Polirom.

Bonciu, H., 2005, *Pensiunea Doamnei Pipersberg*, Iași, Editura Polirom.

Referințe

- Adler, Alfred, 2013, *Înțelegerea vieții*, traducere din engleză de Raluca Hurduc, București, Editura Trei.
- Abbott, Elizabeth, 2014, *O istorie a amantelor*, traducere de Ștefania Totorcea, București, Editura Orizonturi.
- Babeți, Adriana, 2005, *Prefața la Bagaj...* de H. Bonciu, Iași, Editura Polirom.
- Casanova, 1970, *Memorii*, traducere și note de Radu Albala, prefată de Silvan Iosifescu, București, Editura Univers.
- Călinescu, George, 1986, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva.
- Crohmălniceanu, Ovidiu S., 1972, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura Minerva.
- Freud, Sigmund, 1991, *Trei eseuri asupra sexualității*, traducere și cuvânt înainte de Al. Olaru, Craiova, Editura Centrum.
- Freud, Sigmund, 1992, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Leonard Gavrilu, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- Fromm, Erich, 2015, *Anatomia distructivității umane*, traducere de Oana Maria Nica, București, Editura Trei.
- Holban, Anton, 1935, * *Adevărul XXXIX*, nr. 15724, 17.04.1935
- Hofslede Geert, Holstede Gert Jan, Minkov, Michael, *Culturi și organizații. Softul Mental. Cooperarea interculturală și importanța ei pentru supraviețuire*, traducere de Mihaela Zograf, București, Editura Humanitas.
- Iacob, Livia, 2006, *Romancierii interbelici*, Prefată de Bogdan Crețu, Iași, Institutul European
- Illouz, Eva, 2015, *De ce iubirea doare. O explicație sociologică*, traducere de Virgil Stanciu, București, Editura Grupul Editorial Art.

Lalouette Claire, 1987, *Civilizația Egiptului antic*, traducere și note de Maria Berza, București, Editura Meridiane. Ati citat-o?

Liiceanu, Gabriel, 2015, *Despre seducție*, București, Editura Humanitas.

Manolescu, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45.

Roman, Nicoleta, 2016, *Femei, onoare și păcat în Valahia secolului al XIX-lea*, București, Editura Humanitas.

Uță, Mihai, 2011, *Metapsihologia freudiană*, Craiova, Editura Aius Printed.

Williams, John, 2016, *Stoner*, traducere de Ariadna Ponta, București, Editura Polirom.

Spații culturale în romanul românesc modern

Remina Sima

Colegiul Economic "F.S. Nitti", Timișoara

1. Introducere

Conceptul „spațiu” conține valențe multiple, sintetizate de *André Helbo* în *Michel Butor, spre o literatură a semnelor* (1978). Autorul distinge între spațiu extern și spațiu intern; în cea dintâi categorie, Helbo include miniaturizarea și „punerea în abis”, iar în cea de-a doua: topografia internă, visele (proiectate în spațiul extern), noaptea ca spațiu specific și, nu în ultimul rând, obscuritatea (Helbo 1978: 66). Tipologia referențială a spațiului conține patru categorii; *André Helbo* distinge între o realitate obiectivă¹ (situată în spațiul extern), o realitate subiectivă² (ce decurge din spațiul intern), o realitate reprezentată³ și o ultimă categorie, bazată pe teoriile lui Michel Butor, este aceea a unei realități simbolice⁴.

Ernest Bernea, în *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român* (1997), vorbește despre spațiu / loc ca fiind un dat concret, de o mare variație, cu însușiri proprii, cu neputință de definit abstract. Spațiul este definit prin calitatea lui specifică în datele lui materiale, în sens concret și prin potențialul său spiritual. De asemenea, autorul clasifică spațiile / locurile în două categorii: spațiu / loc bun și spațiul / loc rău. Primul este rodnic, aducător de bine, pozitiv, cel de-al doilea este nerodnic, întotdeauna cu sens negativ.

Conceptul „spațiu” este bogat în semnificații simbolice; alături de interpretările prezentate mai sus, avem în vedere și abordarea lui Lucian Blaga din *Trilogia culturii* (1936). Autorul vorbește despre un „spațiu mioritic”. Astfel, Blaga relaționează spațiul cu arta, îndeosebi cu muzica. Orizontul spațial despre care vorbește filosoful este acel spațiu în care se regăsește sufletul celui care compune sau ascultă muzică. Spațiul mioritic este orizontul spațial al doinei. O doină cântată de o țărăncă cu un sentiment pur față de cântec și care a cutreierat văile sub îndemnul și porunca unui destin evocă un sentiment specific – un orizont înalt, ritmic și indefinit alcătuit din munte, deal, vale (Blaga 1936: 10-13).

Valeriu Cristea vorbește despre diverse tipuri de spații, pe care le supune analizei în planul literaturii. Astfel, autorul marchează un spațiu al elevației spiritului, al deznădejzii, al solitudinii, un spațiu al căderii universale ca simbol al morții, spațiul călătoriei nesfârșite, un spațiu al puterii, al frontului de război, spațiul unui *hybris* al înavușirii, spațiile închise și primitive⁵, spațiu al refugiului, al imaginației și chiar un spațiu al memoriei (Cristea 1979: 25-30).

¹Conține mijloace de informare (ziare, gazete).

²Se referă la realitatea percepută de un individ sau de un grup.

³Cuprinde fotografii, hărți.

⁴Însumează un simbolism extern și unul intern.

⁵Autorul face referire la interiorul spațiului domestic al familiei reunite, ca spațiu al intimității. Acest spațiu ocrotitor poate rezulta nu numai din ambianță, din sugestia lucrurilor, ci uneori chiar exclusiv din raporturile care se stabilesc între persoanele care îl ocupă.

2. Identitatea culturală; etnii

Reprezentarea culturală se realizează prin heteroimagini și autoimagini. În *Cucerirea Americii. Imaginea celuilalt*, 1994, Tzvetan Todorov distinge trei dimensiuni ale alterității, atrăgând atenția că raportul cu celălalt nu se realizează pe o singură dimensiune. Astfel, autorul distinge planul axiologic, proxemic și epistemic. Emilia Parpală afirma că „alteritatea este tot ce s-ar opune identității, stabilității. Sensul alterității se obține prin contrastul continuu dintre două imagini care se influențează reciproc, sfârșind prin a căpăta un caracter stereotip (Parpală 2005: 71).

În romanul *Baltagul* întâlnim heterostereotipul evreului, al neamțului, reprezentarea minorității feminine, dar și autoimaginea românului. Se relevă relații interetnice într-un spațiu geografic din Moldova. La începutul călătoriei pe care o va face Vitoria, protagonista este nevoită să vândă marfa unui „jidov negustor, cunoscut și prietin al lui Nechifor Lipan” (Sadoveanu 1983: 20). Datorită unei prejudecăți a muntenilor, conform căreia evreei își folosesc inteligența pentru a înșela lumea, domnul David „pierde în fața muntenei pe terenul propriului stereotip” (Parpală 2005: 81). Vitoria și Gheorghită merg alături de negustorul David pe drum până la Călugăreni, drum care devine un prilej de a identifica caracteristicile evreului. Astfel, „evreul este un mediator”, având ca mărci „sociabilitatea, elocința, politețea și înțelepciunea, spiritul practic și umorul” (*ibidem*: 81).

Heterostereotipul german, întruchipat de stăpânul hanului de la Broșteni, care este „un neamț bătrân și cuviincios” (Sadoveanu 1983: 110) se caracterizează prin trăsături „atitudinale (corectitudine, curtoazie, civilitate, empatie), lingvistice și vestimentare” (Parpală 2005: 83). Reprezentarea minorității feminine din Moldova se rezumă la „sinecdoca ochilor cu care Lipan petrecea pe la hanuri” (*ibidem*: 87). În momentele ei dificile, Vitoria evoca: „Într-un an au fost ochi negri, într-altul niște ochi albaștri de nemțoaică...Nu putea fi nici ovreică, nici unguroaică cu ochi verzi” (Sadoveanu 1983: 80).

Autoimaginea românului, în ipostaza omului de la munte, este reprezentată prin caracteristici specifice: hărnicie, devotament, simțul dreptății, statornicie:

„Munteanului i-i dat să-și câștige pâinea cea de toate zilele cu toporul ori cu cața. Cei cu toporul dau jos brazii din pădure și-i duc la apa Bistriței; după aceea îi fac plute pe care le mână până la Galați, la marginea lumii. Cei mai vrednici întemeiază stâni în munte. Acolo stau cu Dumnezeu și cu singurătățile, până ce se împuținează ziua. Asupra iernii coboară la locuri largi și-și pun turmele la iernat în bălți. Acolo-i mai ușoară viața, ș-acolo ar fi dorit ea să trăiască, numai nu se poate din pricină că vara-i prea cald ș-afară de asta munteanu are rădăcini la locul lui, ca și bradul” (*ibidem*: 5).

Portul sau aspectul exterior sunt percepute ca mărci arhaice ale originii dacice: „Nechifor avea baltag. Numai și-a lepădat din cap căciula, și-a scuturat pletele ș-a înhățat baltagul” (Sadoveanu 1983: 52). Articolele de îmbrăcăminte devin mărci ale identității personajului. Atunci când Vitoria îl caută, unul din semnele de recunoaștere pentru cei interogați îl reprezintă „căciula brumărie”, ca semn vestimentar distinct:

„Cel cu căciula brumărie a scos din chimir ș-a plătit”; „cine a dat porunca? – Tot cel cu căciula brumărie. Acela avea două părți din oi și ceilalți doi numai a treia parte... Meșter la vorbă era cel cu căciulă brumărie” (*ibidem*: 57).

Detalii despre portul lui Nechifor Lipan aflăm cu ocazia descrierii pe care moș Pricop o face, atunci când este întrebat de Vitoria, dacă nu cumva l-a zărit:

„– Nu s-a oprit cumva la covălia dumnitale, astă toamnă, un om cu un cal negru țintat în frunte? – Ba s-a oprit. – Și-ți aduci aminte cum era îmbrăcat acel om? – Îmi aduc aminte. Purta căciulă brumărie. Avea cojoc în clinuri, de miel negru, scurt până la genunchi și era încălțat cu botfori... Hm – făcu moș Pricop; dacă-i soțul dumitale, apoi n-am ce zice, vrednic român” (*ibidem*: 62).

Aprecierea lui moș Pricop are de-a face cu aspectul exterior, în cazul lui Nechifor. Vitoria însăși își exprimă sentimentele legate de soțul ei, precizând, în portret, aspectele înfățișării sale:

„La mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncene aplecate și la toată înfățișarea lui îndesată și spătoasă, Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire, căci era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa îi fusese drag în tinereță Lipan, așa-i era drag ș-acum, când aveau copii mari cât dâșii” (Sadoveanu 1983: 6).

Și în cazul lui Gheorghită, portretul fizic include vestimentația și afectele persoanelor dragi – mama, sora:

„Gheorghită era flăcău sprâncenat ș-avea ochii ei. Nu prea era vorbăreț, dar știa să spuie destul de bine despre cele ce lăsase și cele ce văzuse. Avea un chimir nou și-i plăcea, vorbind, să-și desfacă bondița înflorită și să-și cufunde palmele în chimir. Întorcea un zâmbet frumos ca de fată și abia începea să-i înfiereze mustăcioara. Vitoria îl admira din cealaltă parte a măsuței; Minodora se cuibărea pe un scăunel, jos, gata să sară de câte ori trebuia ceva” (*ibidem*: 26).

Vitoria este surprinsă pe prispă¹, meditănd în mângâierea luminii de toamnă, la soțul ei, într-un tablou spiritualizat, de „Giocondă autohtonă” (Parpală 2005: 87). Atât în spațiul casei, cât și în cel public, protagonista este înfățișată cititorului în circumstanțele legate de soțul ei:

„Vitoria, nevasta lui Nechifor Lipan, își aducea aminte stând singură pe prispă, în lumina de toamnă și torcând. Ochii ei căprui, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului, erau duși departe. Fusul se învărtea harnic, dar singur. Satul risipit pe râpi sub pădurea de brad, căsuțele șindrilitice între garduri de răzlogi, pârăul Tarcăului care fulgera devala între stânci erau căzute într-o negură de noapte. Nechifor Lipan plecase de-acasă după niște oi, la Dorna, ș-acu Sfântu Andrei era aproape și el încă nu se întoarce. În singurătatea ei, femeia cerca să pătrundă până la el... Aceste vorbe erau ale ei, izvorâte dintr-o veche dorință și repetându-le în gând, ochii i se aburiră ca de lacrimi” (Sadoveanu 1983: 5).

Vestimentația poartă conotații specifice în funcție de evenimente. Astfel, în cazul ritualurilor funebre, Vitoria „pentru sărbătoarea mortului, își lăsase opincile și-și pusese

¹Ca și în *Moromeții*, prisma este loc al meditației, care parcă ascunde și păstrează tainele celui care se refugiază în acest loc.

încălțările cele bune, cu vârfuri de glanț” (*ibidem*: 120); stilul modern adoptat de soția lui Ilie Cuțui de la Doi Meri, care era „o femeie nălțuță, subțire în boi, c-un obraz neclintit în frumusețea lui, încondeiat cu sprâncene codate și cu ochi mari ca migdalele... Purta catrință cu fluturi, bluză de modă nouă și pantofi cu călcăie nalte” (*ibidem*: 112); sau stilul tinerei necăsătorite:

„fata se arăta sprintenă cu cămașă albă și catrință neagră vârstată roș. Purta părul împletit în cucună, fără nici o broboadă, după rânduiala fecioarelor. Era desculță, ciuboșelele cu potcoave galbene și cu vârful de glanț... le ținea numai pentru hori și nunți și pentru drumurile la târg” (*ibidem*: 10).

Observăm și în conduita vestimentară dihotomia tradițional vs modern. Grija pentru aspectul fizic este scoasă în evidență de autor prin selectarea ținutelor pentru împrejurări festive sau cotidiene ale vieții. Eleganța feminină este o constantă, fie că este în stilul portului tradițional al femeii (Minodora și Vitoria), fie în stilul modern (Gafița).

În *Mara*, de asemenea, este prezent heterostereotipul german, care este întruchipat de familia Hubăr, heterostereotipul maghiar și cel român, într-un spațiu geografic din Ardeal. În *Moromeșii*, remarcăm o omogenitate etnică, românii reprezentând populația majoritară într-un sat din Muntenia. Ca mărci distincte precizăm referințele la port, având valoare etnografică. Mătușa Maria, zisă Guica, în încercarea de a-i face pe Nilă, Paraschiv și Achim să-și revendice drepturile muncii lor în familie, face aluzie la vestimentația surorilor, scoțând în evidență discrepanța dintre frați în ceea ce privește îmbrăcămintea. În romanul lui Marin Preda, prototipul feminin devine superior celui masculin. Într-o limbă română trunchiată de normele gramaticale, Guica exprimă:

„– Ați muncit de când erați mici și nu va luat niciodată o haină pe voi, cum e copiii oamenilor. Numai la alea le-a luat. Tita are *crepteșin*, Ilinca iie de mătase, aia are scurteică de catifea... E plină *chichița* lăzii cu mamudele și cu icușarii! Acolo e munca voastră, proștilor... Eu să fiu ca voi, aș sparge lada într-o noapte și aș lua toate mamudele” (Preda 2009: 67).

În familia Moromete, portul este de tip tradițional, fără influențele lumii moderne. Mai mult, aflăm că îndeletnicirile din spațiul privat acoperă și nevoile de îmbrăcăminte. Fetele sunt harnice, țesutul este o îndeletnicire a lor, făcând, pe lângă covoare, și articole vestimentare (bluze, fuste). Nu doar țesutul este preocuparea lor, ci și împletitul: „Din lâna oilor fetele țesau pentru ele covoare. Catrina își făcu o fustă, Moromete o frumoasă dulamă îmblănită cu guler de miel creț” (*ibidem*: 81).

Disensiunile dintre Catrina și soțul ei, Ilie Moromete, sunt uneori datorate situației materiale precare, resimțite prin lipsa de îmbrăcăminte sau a unei ținute modeste, învechite: „Ai uitat că ai doi copii care umblă cu spinarea goală. De doi ani de zile de când umblu cu o singură fustă pe mine... Să ieși și tu până la poartă, nu poți să te duci, că râde lumea de tine!” (*ibidem*: 161).

Momentele de sărbătoare sunt și în cazul Moromeșilor marcate de grija pentru îmbrăcăminte; la serbarea de la școală, „Nicolae intră în curtea școlii, foarte mândru de pălăria pe care o avea pe cap și de cureaua cu cataramă albă cu care era încins peste cămașă” sau participarea Catrinei la slujba de la Biserică: „Catrina Moromete ieși afară, gătită pentru Biserică” (Preda 2009: 244).

Alături de Nicolae și tatăl său, autorul l-a reprezentat și pe Victor, fiul vecinului Tudor Bălosu: „Victor intră în odaie cu un prosop în mână. Avea pantaloni de „piele de drac”, bufanți și ghetete galbene cu ciorapi vârgați trași pe pulpă. Se ștergea pe ceafă și arăta vesel. Era un flăcău nu prea voinic, dar se purta ca și când ar fi fost” (*ibidem*: 91).

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, românitatea pură este prezentată prin protagoniști aparținând acestei etnii din zona geografică a Munteniei. Portul de tip modern din spațiul citadin este prezent în portretul Elei; fie că o surprinde în ținută de casă „rochia ușoară de casă care-i acoperea umărul cu rotunjimi de măr alb” (Petrescu 2013: 70) sau elegantă „era într-o rochie neagră, de seară, oblic decoltată, care-i făcea brațele lungi încă mai albe, mai calde, plinuțe, voluptos încheiate în umeri (*ibidem*: 153), „apare din nou la fereastră, pe umeri cu o hăinuță de mătase albă și puf și-mi trimite un surâs ca un sărut de madonă rănită” (*ibidem*: 193), Gheorghidiu îi adoră prezența.

Portretul fizic este detaliat și se poziționează în contrast cu calitățile morale: „blondă cu ochi albaștri, o icoană împodobită” (*ibidem*: 111), „genele lungi se întind ușor ca o mirare peste apa albăstrie dintre ele” (*ibidem*: 91), „avea un corp nici gras, nici slab, nici mare, nici mic, cu sânii ca niște mere de vată, fără rotunjimi nervoase, fără relief, perfectă ca un nud prost fotografiat în revistele cu poze, care fac economie de cerneală”, „gâtul îi creștea ușor, cu linii suav răsucite din grumazul gol și alb, spre rădăcina părului, căci mușchii ascunși urcau în încolăcirea de spirală, sub pielea fără o pată, ca petala de trandafiri galbeni, a blondei” (*ibidem*: 155).

Simetric, portretul lui Ștefan Gheorghidiu reiterează aceleași tehnici ca și cele folosite în portretistica feminină; în antiteză, aspectul lui neîngrijit conotează boema, nu frivolitatea:

„Aproape chiar din această vreme, nevastă-mea a început să se ocupe cu superioritate și de ținuta mea. Știam că la Universitate trec printre studenții „bine”. Eram înalt și elegant, dar e adevărat că nu-mi făceam decât câte un costum de haine, pe care-l purtam până se uza și pe urmă îl înlocuiam cu altul. Cravată, de asemeni, cumpăram alta numai când cea de la gât era mototolită de-a binelea. Bineînțeles că și ghetetele le pingeam cât timp cizmarul socotea că se pot pingeli cuviincios... pe nevastă-mea o stânjenea parcă neatenția mea în îmbrăcăminte” (Petrescu 2013: 107).

3. Profesii

Alături de etnii, spațiul cultural mai este reprezentat și prin profesii. Dihotomia public vs privat își găsește și în acest caz reprezentarea. În spațiul rural, întâlnim ocupații de tip tradițional arhaic. Alexandru Paleologu, în *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (1978), afirmă că *Baltagul* este „o monografie antropologică ce înfățișează o structură arhaică de tip pastoral” (Paleologu 1978: 100). Ocupația de bază este păstoritul și oieritul. Emilia Parpală face următoarea aserțiune:

„În *Baltagul* se confruntă două structuri sociale: una arhaică, ancestrală, cealaltă recentă. Nechifor Lipan circulă lejer între cele două structuri, fără a se altera; Vitoria, la rândul ei, are suficientă complexitate pentru a recunoaște și a face față unor forme de comunicare străine muntenilor” (Parpală 2005: 90).

Viața muntenilor nu este ușoară, însă una dintre însușirile românilor este hărnicia, dar și pricepera în îndeletnicirile lor:

„Nechifor Lipan s-a arătat totdeauna foarte priceput la meșteșugul oieritului. Stănilile i-au fost bine rânduie și ciobanii ascultători... Îi veneau scrisori și cereri de departe, din niște târguri cu nume ciudate. Ca să i le dezlege, Lipan se ducea la părintele Dănilă, după aceea trecea pe la crâșmă să beie un pahar cu alți munteni ca și dânsul, vrednici tovarăși în treburi de acestea. Cum se simțea pe Tarcău în sus că lui Nechifor i-a căzut veste cu parale, răsăreau la crâșma lui domnu Iordan și lăutarii, parcă i-ar fi adus haitul. Omul se întorcea acasă târziu, însă cu chef (Sadoveanu 1983: 5).

Ocupații de tip tradițional în satul românesc sunt reprezentate și în *Moromeții*. Aici muncile agricole la câmp sunt reprezentative. Oamenii trăiesc din recolta proprie, pe care o valorifică făcând comerț în târguri.

Analogic cu spațiul rural, cel urban este locul de desfășurare al profesiilor de tip intelectual sau negustoresc. Camil Petrescu, prin Ștefan Gheorghidiu, înfățișează o lume a intelectualității românești, dar se mută și în planul frontului de război, unde preocupările de tip militar sunt relevante. Pe de altă parte, Ioan Slavici realizează prin Mara prototipul femeii întreprinzătoare, făcând din ea o negustoreasă pricepută, care izbuteste în a-și asigura traiul zilnic pentru ea și cei doi copii din munca de preceupață:

„Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova. Lucrul de căpetenie e pentru dânsa ca să nu mai aducă ce a dus și vinde mai bucuros cu câștig puțin decât ca să-i ‘clocească’ marfa” (Slavici 1985: 6-7).

Concluzii

Scriitorii secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au meritul de a fi adus în paginile literaturii aspecte ale vieții de zi cu zi din mediul rural și citadin. Protagonistii urmează cursul firesc al existenței, oscilând în spații private și publice și fiind învăluiti de stări care marchează sentimente, acțiuni. Spațiile culturale nu reprezintă altceva decât o parte integrantă a spațiului public și privat, care învăluie existența personajelor. Gândurile mărturisite ale personajelor decodifică stări sufletești, acțiuni, viziunea lor asupra polivalenței existenței care „pendulează” între cele două sfere, îngăduind ca atributele specifice să le determine itinerariul destinului.

Surse

Slavici, Ioan, [1894] 1985, *Mara*, București, Litera Internațional.

Sadoveanu, Mihail, [1930] 1983, *Baltagul*, București, Editura, Minerva.

Petrescu, Camil, [1930] 2013, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Editura de stat pentru literatură și artă.

Preda, Marin, [1955] 2009, *Moromeții*, Vol. I, București, Litera Internațional.

Referințe

- Bernea, Ernest, 1997, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Humanitas.
- Blaga, Lucian, 1936, *Trilogia culturii*, București, Cartea Românească.
- Helbo, André, 1978, *Michel Butor, spre o literatură a semnului*, prefață de Adrian Marino, traducere de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Dacia.
- Paleologu, Alexandru, 1978, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*. București, Cartea Românească.
- Parpală, Emilia, 2005-2006, “Baltagul” – un roman imagotipic. Fenotipul; familia; stereotipuri de gen; ocupații și mod de viață”, în *AUC, Seria Științe Filologice, Literatura română, universal și comparată*, anul XXVII-XXVIII, 1-4.
- Todorov, Tzvetan, 1994, *Cucerirea Americii. Imaginea celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, București, Humanitas.

Osadía femenina en las obras de Cervantes y de Galdós

Lavinia Similaru
Universitatea din Craiova

1. Introducción

El enfoque literario de la mujer ha cambiado mucho a lo largo de los siglos, porque el papel de la mujer también ha cambiado en la sociedad. No se puede negar el papel de las mujeres en la historia, ya que mujeres como Cleopatra, Maria Walewska o Eva Perón influyeron las decisiones políticas a lo largo de la historia, y los ejemplos son numerosos. Pero no era suficiente. La historia de la humanidad es también la historia de la eterna lucha de las mujeres, que querían ser iguales a los hombres, y tener libertad, “uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre”, como escribe Cervantes en *Don Quijote* (II, 58).

En las primeras obras literarias, las mujeres bellas eran también virtuosas, generosas y admirables, según la filosofía de Platón, que influyó el pensamiento occidental durante tantos siglos. Para Platón, la Verdad, la Belleza y el Bien están vinculados en el mundo de las ideas. En *El banquete* dice que “lo bello es inseparable de lo bueno”.¹

Miguel de Cervantes y Benito Pérez Galdós son considerados los mejores novelistas españoles. Son sin duda dos de los autores en los cuales pensaba el señor Ferro Ruibal al escribir estas palabras: “é condición dos grandes escritores escribir non tanto para os lectores contemporáneos deles senón para os do futuro” (Ruibal 2011: 82). No se puede negar la huella dejada por el primero en las obras del segundo, ya que la literatura es un “palimpsesto”, para emplear una palabra muy querida por Gérard Genette y otros teóricos de la intertextualidad. Además, Galdós afirmó varias veces su admiración por Cervantes, y sus biógrafos aseguran que se sabía de memoria capítulos enteros del *Quijote*, como uno de los personajes de la novela *Lo prohibido*:

“se sabía el *Quijote* de memoria, y hacía con aquel texto incomparable las citas más oportunas. No había refrán de Sancho ni sentencia de su ilustre amo que él no sacase a relucir oportuna y gallardamente, poniéndolos en la conversación, como ponen los pintores un toque de luz en sus cuadros” (Galdós 2001: 138).

Los dos escritores conocen muy bien el alma femenina, se complacen en explorarla detenidamente, y en sus obras describen mujeres humildes y mujeres nobles, fregonas y duquesas, pero generalmente mujeres decididas, mujeres que saben lo que quieren, y están dispuestas a hacer cualquier cosa para lograr sus propósitos. Son mujeres que en muchos

¹ http://es.wikisource.org/wiki/El_banquete.

casos consiguen imponer su voluntad. Podríamos decir que Cervantes y Galdós tienen cierta pasión por retratar mujeres atrevidas y valientes. Sin embargo, todas buscan la protección de un hombre, todas desean tener a su lado un hombre poderoso, porque tanto en la época de Cervantes como en la época de Galdós la mujer no podía valer por sí misma, y su destino habitual era el matrimonio o el convento.

2. Miguel de Cervantes

En cuanto a las letras, España prefiere darle la bandera a Cervantes, puesto que no hay escritor español que pueda compararse con él.

2.1. Actualidad de Cervantes

Jean Canavaggio destaca:

“En un siglo en el que se desarrollarán todos los géneros y en el que abundarán los escritores geniales, Cervantes es el único español que alcanzó un renombre totalmente universal: desde este punto de vista no pueden compararse ni Lope de Vega, ni Góngora, ni siquiera Calderón” (Canavaggio 1995: III 53).

El profesor de la Universidad de París X explora las causas de esta gloria: “...su contribución decisiva al advenimiento de las formas cardinales de la ficción moderna, el relato y la novela” (*ibidem*: 53). Cervantes se lo merece con creces, sobre todo teniendo en cuenta que durante su vida no fue un autor muy conocido por el gran público, su éxito fue póstumo, y la humanidad debería tener remordimientos por eso. Jean Canavaggio observa con razón que la gloria del escritor: “se debe también a la manera en que su obra, aparentemente transparente y, sin embargo, sumamente ambigua, desborda sin cesar el designio del que surgió” (*ibidem*: 53).

Llevamos 400 años leyendo y relejendo *Don Quijote*, y no podemos dejar de dar la razón a don Francisco Rico: “Cervantes estaba lejos de tener y decir la última palabra. El *Quijote* dice muchas cosas, pero hay muchas más que no niega, e infinitas que sugiere” (Rico 2012: 137). Don Quijote sigue siendo nuestro compañero, y nos ayuda todavía a cada uno de nosotros, impulsándonos a conocernos mejor a nosotros mismos, y a sondear nuestras preocupaciones y angustias disimuladas. Nos ayuda a lidiar mejor con nuestros sueños inalcanzables, y a acabar admitiendo nuestros inevitables límites, ya que vencernos a nosotros mismos es la mayor victoria que podemos conseguir en esta vida. Leyendo *Don Quijote* aprendemos en primer lugar a dejar de temer el ridículo, llegamos a tener el valor de defender nuestros sueños contra viento y marea. Seguimos necesitando a los “hombres decididos a no contentarse con la realidad” (Ortega y Gasset 1990: 227), para no olvidar que “ser héroe consiste en ser uno, uno mismo” (*ibidem*: 227).

2.2. Las mujeres osadas en la obra de Cervantes

Las mujeres abundan en las obras de Cervantes, y su variedad en cuanto a la condición social y su carácter es innegable.

2.2.1. *Teodosia y Leocadia*

Teodosia y Leocadia son las protagonistas de la novela ejemplar *Las dos doncellas*. Las dos jóvenes arriesgan sus vidas, se visten de varón y salen para Salamanca en busca de Marco Antonio, el estudiante que no había tenido escrúpulos y las había seducido a ambas. Teodosia y Leocadia pretenden el matrimonio reparador, o la venganza. Ninguna de ellas acude al padre o al hermano, según acostumbraban las mujeres de la época. Pero las heroínas de Cervantes quieren obtener ellas mismas la restauración de su honra. Sin embargo, el hermano de Teodosia persigue a esta y decide ayudarla a dar con su seductor. En el camino conocen casualmente a Leocadia, que viaja también vestida de varón y busca, a su vez, obtener del mismo Marco Antonio la reparación. Leocadia no dudará en revelar su desgracia a Teodosia. Afortunadamente, Marco Antonio no se había comportado de manera tan irresponsable con las dos mujeres: a Leocadia le había entregado una cédula escrita de su puño y letra, y firmada con su nombre. Satisfecha, ella le había invitado a su habitación, para consumir el amor. Pero Marco Antonio no había acudido a la romántica cita, y esto hace que Teodosia exulte. Las dos mujeres acompañadas por Rafael conseguirán ver a Marco Antonio, y este se casará con Teodosia, mientras Leocadia aceptará casarse con Rafael.

2.2.2. *Cornelia*

Es la protagonista de la novela ejemplar *La señora Cornelia* y se olvida de su condición noble, se entrega al duque de Ferrara por amor, y tiene un hijo con él, sin estar casada, y por eso su hermano desea vengarse y reparar la honra de la familia. Después de muchas peripecias, Cornelia, ayudada por dos estudiantes españoles, vuelve a encontrar al duque, y este le pide que se case con él, y es feliz de conocer al bebé.

2.2.3. *Dorotea y Luscinda*

Son dos heroínas del *Quijote*. Están enamoradas de Cardenio y Fernando, respectivamente. Cardenio ama a Luscinda, y sus esperanzas se ven frustradas por la traición de Fernando, a quien Cardenio había servido como vasallo. Fernando, al tanto del amor de Cardenio por Luscinda, se había casado él con la joven mujer. Cardenio se había escondido en la casa de Luscinda, para ver con sus propios ojos que su amada se casaba con otro. Luscinda había pronunciado el fatídico “sí” desmayándose. En su pecho estaba escondida una misteriosa carta, cuyo contenido Cardenio desconocía, por haberse marchado sin esperar la lectura. Más tarde, Dorotea, la joven seducida y abandonada por Fernando, le aclarará que en aquella carta Luscinda informaba a Fernando que no podía ser de él, puesto que le pertenecía a Cardenio, y deseaba suicidarse. El matrimonio no se había consumado. Luscinda es otra mujer valiente, puesto que rechaza el matrimonio impuesto por su familia, y, como cree que no tiene alternativa, piensa en suicidarse.

Dorotea sigue los pasos de las heroínas de las *Novelas ejemplares*: abandona su hogar, y va a buscar a don Fernando, vestida de varón. Encontrará al hombre amado en la venta, y la joven le dirá que lo ama, echándose a sus pies y suplicándole de manera humillante. Fernando le pedirá perdón a Dorotea, dándole la mano de esposo. A Fernando acompañará Luscinda, y, al ver a Cardenio, ella abrazará al hombre que ama, sin avergonzarse de los testigos.

2.2.4. Costanza

Es la heroína de la novela ejemplar *La ilustre fregona*. Es huérfana, y se gana la vida trabajando en la posada del Sevillano. Dos amigos estudiantes van a conocerla, porque dos mozos de mula alaban su belleza. Siendo tan hermosa, tiene muchos pretendientes, pero los rechaza a todos, y se muestra muy recatada, además de trabajadora. Al final de la novela se revela el origen noble de esta “fregona”: su madre, que era mujer principal, se había muerto, y el padre no sabía nada de la existencia de Costanza. Pero, cuando se entera de que tiene una hija, el caballero se hace cargo de ella. La vida de Costanza cambia completamente, todos sus sueños pueden cumplirse. La joven se casa con el estudiante noble enamorado de ella.

2.2.5. La condesa Ruperta

La condesa Ruperta es una de las heroínas de la última novela escrita por Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Es una viuda joven y bella, que jura vengar la muerte de su marido. El asesino del conde está ya muerto, de manera que Ruperta piensa vengarse en el hijo del ofensor. Coge un cuchillo y quiere matar al joven Croriano cuando él está dormido. Ruperta mira a Croriano, y como él es un hombre muy apuesto, la mujer se apiada de él, se da cuenta de que él es inocente, y renuncia a su insensata venganza:

“¿Qué culpa tienes tú de la que cometió tu padre, y qué pena se ha de dar a quien no tiene culpa? Gózate, gózate, joven ilustre, y quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada, que, cuando se sepa, mejor nombre me dará el ser piadosa que vengativa” (III, 17).

Croriano le propone reparar el agravio cometido por su padre casándose con ella, y el afán de venganza acaba en boda. Ruperta es una mujer bella y buena, según la filosofía de Platón.

2.2.6. Cenotía

Cenotía aparece en la misma novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y es víctima de las persecuciones de la Inquisición. Se dedica a la hechicería y por su oficio tiene que huir de España. El relato de su huida da lástima, y ofrece informaciones históricas valiosas. La heroína no duda en confesar el miedo que había sentido, y que todavía siente a veces, a pesar de estar tan lejos de su país:

“...la persecución de los que llaman inquisidores en España, me arrancó de mi patria; que, cuando se sale por fuerza della, antes se puede llamar arrancada que salida. Vine a esta isla por estraños rodeos, por infinitos peligros, casi siempre como si estuvieran cerca, volviendo la cabeza atrás, pensando que me mordían las faldas los perros, que aun hasta aquí temo” (II, 8).

A pesar de esto, ella es un personaje negativo, es hechicera y exagera enormemente sus dotes, mostrándose orgullosa de ellos. Se enamora del joven Antonio, le declara su amor y le promete todos los bienes que posee, más los que le puede conseguir mediante la brujería, a cambio de poco:

“Y, en cambio destes bienes que te he dicho, no te pido que seas mi esposo, sino que me recibas por tu esclava: que, para ser tu esclava, no es menester que me tengas voluntad como para ser esposa, y, como yo sea tuya, en cualquier modo que lo sea, viviré contenta.” (II, 8).

Se humilla suplicando el amor de un hombre que tiene la mitad de su edad. Probablemente los contemporáneos de Cervantes no le perdonaban tal extravagancia. Después de decir esto, Cenotia se levanta y trata de abrazar a Antonio, mostrándose muy atrevida. Antonio la rechaza y echa mano a sus flechas. Cervantes ridiculiza a su heroína, haciéndola huir espantada de las flechas de Antonio, en vez de acudir a su arte o ciencia.

Cenotia es vengativa, tratará de vengarse del joven que la rechaza. Mediante su oficio, provoca a Antonio una enfermedad. Pero el padre de Antonio adivina la causa de esta enfermedad y obliga a la hechicera a retirar sus hechizos. Cenotia tiene una muerte espantosa, se muere en el incendio provocado a instancias suyas, pero es de suponer que los contemporáneos de Cervantes la consideraban un castigo justo, por su comportamiento indigno y despiadado. Cervantes no la condena por haberse enamorado de un hombre más joven y decírselo, sino por su crueldad y por su deseo de venganza.

2.2.7. *Hipólita*

Otra destacada heroína de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es la cortesana Hipólita la Ferraresa, considerada “una de las más hermosas mujeres de Roma, de las más libres, de las más ricas y más discretas” (IV, 8). Su belleza, sus bienes y su carácter están a la altura de las damas más nobles y educadas: “No era posible que fuese estimada en poco de quien la conocía, porque con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y con la cortesía, si así se puede decir, se hacía adorar” (IV, 7). Hipólita es al principio un personaje negativo: le gusta Periandro, y no tiene reparos en invitarle a su casa descaradamente. Periandro se da cuenta de sus intenciones y la rechaza. Cuando él se va, ella se asoma a la ventana y grita, acusándole de haberle robado una joya. Es la primera acción ruin de la cortesana. Pero ella se arrepiente pronto, y confiesa su mentira delante del gobernador, aclarando que se ha enamorado del joven. Hay que destacar, sin embargo, la honestidad, la rectitud y el amor por la justicia de la mesalina enamorada y dispuesta a corregir su error.

Hipólita es inteligente e intuitiva, conoce perfectamente el alma humana y comprende que Periandro ama a otra mujer. Adivina que la rival es Auristela, y planea asesinarla. Para llevar a cabo sus intenciones, acude a la más famosa hechicera de Roma, a quien le pide “no que mudase la voluntad de Periandro, pues sabía que esto era imposible, sino que enfermase la salud de Auristela; y, con limitado término, si fuese menester, le quitase la vida” (IV, 8). La enfermedad de Auristela desespera a Periandro, y este pierde también la salud. Hipólita tiene, no obstante, buenos sentimientos: es incapaz de desear la muerte del hombre que no le corresponde. Quiere que él viva, aunque esté con otra mujer. La cortesana se comporta de manera generosa y altruista, conducta que adopta para el futuro, ya no hará nada en contra de los enamorados. Comprendiendo que Periandro no podrá vivir sin Auristela, visita otra vez a la hechicera judía, y le pide que salve a su rival.

2.2.8. *Marcela*

Pero la más importante de las mujeres osadas creadas por Cervantes es sin duda Marcela, la inolvidable heroína de la Primera parte del *Quijote*, considerada comúnmente precursora de

las feministas. Ella se niega a llevar la vida habitual de las mujeres de su época: no quiere ni casarse, ni volverse monja. En aquel entonces, esta era la alternativa. Marcela afirma ser “libre”, y pretende vivir según sus propias normas. No comparte el amor del joven estudiante Grisóstomo y no piensa casarse. Lo dice claramente: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (I 14). Repite una y otra vez que este es su deseo: “tengo libre condición y no gusto de sujetarme” (*ibidem*: I 14).

3. Benito Pérez Galdós

Es considerado el segundo novelista español, después de Cervantes, y es sin duda uno de los autores más amados por los españoles, y más traducidos a otras lenguas.

3.1. Lugar de Benito Pérez Galdós en la literatura española

Se puede afirmar que Galdós es “el verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española” (Del Río 1982: 295), ya que Galdós “fue el primero en asimilar la lección de Balzac y de Dickens, al par que supo dar sentido nuevo al retorno hacia el antiguo realismo español, apropiándose lo substancial y rehuendo la trampa de la imitación externa...” (*ibidem*: 295).

Siguiendo el ejemplo del escritor francés H. de Balzac, Galdós soñó con inventar un mundo paralelo e igual al mundo real. O a lo mejor con construir un espejo para que sus contemporáneos se vieran y descubrieran sus cualidades y sus defectos. Jacques Beyrie considera a Galdós “un creador superpotente, además de un trabajador encarnizado. Equivalente directo para España de Balzac, al que le unen vínculos decisivos, pasó su vida alimentando la ola torrencial de una producción de más de ciento diez volúmenes” (Beyrie 1995: 175). Los críticos literarios españoles aprecian que Galdós “se ha convertido con el tiempo en nuestro máximo novelista después de Cervantes y, con ventajas y desventajas para uno y otros, comparable a Dickens, Balzac o Dostoiewski, sus contemporáneos” (Menéndez Peláez *et al.* 2005: 337). Galdós extrae su esencia de Cervantes, su gran precursor, a quien admira enormemente, y de quien hereda la ironía tierna y la mirada vigilante y respetuosa. Él mismo confiesa en *La sociedad presente como materia novelable*, su discurso de recepción en la Real Academia Española:

“Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf>).

3.2. Las mujeres osadas en la obra de Galdós

Las mujeres abundan también en las obras de Galdós, no cabe duda de que este autor estaba igualmente interesado en el universo femenino. En sus novelas se encuentran memorables retratos de mujer.

3.2.1. Marianela

Marianela es la protagonista de la novela homónima, que Galdós escribió en 1878, y que evocó siempre con mucha melancolía. Marianela es una adolescente, casi una niña, delicadísima y pura, muy generosa, con la que el lector se identifica enseguida. Marianela, o Nela –puesto que ni siquiera se sabe cómo se llama– sirve de lazarillo a un joven ciego y se enamora de él, pero esta pasión la lleva a la muerte.

Nela es “criatura abandonada, sola, inútil, incapaz de ganar jornal, sin pasado, sin porvenir, sin abolengo, sin esperanza, sin personalidad, sin derecho a nada más que al sustento” (Galdós 2011, 102). Como es huérfana, tiene que ingeniárselas, y vive de arrimada en casa de la familia Centeno. Ahí la desprecian y la tratan con dureza, porque ella no puede trabajar. En su pueblo minero, los animales valen más que ella. Le hace compañía al ciego, regala las monedas que recibe, es un ser entrañable. Precisamente por ser tan sensible, no puede sobrevivir en un mundo cruel.

3.2.2. Doña Perfecta

Doña Perfecta Rey de Polentinos es una viuda muy creyente, y muy respetada en la ciudad de Orbajosa, donde vive. Es una mujer de carácter muy fuerte, una mujer que practica la caridad de manera hipócrita, quiere parecer misericordiosa, tierna y generosa, buena cristiana, pero en realidad es pérfida. Cuando cambia de opinión y decide no casar a su hija con su sobrino, para impedir la huida de los dos jóvenes, no duda en ordenar la muerte de su sobrino, el joven ingeniero Pepe Rey. No comete el crimen con sus propias manos, pero es la autora intelectual de él.

3.2.3. Benina

Es la inolvidable heroína de *Misericordia* (1897). Benigna, Benina, o Nina –ya que ella tampoco tiene nombre preciso–, es la sirvienta que se humilla pidiendo limosna a la salida de la iglesia, para mantener a una familia rica llegada a menos, en cuya casa había servido antaño. Uno de los personajes la describe de esta manera: “...un ángel, de blancas alas célicas, de pureza inmaculada [...] la Nina no es de este mundo... la Nina pertenece al cielo...” (Galdós 1994b: 312). Benina es mujer de sentimientos muy nobles, y muchas veces se queda sin comer, para que coman los demás: “La limosna no bastaba ni con mucho; en vano se privaba ella hasta de su ordinario alimento, para disimular en casa la escasez; en vano iba con las alpargatas rotas, magullándose los pies” (*ibidem*: 254). El autor nos quiere sugerir que esta protagonista es una santa, por eso ella se apellida “de Casia”, igual que Santa Rita. Cuando la familia a la que servía recibe una herencia inesperada, Benina se tiene que apartar, porque la rechazan y se olvidan de ella. Benina es una mujer muy generosa y muy desgraciada, ya anciana, obligada a vivir sin ninguna protección, a arreglárselas sola, y a aguantar la crueldad y la ingratitud de las personas que ella aprecia y a quienes ayuda.

3.2.4. Eloísa, María Juana y Camila

En la novela *Lo prohibido* (1884-1885), Galdós describe con arte y sabiduría de pintor, de psicólogo y de joyero al mismo tiempo a tres hermanas. Eloísa y María Juana son frívolas, amantes del lujo, hipócritas, capaces de venderse por un vestido o por un sombrero traído

de París. Son prostitutas con apariencia de mujeres decentes. Además, se odian y se envidian mutuamente.

Eloísa se vuelve amante de José María cuando su marido está gravemente enfermo, y nada la detiene. Cuando su marido está agonizando, ella recibe visitas, o va al teatro. Le gusta que José María le compre objetos de arte y vestidos caros. Al quedarse viuda, le pide a José María que se case con ella, y le promete cambiar de conducta. Pero José María ya no la ama y, temiendo arruinarse, la abandona. Entonces Eloísa busca otros amantes generosos, que le paguen las cuentas. Esta es su manera de sobrevivir después de la muerte de su marido.

A pesar de ser culta y amante de la literatura, María Juana es igual de frívola, lo que más le interesa es mostrar su lujo e imitar a su hermana Eloísa. Acaba siendo también amante de José María, pero no por dinero, sino para seguir los pasos de algunas mujeres famosas en la literatura, como Madame Warens. Cuenta siempre con la fortuna y la protección de su marido. En cambio, Camila es muy decente, sincera y cálida, abnegada, aunque un poco vulgar, inculta y desvergonzada. José María se enamora de ella, pero Camila nunca traiciona a su marido.

3.2.5. *Fortunata*

Es una de las protagonistas de la novela *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Fortunata es una víctima de la sociedad, una joven pobre y desamparada. Se enamora de un joven acomodado, Juan de Santa Cruz, pero él la abandona y se casa con su prima Jacinta, mujer también de buena familia. Fortunata está embarazada, y tiene que agurrirse muy de prisa, para poder sobrevivir. Hay una asombrosa evolución de esta heroína a lo largo de la novela, ya que al principio es una joven inocente e inexperta, y acaba siendo una mujer madura, de sentimientos muy fuertes, capaz de juzgar a los demás. En su mente se desarrolla todo un proceso de autoconocimiento y de despertar de la conciencia. Cuando ha tenido ya varios amantes, se considera más virtuosa que las mujeres de la alta sociedad, a quienes desprecia y envidia:

“¿Virtuosa?, tí gracia... Ninguna de estas casadas ricas lo es ni lo puede ser. Nosotras las del pueblo somos las únicas que tenemos virtud, cuando no nos engañan. Yo, por ejemplo... verbigracia, yo». Entrole una risa convulsiva. «¿Y de qué te ríes, pánfila?--se dijo a sí misma--. Más honrada eres tú que el sol, porque no has querido ni quieres más que a uno. ¿Pero estas... estas?... Ja ja ja. Cada trimestre hombre nuevo, y virtuosa me soy. ¿Por qué? Pues porque no dan escándalos, y todo se lo tapan unas con otras” (Galdós 1992: II 84).

3.2.6. *Rosalía de Bringas*

Es la protagonista de la novela *La de Bringas*. Es una mujer joven y bella, con mucho amor propio. Ella adora aparentar, vestir bien, codearse con la alta sociedad, pero, para su desgracia, está casada con un hombre tacaño, que no le permite gastar en vestidos. Conoce a la reina, y ansía llevar el tren de vida de aquellas personas que la rodean. Quiere estrenar vestidos muy a menudo, verse elegante todo el tiempo. Pero el marido no entiende sus deseos. Ella siente una irresistible “pasión trapística” (Galdós 1994a: 244), por la cual acaba robando a su esposo y empeñando objetos valiosos de la casa. El lema de Rosalía es “Dime tus necesidades y te diré si eres honrado o no” (*ibidem*: 271). Según ella, la

necesidad justifica infringir las leyes y las normas morales; una persona necesitada tiene derecho a ser inmoral. Le gustan demasiado los vestidos y los sombreros, y compra un montón de preciosidades llegadas de París. Cuando tiene que pagar sus deudas y no tiene dinero, se vende a uno de sus admiradores, a pesar de que el hombre no le hace una promesa firme. Ella cree que él conseguirá el dinero, para no hacer el ridículo. Pero su amante no le envía más que una carta de disculpas, y Rosalía se humilla y va a pedir dinero a una prostituta, su antigua criada.

3.2.7. Refugio

Es otra heroína de la novela *La de Bringas*. Es la prostituta, antigua criada de Rosalía, a quien acude esta cuando no puede pagar sus deudas. En cuanto a Refugio, otro personaje asegura que “la dichosa niña era el escándalo de la vecindad, y estaba enredada con tres o cuatro hombres a la vez” (*ibidem*: 263). Refugio conoce muy bien a sus prójimos y prójimas, y por eso puede tirar de la manta y describir cínica y cruelmente la vida de las mujeres que solo aspiran a vestir bien, y a provocar la envidia de las demás, pero lo consiguen mediante grandes sacrificios, o vendiéndose. Refugio se considera más digna que las mujeres que aparentan decencia. Es memorable su diatriba:

“...yo no engaño a nadie; yo vivo de mi trabajo. Pero vosotras engaáis a medio mundo, y queréis hacer vestidos de seda con el pan del pobre. Y óigalas usted echar humo por aquellas bocas, criticando y despreciando a otras pobres. Alguna ha habido que después de mirarme por encima del hombro, y de hacer mil enredos para no pagarme, ha venido aquí a pedirme dinero... ¿Y para qué sería?... tal vez para dárselo a su querido” (*ibidem*: 283).

Conclusiones

Para concluir, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que Cervantes y Galdós son magníficos conocedores del alma femenina. Las mujeres que retratan son muy variadas y muy verosímiles. Sin embargo, no podemos dejar de destacar cierta idealización de la mujer en la obra de Cervantes. Las heroínas de Galdós son retratadas de manera mucho más realista. Si las mujeres de Cervantes parten en busca del hombre que las sedujo, las de Galdós se ofrecen abiertamente a un hombre, muchas veces por interés.

Entre los dos autores españoles, Alejandro Dumas había creado a su Milady, y las mujeres bellas ya no son tan buenas personas.

La huérfana de Cervantes, Costanza, “la ilustre fregona”, es protegida por el dueño de la posada, y es respetada por todos, porque el dueño de la posada conoce el origen noble de la niña. En cambio, la huérfana de Galdós, Marianela, vive de arrimada en casa de la familia Centeno, y es despreciada por los dueños de la casa. Costanza es una humilde fregona, que al final resulta ser hija de un caballero, de manera que su condición social mejora, y ella llega a vivir bien. La mujer humilde de Galdós, Benina, a pesar de su inmensa generosidad y de numerosas otras cualidades, acaba en la pobreza más absoluta, abandonada por los que tenían que ampararla, cuando ellos se vuelven otra vez ricos.

Las presuntas asesinas de Cervantes –la condesa Ruperta, Cenotia, Hipólita–, no llegan a llevar a cabo su crimen: Ruperta e Hipólita renuncian, mientras Cenotia cede a las amenazas del padre de la víctima. En cambio, doña Perfecta no tiembla al ordenar la muerte de su sobrino, y el crimen es cometido.

Fuentes

- Cervantes, Miguel de, 1992, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de, 2004, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de, 2005, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito, *La sociedad presente como materia novelable*, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf>.
- Pérez Galdós, Benito, 1992, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito, 1994a, *La de Bringas*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito, 1994b, *Misericordia*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito, 2001, *Lo prohibido*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito, 2011, *Marianela*, Madrid, Cátedra.

Referencias

- Beyrie, Jacques, 1995, “Pérez Galdós” in J. Canavaggio (coord.), *Historia de la literatura española*, Tomo V, *El siglo XIX*, traducción del francés de Juana Bigozzi, Barcelona, Ariel, 175 -180.
- Canavaggio, Jean, 1995, *Historia de la literatura española*, Tomo III, *El siglo XVII*, traducción del francés de Juana Bigozzi, Barcelona, Ariel.
- Del Río, Angel, 1982, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Bruguera.
- Ferro Ruibal, Xesús, 2011, “Álvaro Cunqueiro e a paremioloxía”, in *Cadernos de fraseoloxía galega*, 13, 77-112.
- Menéndez Peláez, Jesus, Ignacio Arellano, José M Caso González, María Teresa Caso Machicado, J.M. Martínez Cachero, 2005, *Historia de la literatura española*, León, Everest.
- Ortega y Gasset, José, 1990, *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Cátedra.
- Platón. *El banquete*, traducción de Patricio de Azcárate. [http:// es. Wikisource .org /wiki /El_banquete](http://es.wikisource.org/wiki/El_banquete).
- Rico, Francisco, 2012, *Tiempos del «Quijote»*, Barcelona, Acantilado.

Identitatea corpului absent în teatrul lui Eugene O'Neill

Mădălina Stoica

Universitatea „Ovidius” din Constanța

1. Despre prezență și corporalitate – preambul teoretic

Discuțiile despre corp și corporalitate au reprezentat de-a lungul timpului produsul mai multor gestații intelectuale din zona anatomiei, antropologiei, sociologiei și, în general, a științelor umaniste. Suprapunerea în cheie critică a eforturilor cognitive asupra propriului corp a trecut, pe rând, prin mai multe stadii: de la rafinarea formelor curative în studiile medicale la o conceptualizare a unui context mai larg unde își au locul problematizările psihologice și sociologice asupra corporalității umane. Corpul a fost expus unor asemenea teoretizări, înțelegând astfel importanța carnației, a suprafeței care ia primul contact fizic cu realitatea pe care o percepem. Importanța corpului poate adăuga nenumărate argumente incontestabile printre care amintim doar afirmația lui George Lakoff și Mark Johnson (în *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*) că rațiunea nu trebuie niciodată disociată de corp, ci, dimpotrivă, dacă aceasta nu este produsă, este măcar trucasă de corp și de felul în care acesta din urmă interacționează cu realitatea (Lakoff and Johnson 1999: 4).

Nenumărate definiții au fost propuse pentru conceptul „corp”, ceea ce demonstrează maleabilitatea noțiunii și paleta semantică variată. În încercarea de a decoda mecanismele metaforei, a felului în care acestea sunt construite, dar și în ceea ce privește rolul lor în întregul aparat cognitiv, George Lakoff și Mark Johnson oferă o definiție a corpului plecând de la metafora ideilor-obiect; cei doi autori dezvoltă metafora minții, respectiv a corpului-container (Lakoff and Johnson 1980: 148). Constructul material uman este văzut ca un spațiu care ajută la internalizarea și desfășurarea proceselor cognitive, un spațiu care adăpostește ideile. Studiul complex al antropologului francez David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, rafinează criteriile de definire a corpului încă din capitolul introductiv, astfel că dezvoltă aici concepțiile despre corpul unitar, nedisociat de sinele spiritual din societățile tradiționale și omul dedublat, corpul desprins de persoana spirituală din tradițiile occidentale (Le Breton 2002: 6); într-o desfășurare cronologică, antropologul francez amintește de corpul ancestral netratat filosofic sau spiritual, la fel de bine cum pune în discuție corpul modern ca alter ego (*ibidem*: 7), complice al imaginii sociale și a felului în care celălalt percepe corpul și îl alterează de sensul său autentic.

Avansând către punctul de interes al lucrării, trebuie adus în discuție studiul lui Maurice Merleau-Ponty din 1968, *The Visible and the Invisible*, care aduce în prim plan o evidență pe care, de multe ori, percepția umană o poate efasa grație automatismelor cu care omul consumă lumea: corpul, prin interacțiunea cu celelalte obiecte ce îl înconjoară,

împărtășește cu acestea același câmp de observație sau, mai bine spus, se raportează la același sistem de referință¹ (Merleau-Ponty 1968: 134). Corpul este vizibil și, fără îndoială prezent. Este testimonial al prezenței individuale în lume și canava pentru construirea și etalarea identității umane.

Mărturie de necontestat a identității în realitatea înconjurătoare, trebuie să înțelegem că, până și într-un sistem de gândire solipsist, corpul nu este niciodată unitar ori complet, ci fragmentar, lucru pe care, de altfel, îl observă și Drew Leder în *The Absent Body*. Cu o intuiție antrenată, autorul american sesizează evidența: trupul nostru este fragmentat de privire, care plasează în absență (sau în „invizibilul” lui Maurice Merleau-Ponty) partea superioară a corpului (Leder 1990: 13). Deși aparțin realității, deci spațiului vizibil, ochii nu se văd niciodată pe ei înșiși, nu văd fața propriului corp, ci se intuiesc, se aduc printr-un proces de reprezentare în imaginarul intuitiv. În dialectica corpului fragmentat, un punct focal al analizei îl va reprezenta relația între fragment și obiectul / subiectul din care s-a desprins și implicațiile de semnificație ale noului fragment desprins de matricea sa ordonatoare, respectiv, modalitățile prin care fragmentul creează identitate.

De la acest moment înainte e necesar să decantăm cu precauție ideea dispariției corpului, a punerii sale în absență, având în vedere semul imanent care îl definește: vizibilul, respectiv prezența. Aici, însă, facem saltul către spațiile narative pentru a observa implicațiile corporalității într-un spațiu lipsit de proprietățile materialității. La această premisă este oportun să adăugăm considerațiile teoretice ale lui Daniel Punday din *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, care sesizează importanța corpului și a construcției acestuia în literatura care, în mod tradițional, reușește mai degrabă un fenomen reversibil. Lectura devine, așa cum este menționat încă din prefața cărții, o experiență spirituală și intelectuală care, prin suspensia realității și a indiciilor acesteia, conduce mai curând la o decorporalizare sau o descompunere a materialității (Punday 2003: VII).

Pe acest teren al corpurilor de hârtie, așa cum le numea Roland Barthes, problema pe care o ridicăm în ceea ce privește corpurile personajelor este maniera în care acestea își construiesc identitatea chiar și în absența congruenței cu prezentul. Cu atât mai mult în dramaturgie, așa cum o să vedem în piesele lui Eugene O'Neill; absența poate fi identificată în dubla intenție a actului dramatic: în piesa scrisă și în reprezentația scenică. Ne interesează, în primul rând, să decantăm analitic absența construită din lexemele liniei izotopice a invizibilității și să atingem doar accidental absența jucată pe scenă. În piesele *Straniul interludiu* și *Din jale se intrupează Electra* întâlnim diferite tipuri de absență pe care le vom restrânge, totuși, la limita la care acestea servesc cu relevanță temei propuse. Așadar, urmărind ghidajul teoretic propus de studiile amintite în preambulul teoretic, consider oportună delimitarea celor două direcții în care vom suprapune grila metodologică de interpretare: absența corpului fizic și absența corpului spiritual. Aplicând o metodă de abordare comparativă, vom aduce împreună piesele lui Eugene O'Neill și teoretizările asupra corpului pentru a demonstra cum, în absența corpului fizic, personajele reușesc să își creeze identitatea. Astfel, vom rafina metodele directe, dar și indirecte printre care remarcăm doar amintirea, obiectul ca indice metonimic sau descrierea de către alte personaje, prin care personajul absent își construiește imaginea identitară.

¹ “It is a marvel too little noticed that every movement of my eyes – even more, every displacement of my body – has its place in the same visible universe that I itemize and explore with them, as, conversely, every vision takes place somewhere in the tactile space” (Merleau-Ponty 1968: 134).

1.1. Absența corpului fizic

Înțelegem absența imediată a personajului printr-o descompunere ori o dispariție a carnației care îl justifică în lume. Ne interesează trupul și, în epoca modernă în care realizăm incizia anlitică, destructurată și descentralizată, corpul va ocupa o poziție centrală. Absența este o problemă a trupului, cu siguranță, cea mai importantă mărturie a existenței umane. Teatrul lui Eugene O'Neill se bucură de prezențe spectrale, plasând absența într-o poziție centrală ce strânge ca într-o menghină nodul dramatic. Vom avea în vedere două piese centrale ale dramaturgiei autorului american, *Straniul interludiu* și *Din jale se întrupează Electra*, care demarchează un spațiu ficțional fertil în ceea ce privește absențele corpului fizic.

Teatrul autorului american dezvoltă o estetică a absenței și una care deschide, după momentul fin-de-siècle, un tandem teoretic alături de teoretizările psihanalitice ale lui Sigmund Freud. Absența capătă propriul discurs teoretic, intră într-un uzaj cotidian al faptelor de limbă și creează oportunitatea deschiderii către alte direcții ale cercetărilor criticii literare. Inserția pe care o face Freud în dialectica absenței deturneză accepțiile tradiționale asupra psihicului uman și întoarce o privire microscopică asupra părților nevăzute până atunci și asupra nevăzutului însuși.

Una dintre cele mai cunoscute piese ale autorului american, *Din jale se întrupează Electra* (1931), reia mitul antic al Electrei (Sofocle) într-o versiune modernă de data aceasta. Contextul alterat al piesei (războiul de secesiune la O'Neill, față de Grecia antică la Sofocle) păstrează neschimbat mythosul tragediei și, în speță, absența pe care acesta se sprijină. Absența figurii patriarhale, absență ce va deveni centru dramatic al planului vindicativ gândit de Electra, rămâne nealterată în piesa *Din jale se întrupează Electra*: Ezra Mannon are același sfârșit ca și Agamemnon; ieșirea din scenă, ajutată și de noul context al ideilor începutului de secol XX, comportă mai multe implicații de ordin psihologic. În ambele cazuri, absența tatălui devine, atât pentru Electra, cât și pentru Lavinia, centru ordonator care, cu o forță centrifugă, dispune întreaga acțiune și tramă a pieselor. Din galeria absențelor, Agamemnon / Ezra Mannon sunt poate că cele mai emblematiche figuri care, din spațiul invizibil, organizează scena. Aceași figură patriarhală va deveni absența care calibreză mitul Electrei teoretizat de psihanalistul elvețian C.G. Jung.

În *Straniul interludiu*, absența corpului fizic devine caz patologic. Moartea tânărului iubit al Ninei Leeds încheie drama într-un cerc circumscris de propria pierdere a iubirii în care existența devine rezistență și căutare a unei forme de a trăi cu absentul, așa cum o să vedem într-un capitol ulterior. În ciuda dispariției fizice, personajele lui O'Neill nu încetează să insereze sens și să articuleze discursul dramatic al istoriilor personale și a familiilor acestora. Se pune, astfel, întrebarea legitimă: cum reușește în această dislocare spațială ca golul lăsat de corpurile trecute în absență să pulseze de semnificație și, mai mult, să creeze profil identitar?

În cazul lui Ezra Mannon, identitatea acestuia este recuperată într-un itinerariu în cheie negativă al recurențelor lingvistice ale Laviniei: tatăl ei este tot ceea ce nu este Christine, soția acestuia și mama Laviniei: „LAVINIA: O spui fără nici un pic de rușine! Nu te gîndești o clipă la Tata, care e atît de bun și care are atîta încredere în tine! O, cum de ai putut să-l înșeli? Cum?” (O'Neill 1968: 219). În același sistem dual, Ezra este tot ce nu este căpitanul Brant, amantul Christinei: „LAVINIA: (rece – furioasă) să nu mă atingi! Să nu mă cârănești...! mincinosule! [...] dar ar fi o nebunie să mă aștept la altceva decît la ieftine minciuni romantice din partea fiului unei guvernante din mocirlele Canadei” (*ibidem*: 214). Pe lângă demnitate, Ezra câștigă și își consolidează în absență statutul social. Bătrânul

Mannon are însă ocazia să contribuie la constituirea propriei identități în mod direct, într-un tablou episodic în care descinde în spațiul vizibil.

Nu același lucru se întâmplă în *Straniul interludiu*, acolo unde absentul Gordon Shaw nu inoportunează niciun moment spațiul vizibil cu prezența sa. Prezența absentului este ranforsată în mare parte de Nina, care, epuizată de durere, îl reclădește identitar pe Gordon prin *imaginația romantică* (sintagmă pe care o să avem ocazia să o tratăm critic într-un capitol ulterior). Gordon primește aura de erou convenită (adăugând la moartea tragică) în lamentațiile amoroase ale personajului feminin: „NINA: [...] O, Gordon, dragul meu!... o, buze peste buzele mele, o, brațe vînjoase încolăcite în jurul meu, o, spirit viteaz, atât de bun și voios [...]” (*ibidem*: 21); acest fapt vine în total contrast cu tot ceea ce consideră tatăl Ninei despre băiat: „PROFESORUL LEEDS (gîndindu-se cu ciudă): ochii ei ... cunosc uitătura aceasta...duioasă, iubitoare... nu-i pentru mine... afurisitul de Gordon... ce bine-mi pare c-a murit!” (*ibidem*: 21).

Identitatea lui Gordon nu este construită doar în fantezia frenetică a Ninei. Când Nina încetează să vorbească în mod direct despre Gordon, devine un păpușar iscusit care redesează scena după o scenografie simbolică și oferă indicații scenice noilor personaje. Nina instituie un act de punere în prezență a amintirii iubitului pierdut prin numirea copilului ei și al lui Darrell, Gordon. De altfel, însăși Nina recunoaște că propriul ei copil are trei părinți: ea, soțul ei și Gordon Shaw (*ibidem*: 129). Însă, odată cu actul de denominație a copilului, Nina realizează mai puțin că a înscris în mod irevocabil parcursul micului Gordon într-un destin implacabil, suprapus pe același joc al fatalității pe care l-a jucat și Gordon Shaw, al cărui final va fi unul reiterat de către copil – trecerea în absență.

1.2. Absența corpului spiritual

Dacă până acum am discutat despre absența corpului fizic, am putea intui, fără să greșim neapărat, că absența corpului spiritual devine complementul necesar al celui dintâi. Putem avea în vedere acest lucru, însă în piesele supuse analizei vom vedea cum acest dublet conceptual se constituie mai degrabă pe mecanica unei relații de tip cauză – efect. Odată cu dispariția corpului fizic, ca recul apare și o formă de absentism spiritual la personajele înscrise în spațiul vizibil. Această suspensie spirituală este, până la urmă, așa cum vom trata în capitolul următor, o formă de a trăi cu spectrul. Suspensia spirituală poate fi înțeleasă astfel: un decupaj al realității exterioare, o realitate redusă la un solipsism atroce, în imanența căreia au acces doar reminiscențe ale corpului fizic absent. Există totuși o supapă de refluxare în acest spațiu circumscris de absentismul spiritual care întreține o comunicare neîncetată, dar poate că neproductivă, cu personajul invizibil. Desigur, acest tip de comunicare este, în cele din urmă, un monolog cu recul retoric între personajul absent spiritual și alter egoul acestuia. Întotdeauna personajul absent fizic comportă două roluri interșanjabile: acela de martor, respectiv arbitru.

În piesa *Din jale se intrupează Electra*, absentismul spiritual al Laviniei survine imediat după moartea tatălui ei. Absentismul aici se traduce prin alteritate sau, mai bine spus, prin transgresia (sau regresia) către o nouă identitate pe care prințesa atridă modernă și-o însușește: „trupul, mai înainte atît de subțire și nedezvoltat, s-a împlinit. Mișcările și-au pierdut rigiditatea. Seamănă acum izbitor, în toate privințele, cu mama ei. Și-a însușit până și culoarea preferată a acesteia, verdele” (*ibidem*: 321). Același lucru se întâmplă și cu Orin, care îl deposedează de rol și de statut pe Ezra Mannon, închizând astfel cercul unei genealogii maladive din care atât el, cât și Vinnie fac parte, fiind astfel ultimii exponenți ai mitului modern al Atrizilor.

În cazul Ninei din *Straniul interludiu*, absența spirituală ia forma unei patologii tenebroase. Nina nu mai trăiește cu absentul, ci trăiește chiar o formă de punere în absență a propriei persoane, dar și a celor din jur, vidând astfel spațiul vizibil și experimentând o formă de a trăi cu amintirea personajelor și nu cu personajele în sine: „NINA: [...] îmi pare rău, tată! ... dar, vai, erai mort de multă vreme pentru mine ... când a murit Gordon, au murit toți oamenii pentru mine ...” (*ibidem*: 32). Personajul feminin proiectează un al treilea spațiu aflat la intersecția dintre vizibil și invizibil, o peliculă sensibilă în care personajele sunt (grație desfășurării scriptice) și nu sunt (în optica subiectivă a Ninei). Nina răstoarnă realitatea perceptibilă și îi mută reperele în imaginația romantică în care Gordon nu numai că este prezent, dar trăiește.

Absenteismul spiritual al acesteia se confundă cu delirul patologic în care are puterea și libertatea de a juca și judeca existențe: „NINA (un glas ciudat de abătut): Da, e mort tatăl meu [...] s-a sfârșit! Și doar sfârșitul lui mai trăiește – moartea sa!” (*ibidem*: 43). În absenteismul spiritual al Ninei, aceasta joacă existențele personajelor exact ca pe o tablă de șah, acolo unde piesele devin permutabile. Marsden devine profesorul Leeds, iar micul Gordon, respectiv Darrell, devin pe rând Gordon Shaw. Jocul alterității din optica Ninei este sesizat și de celelalte personaje care impersonează figuri spectrale și care își deraiază propria identitate pentru a se suprapune pe o persona: „DARRELL: [...] n-am fost pentru tine niciodată mai mult decât un substitut al iubitului tău mort! Gordon este cu adevărat fiul lui Gordon” (*ibidem*: 165). Punerea în absență a corpului spiritual comportă un efect de domino în *Straniul interludiu*, iar spațiul scenic devine, mai mult decât în oricare altă piesă a lui Eugene O’Neill, un joc spectral de lumini și, mai ales, umbre.

2. Forme de a trăi cu absentul: imaginația romantică și alteritatea compensatorie

Un individ care descinde în spațiul celuilalt pornește un proces ireversibil de deconstrucție a propriei persoane care comunică și se comunică – altfel spus, își dezvăluie și își reevaluează personalitatea. Acest proces este observat și de Erving Goffman în *The Presentation of Self in Everyday Life*, atunci când afirmă că celălalt se folosește de elementele identității individului care accede în spațiul prezenței lor ca o modalitate de tatonare a personalității celui din urmă (Goffman 1956: 1). În cazul de față se ridică următoarea întrebare: ce se întâmplă cu individul care se intersectează cu spațiul unei figuri absente și ce fel de informații uzitează pentru a decoda mecanismul de construcție a identității celui absent. Așadar, vom așeza aici sub incidența intenției analitice forme de a trăi cu absentul pe care le-am disjuns în două direcții relevante pentru piesele alese: imaginația romantică și alteritatea compensatorie.

Așa cum afirmam anterior, personajul Ninei este diagnosticat cu un delir patologic al coexistenței cu absentul. Acest bruiaj al realității detensionează limita clar demarcantă dintre spațiul vizibil și cel invizibil, permițând astfel o fluidizare a reperelor, o lichefiere a obiectelor aflate în cele două lumi care rezultă, în cazul personajului feminin din *Straniul interludiu*, într-un ecleraj palid al realității; cele două lumi își împrumută una alteia aluviuni semantice ce se suprapun, se confundă, și creează o liminalitate precară în care Nina trăiește cu absentul. Această formă de supraviețuire cu invizibilul poartă în piesa lui Eugene O’Neill un nume: *imaginația romantică*.

Pentru a dezambiguiza conceptul ce pare să aibă o semnificație supraîncărcată simbolic, vom lua cei doi termeni separat, le vom circumscrie orizonturile semantice pentru a le aduce ulterior în punctul lor de convergență. Pentru a defini *imaginația*, ne servește în

acest sens definiția dată de Roland Barthes în *Plăcerea textului*, acolo unde numea imaginarul „inconștiența inconștientului” (Barthes 1987: 203). Practic, este o alterare în dublă măsură a eului profund. Totodată, această măsură îndepărtează individul de lumea sensibilă și îi obstrucționează canalele de a comunica cu aceasta. În schimb, este oare măsura aceasta canalul optim de a percepe reprezentările absentului? Inconștiența inconștientului poate fi înțeleasă ca o înstrăinare a sinelui față de sine, o reîntoarcere la ideea pură, o regăsire a ontologiei *in nuce*, care permite comunicarea cu o formă a ontologiei secundă – absentul. Căderea în subteranele propriei ființe devine o formă a co-existenței cu spectrul.

Polisemia următorului termen ne oferă ocazia să oferim mai multe valențe sintagmei care ne preocupă. Desigur, la un prim nivel de receptare, termenul *romantic* ne trimite indubitabil la relația amoroasă dintre Nina și Gordon Shaw. În acest caz, noțiunea funcționează ca un cuvânt-titlu pentru a anticipa legătura celor doi. Mai curând, însă, simbolistica termenului *romantic* ne trimite la formele spectrale ale curentului literar cu același nume. Motivul romantic pare să se topească mult mai bine în matricea semantica pe care o propune piesa *Straniul interludiu*. Așadar, imaginația romantică, în cazul Ninei, reprezintă regresia într-un spațiu al liminalității ființei, acolo unde poate trăi alături de spectru: „NINA: (uitând să-și ascundă disprețul): Sam? Ei, el este exact opusul lui Gordon, în toate privințele!” (O’Neill 1968: 81).

Liminalitatea aceasta precară, care permite intersecția vizibilului cu invizibilul, este anticipată chiar din titlul piesei. *Straniul interludiu* este tocmai acest spațiu de graniță, acest teritoriu explorat atât de cei prezenți, cât și de cei absenți, un loc care nu se mai supune reperelor realității exterioare și este dictat de un interior deraiat:

„NINA: [...] viața cu adevărat trăită este în trecut sau în viitor... prezentul este un interludiu... un straniu interludiu în care recurgem la trecut și viitor ca să ne slujească drept mărturie că trăim” (*ibidem*: 156).

Imaginația romantică este un act cât se poate de intim al ființei, aproape de o experiență sacerdotală, actul este inaccesibil neofitilor. Conectarea cu sinele profund are nevoie de un declic: în cazul Ninei, acesta este suferința. Celelalte personaje observă delirul Ninei, însă doar bănuiesc actul transcendent, fără a-l putea pătrunde: „DARELL: [...] Nina a dat fiului meu numele lui Gordon! ... imaginație romantică!” (*ibidem*: 123).

Imaginația romantică devine o formă idealizată de băntuire, acolo unde întâlnirea cu strigoiul bruiază orice canal de receptare a realității. În piesa *Din jale se întrupează Electra*, imaginația romantică își revelează mecanismele în final, atunci când ultimii descendenți ai Mannonilor, Lavinia și Orin, își redescoperă sinele profund, așadar cad în inconștiența inconștientului și devin Ezra și Christine. Această formă de a trăi cu spectrul este preluată metonimic de casa unde cei doi locuiesc, care are acum un aspect precar, e un loc băntuit, propice pentru existența spectrală a celor doi protagoniști: „Toate obloanele sunt închise, iar ușa principală e astupată, învederându-se astfel că nimeni nu locuiește în casă.” (*ibidem*: 313). Și în cazul Laviniei, aceasta trăiește într-un prag al liminalității care confundă cele două lumi și care permite existența unui paradox; corpul prezent și absenteismul spiritual al Laviniei conlocuiesc cu absențele Mannonilor: „LAVINIA: [...] nu mi-e dat, Seth, să mă imbarc pentru altă lume. Sunt imbarcată pentru lumea asta de aici, cu Mannonii morți!” (*ibidem*: 360).

Pe lângă imaginația romantică, alteritatea compensatorie întregeste înțelegerea noastră despre formele de conviețuire alături de corpul absent. Acest mecanism devine

proeminent în mod special în *Straniul interludiu*, acolo unde spectrul, respectiv corpul absent, dă naștere unui alt spectru, de data aceasta cu o corporalitate înscrisă în prezență. Fiul Ninei, o dată prin denominație, dar și prin imaginația romantică a mamei sale, devine alteritatea compensatorie care va reitera tragicul destin al lui Gordon Shaw. Micul Gordon rescrie în oglindă destinul tatălui său spiritual și, mai mult decât atât, reactualizează destinul poate și mai tragic al mamei sale, căreia îi anticipează trăirea și îi speculează delirul la a doua pierdere pe care o va suferi. Existența compensatorie a copilului îi va oferi încadrământ absenteismului spiritual al Ninei care, pe un fond al tulburărilor patologice, va deraia convulsiv între cele două corporalități damnate. Prezența compensatorie nu acoperă golul creat de cel trecut în absență; va deschide și mai mult cercul în care, irațional, personajul feminin își înscrie propria condamnare la a trăi cu morții.

Imaginația romantică și alteritatea compensatorie rafinează mecanismele de creare a identității în lipsa unei corporalități vizibile. Fie că vorbim despre corpul fizic, fie că discutăm despre corpul spiritual, cele două direcții impun o înțelegere a absentului prin complementaritate: absentul este tot ceea ce nu este prezent și invers. Însă, la fel de bine, e lesne de înțeles că în cazul unor piese de o asemenea complexitate problematica excede reducerea schematică a nodului dramatic la o simplă serie complementară ori antinomică.

Concluzii

Identitatea individuală, cel puțin în epoca modernă, nu se poate disocia de corporalitatea fizică a ființei. Ba mai mult, să admitem că ne putem apropria propriul trup într-o naturală inconștiență este un deziderat în care de prea puține ori cădem, grație automatismelor deprinse de-a lungul timpului. Conștiința asupra trupului înseamnă o conștiință a felului în care comunicăm cu ceilalți și ne etalăm propria identitate.

Corporalitatea în literatură comportă însă alte valențe, căci vorbim aici despre o carnație și o materialitate fictive, un trup desenat de lexeme, închipuit, aflat în totală absență, dar care prinde contur prin experiența lecturii. Într-un reflex necontrolat al cititorului, acesta imaginează trupul personajelor sale, construiește vizual ceea ce autorul descrie în cuvinte – pune în prezență corporală personajele. Desigur, dificultatea intervine atunci când personajele rămân absente chiar și în spațiul ficțiunii, dar semnifică și, semnificând, creează identitate. Așa cum am demonstrat mai sus, metodele de construcție a personajelor fictive sunt variate. Că le numim imaginație romantică sau alteritate compensatorie, mecanismele amintite ne ajută să dezambiguizăm identitatea personajelor și să trecem, în calitate de cititori avizați, în acel spațiu liminal în care putem trăi cu absentul, iar în cazul de față – cu ficțiunea.

Surse

O'Neill, Eugene, 1968, *Teatru*, volumul II, traducere de Petru Comarnescu, București, Editura pentru Literatură Universală.

Referințe

- Barthes, Roland, 1987, *Romanul scriiturii*, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu, București, Editura Univers.
- Goffman, Erving, 1956, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Lakoff, George, Mark Johnson, 1999, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.
- Lakoff, George, Mark Johnson, 1980, *Metaphors We Live By*, London, The University of Chicago Press.
- Le Breton, David, 2002, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lică, Timișoara, Editura Amarcord.
- Leder, Drew, 1990, *The Absent Body*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1968, *The Visible and The Invisible*, translated by Alphonso Lingis, Evanston, Northwestern University Press.
- Punday, Daniel, 2003, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillian.

Intertextualitate și interculturalitate în trilogia *Pisica lui Dalai Lama* de David Michie

Marinică Tiberiu Șchiopu
Universitatea din Craiova

1. Introducere

O direcție de cercetare interesantă, axată pe identificarea relațiilor transtextuale, este reprezentată de observarea modului în care apar conexiunile dintre texte. Conceptul-umbrelă “intertextualitate” a suscitat interesul multor teoreticieni, fiind definit în diverse moduri. Cadrul teoretic și denumirea au fost stabilite pentru prima dată de Julia Kristeva în anii '60; pentru ea, intertextualitatea reprezintă „indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea” (Kristeva 1980: 266). În teoretizarea noului concept, Kristeva a pornit de la teoriile lui Saussure și Bahtin (Allen 2000: 11). Michael Riffaterre considera intertextualitatea drept o rețea „de funcții care constituie și reglează relația dintre text și intertext” (Riffaterre 1981: 4). Dacă intertextualitatea reprezintă o „rețea de funcții”, intertextul constă într-un corpus de texte a cărui vastitate variază în funcție de cultura cititorului, declanșat în memoria acestuia de lectura unui text, bazându-se pe „asociații memoriale” (*ibidem*). Pentru Cristina Hăulică, intertextul reprezintă „textul ca loc de răscruce, de întâlnire (receptare și inserție totodată) cu ansamblul social-istoric al umanității” (Hăulică 1981: 20). Carmen Popescu a remarcat laxitatea acestui concept care „a ajuns astăzi să desemneze deopotrivă relațiile de coprezență, incluziune și pe cele de derivare a unui text din altul; aluzia sau referința punctuală, aproape insesizabilă, și absorbția masivă a unor modele sau filiația în sens tradițional” (Popescu 2016: 54).

În teoria intertextualității, cititorul are un rol crucial, decelarea relațiilor intertextuale fiind sarcina sa. *In nuce*, intertextualitatea este similară procesului de fagocitoză din lumea microorganismelor vii, în sensul că un text înglobează și metabolizează numeroase alte texte. Atât intertextualitatea, cât și interculturalitatea presupun transgresarea unor limite și contacte cu alteritatea. Relațiile interculturale se manifestă „în spațiul în care oameni ce interpretează lumea în moduri diferite își negociază reciproc alteritatea” (Rozbicki 2015:1).

Îmi propun să realizez în această cercetare o analiză detaliată a intertextului budist în trilogia *Pisica lui Dalai Lama*. De asemenea, alte două direcții importante ale cercetării sunt reprezentate de evidențierea caracterului intercultural al trilogiei, precum și analiza modului de realizare a fantasticului.

2. Decelarea procedeelelor intertextuale

Trilogia *Pisica lui Dalai Lama* de David Michie cuprinde următoarele romane: *Pisica lui Dalai Lama* (2012), *Pisica lui Dalai Lama și arta de a toarce* (2013) și *Pisica lui Dalai Lama și puterea lui miau* (2015). Cele trei romane urmăresc viața unei pisici salvate de

Dalai Lama într-un cartier murdar din New Delhi, pisică adoptată de Sfinția Sa, alături de care trăiește în Dharamsala. Existența sa în orașul de la poalele Himalayei este lipsită de griji, principalele evenimente fiind polarizate de reședința lui Dalai Lama și de cafeneaua Himalaya Book Café. Înconjurată de clerul tibetan aflat în exil în India, trăind în apropierea Sfinției Sale, Leul de zăpadă, cum îi spune Dalai Lama pisicii (Rinpoche – cum i se spune la cafenea), începe să descopere tainele și practicile budismului tibetan și, în acest fel, debutează un proces de transformare spirituală. Lectorul are în față o pisică ce practică meditația și *mindfulness*, felină ce reușește să își reamintească viețile anterioare și să deceleze legături karmice care o apropie de anumiți actanți ai trilogiei. Micul Leu de zăpadă este martor și uneori participant activ la întrevederile private pe care Sfinția Sa le are cu diverse personalități de pe întreg mapamondul: celebrități hollywoodiene, filantropi și cercetători, oferind cititorului o perspectivă proprie asupra modului în care poate fi găsită fericirea într-o lume zbuciumată. Trilogia poate fi considerată un bildungsroman sau un ghid spiritual din perspectivă felină. Narațiunea este realizată la persoana I, enunțarea fiind autodiegetică, pisica fiind „focalizatorul intern”, conform clasificării realizate de Mieke Bal (2008: 155). Pentru că toate evenimentele sunt prezentate din perspectiva felinei, putem vorbi de un caz de focalizare internă fixă” (Prince 2004: 75).

Textele sunt presărate cu retroversii interne și mixte, care au ca scop împrăștierea memoriei cititorului. Paratextele romanelor constau fie în dedicații (*Pisica lui Dalai Lama*), fie sunt reprezentate de citate (*Arta de a toarce, Puterea lui miau*).

Procedeele intertextuale utilizate de David Michie în cele trei romane sunt: citatul, aluzia și parafraza.

a) **Citatul.** Adesea citatele sunt utilizate fie pentru a apela la autoritatea unei anumite surse/personalități în tratarea unui subiect, fie pentru a epata prin vastitatea cunoștințelor. În trilogia lui Michie, citatul este utilizat de personaje cu scopul de a se revendica de la o anumită tradiție; mare parte din citatele utilizate provin din scrieri budiste, unele având și alte surse (Iisus, Khalil Gibran):

„Iisus a spus: «Culege ceea ce semeni» (Michie 2016: 84) sau

„«Țese pânza cu fire trase din inima ta,
Ca și cum persoana iubită ar trebui să poarte acea pânză.
Construiește o casă cu afecțiune,
Ca și cum persoana iubită ar trebui să sălășluiască acolo.
Plantează semințe cu tandrețe și culege recolta cu bucurie,
Ca și cum persoana iubită ar trebui să mănânce roadele»”

(citad din Khalil Gibran) (Michie 2017: 110).

Citatele de factură budistă sunt preluate fără a se indica titlul lucrării-sursă, ci numai autorul:

„Însuși Buddha a surprins asta cel mai bine când a zis: «Gândul se manifestă precum în cuvânt, cuvântul se manifestă în faptă, fapta se dezvoltă în obicei; iar obiceiul se solidifică în caracter. Așa că veghează asupra gândului și asupra căilor sale cu grijă și lasă-l să izvorască din iubire născută din grija pentru toate ființele... Așa cum umbra urmează trupul, tot așa ceea ce gândim și devenim»” (Michie 2016: 85-86).

„[...] Nu ne ia mult să descoperim adevărul în versurile lui Shantideva despre protecția emoțională [...] «Unde aş putea găsi destulă piele cu care să acopăr tot pământul și totuși, să port piele doar pe talpa pantofilor mei este echivalent cu acoperirea pământului cu ea»” (Michie 2017b: 96).

„Amintește-ți de cuvintele lui Buddha: «Deși un singur om poate învinge în bătălie o mie de oameni de o mie de ori, cel care se învinge pe sine este cel mai mare războinic»” (Michie 2016: 141).

Autoritatea spuselor lui Siddharta Gautama pentru actanți este evidentă. În unele situații învățăturile lui Buddha sunt citate în paralel cu extrase din autori moderni, pentru a evidenția anterioritatea filozofiei indiene; când este citat Erwin Schrödinger cu privire la existența obiectivă a lumii, Dalai Lama afirmă: „Bun citat, spuse el. Dar cred că prefer citatul lui Buddha: «Lumea obiectivă se naște din mintea însăși»” (Michie 2017b: 178). De asemenea, este citată mantra¹ *Aum mani padme hum*, mantra lui Chenrezig, în expresia „Înainte să poți spune «Aum mani padme hum» călugărul mă prinse de ceafă [...]” (Michie 2017b: 176) – aluzie la rapiditatea cu care tibetani recită această mantră. Avalokiteśvara sau Chenrezig este bodhisattva „protector al Tibetului” (Levenson 2000: 90).

b) **Aluzia.** Acest procedeu intertextual este abundent în structura celor trei romane: se face aluzie fie la unele teorii sau legi filozofice budiste, fie la unele concepte din budismul Mahāyāna. Legile filozofice budiste la care se face aluzie sunt „legea cauzei și a efectului” (Michie 2016: 85) și apariția dependentă a lucrurilor: „dar motivul fundamental pentru nemulțumirea noastră, cauza originară, este că interpretăm greșit felul în care lucrurile există. Vedem obiectele și oamenii ca fiind independente de noi” (*ibidem*: 99). Această lege, numită și legea karmei², se referă la acțiune și reacțiune; „conform acesteia faptele virtuozose ale corpului vorbirii și minții produc fericire în viitor (în această viață sau următoarele), în timp ce faptele rele aduc suferință” (Buswell și Lopez 2014: 420).

Legea producerii dependente poate fi rezumată astfel: nimic nu apare în mod independent sau din sine însuși. Această teorie filozofică susține că toate fenomenele apar în dependență față de cauze și condiții; ea poate fi exprimată foarte simplu prin „expresia sanscrită *idam sati ayam bhavati* sau „când aceasta există, cealaltă apare” (Keown și Prebish 2010: 269). Concepte filozofice recurente în textele trilogiei sunt: „karuna” (Michie 2017b: 37), „dukkha” (Michie 2016: 99) și atașamentul („Cât din iubirea și compasiunea noastră este condiționat?”) (Michie 2017b: 56). Alteori se face referire la ocuparea militară a Tibetului de către armata chineză în 1959, eveniment istoric cu profunde consecințe negative pentru tibetani și cultura lor: „după invazia Tibetului de către chinezi în 1959, tata a scos altarul din casă și a făcut un sanctuar într-o peșteră din apropiere [...]” (Michie 2017b: 116). Aluzia, ca procedeu intertextual, vizează, pe de o parte concepte și teorii filozofice, iar pe de altă parte anumite evenimente istorice.

c) **Parafraza.** Acest ultim procedeu intertextual este mai puțin prezent în textele celor trei romane și vizează, ca și celelalte două procedee, noțiuni și idei filozofice budiste sau elemente paremiologice. Geshe Wangpo (unul dintre marii lama ai trilogiei) afirmă:

¹ Mantrele reprezintă „formule sacre” (Tournadre și Dorje 2003: 301) a căror recitare stabilește „o legătură karmică între credincios și bodhisattva evocat în mantra respectivă” (Keown și Prebish 2010: 495).

² *Karma* în limba sanscrită înseamnă „acțiune, faptă, rit” și reprezintă „corelația dintre cauză și efect” (Grimes 1999: 132-133). Procesul ce face conexiunea între cauza karmică și efect, la fel ca și procesul prin care acea conexiune este destrămată este detaliat în teoria producerii dependente (*pratityasamutpāda*) (Buswel și Lopez 2014: 420).

„trebuie să mergem dincolo de idei și să ne adâncim înțelegerea” (Michie 2017b: 58), cu alte cuvinte trebuie eliminate constructele mentale ce opacizează mintea pentru a realiza adevărata natură a acesteia și pentru a practica *dharma* în mod corespunzător, cu scopul de a atinge Iluminarea. Aceasta este și ideea centrală a mantrei *Gate, gate, pāragate, pārasamgate bodhi svāhā* („mergi, mergi, mergi mai departe, mergi și mai departe pentru a atinge starea de Buddha”). Mantra surprinde etapele practicii pe calea spre iluminare, iar unii cercetători „au corelat primele cinci cuvinte cu cele cinci căi spre Iluminare (*pañcamārga*): primul „gate” se referă la calea acumulării (*sambhāramārga*); al doilea „gate” se referă la calea pregătirii (*prayogamārga*); „pāragate” se referă la calea viziunii (*darśanamārga*); „pārasamgate” reprezintă calea cultivării (*bhāvanāmārga*) și „bodhi” vizează calea adeptului (*āsaiksamārga*)” (Buswel și Lopez 2014: 315). Elementele paremiologice sunt prezentate sub forma unor parafraze, spre exemplu afirmația lui Dalai Lama:

„ [...] în Tibet avem o zicală despre meditație și etică. Pentru un nonmeditator, o acțiune lipsită de etică e precum căderea unui fir de păr pe spate, aproape neobservată. Pentru un meditator însă, aceeași acțiune este precum căderea unui păr pe ochi – o mare problemă” (Michie 2017b: 107).

Această parafrază ne amintește distincția făcută de Śantideva în *Bodhisattvacharyāvatāra*: „există o diferență de vederi între yoghini și oamenii de rând” (Śantideva 2006: 185).

3. Transgresarea granițelor: intertextualitate și interculturalitate

Intertextualitatea nu se rezumă doar la domeniul literar și la relații între texte literare; sfera sa de aplicabilitate este vastă, înglobând și alte domenii precum: cinematografia, pictura, muzica, arhitectura etc. Se poate vorbi despre relații intertextuale în cadrul unui singur domeniu de cunoaștere, dar și între domenii diferite; despre o transgresare a granițelor dintre texte, pe de o parte, și despre o transgresare a granițelor dintre domenii, pe de altă parte, după cum remarcă Graham Allen în *Intertextuality*: „filmele, simfoniile, clădirile, picturile, la fel ca textele literare, comunică în mod constant unele cu celelalte, precum și cu celelalte arte” (Allen 2000: 175). Interculturalitatea presupune, de asemenea, o transgresare a granițelor, dar în acest caz transgresarea se realizează între granițele culturilor. Cele două concepte, atât „intertextualitate”, cât și „interculturalitate”, sunt formate cu prefixul *inter-*, la origine prepoziție din limba latină care înseamnă „între, printre, în mijlocul” (Guțu 1969: 248-249). În cazul trilogiei analizate, trama este profund interculturală; personajele provin din etnii și culturi diferite, autorul aduce în contact indieni cu tibetani și occidentali. *Dharma*, învățătura budistă, are origini indiene, dar adevărații păstrători ai acesteia sunt tibetanii, iar occidentalii (fie europeni, fie americani) sunt atrași de doctrina budistă; *Dharma* reprezintă centrul polarizator al întregii trilogii. Vesticii (Franc, Sam, Serena, doamna Trinci) provin din țări în care stilul de viață este alert, zbuciumat și se simt atrași de practicile budiste ce au ca scop explorarea și supunerea minții, precum și o îmbunătățire a autocontrolului emoțional. Aceste practici reprezintă, după cum observă Franc, „un fel de psihoterapie” (Michie 2016: 101) și își dovedesc caracterul curativ atât în cazul unor probleme de sănătate fizică (cum este cazul doamnei Trinci, care se recuperează după un infarct cu ajutorul meditației), cât și în cazul unor probleme emoționale (de exemplu,

depășirea unor stări depresive). Descoperirea și aprofundarea filozofiei și a practicilor budiste determină unele convertiri, exprimate sau neexprimate.

Un alt aspect intercultural al acțiunii romanelor este reprezentat de dialogul ce se stabilește între știința occidentală și filozofia budistă, aspect surprins foarte bine în afirmația lui Oliver (englezul devenit lama): „descoperiri recente în știința cuantică ne-au ajutat să înțelegem cele mai minunate convergențe între știința occidentală și înțelepciunea orientală” (Michie 2017b: 190). Oliver evidențiază încă un nexus între tradiția budistă și cea creștină:

„[...] meditația nu aparține numai budiștilor. Diferite meditații au fost folosite în ordinele mănăstirești creștine, precum franciscanii sau benedictinii. Și sunt practici seculare precum Meditația Transcendentală și meditația de tip *mindfulness* care nu au nicio legătură cu religia” (*ibidem*: 97).

Chiar Cafeneaua Himalaya Book Café își datorează popularitatea specificului său intercultural: „ambianța dată de îmbinarea Orientului cu Occidentul era unul dintre principalele motive pentru care cafeneaua era atât de populară” (*ibidem*: 85). Contacte interculturale se stabilesc și la nivel gastronomic, biroul lui Dalai Lama o angajează pe doamna Trinci pentru a prepara mâncăruri italiene pentru oaspeții Sfinției Sale, în timp ce fiica doamnei Trinci, Serena, este captivată de bucătăria indiană; Serena organizează serate la cafenea, prilej pentru a prepara *pakora*, *curry Malabar* sau *rogan josh*. De asemenea, la nivelul limbajului se observă caracterul multilingvistic al textelor; personajele utilizează cuvinte și expresii specifice limbii lor materne: *dolce mio*, *tesorino*, *namaste*, *gompa* etc. Toate aceste aspecte și caracteristici constituie dovezi ale caracterului intercultural și ale complexității trilogiei.

4. Ocultism, metafizică, fantastic

Romanele analizate (*Arta de a toarce* și *Puterea lui miau* într-o proporție mai mare) prezintă o serie de evenimente cu caracter ocult, ezoteric. Conform *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, termenul *ocult* înseamnă „care are legătură cu forțe magice și fapte care nu pot fi explicate de rațiune sau știință” (Hornby 2010: 1015). Acest tip de evenimente constituie și elementele fantastice ale trilogiei. Tzvetan Todorov afirmă că fantasticul „se definește în raport cu conceptele de real și imaginar” (Todorov 1973: 42); în cazul de față, ar trebui inclus în ecuație încă un concept: „metafizică”. Dicționarul Oxford definește metafizica astfel: „ramură a filozofiei care studiază natura existenței, adevărul și cunoașterea” (Hornby 2010: 931). Felina personificată cumulează rolurile de actant și narator-focalizator, iar în căutările sale de ordin spiritual este ghidată de lama cu înalte realizări spirituale: Dalai Lama, Geshe Wangpo sau yoghinul Tarchin.

La sugestia Sfinției Sale Dalai Lama, Leul de zăpadă începe să practice meditația și *mindfulness*, practici care o ajută să își reamintească faptul că în viața anterioară a fost câinele lui Dalai Lama. Revelațiile sale de factură metafizică și ocultă se realizează în vis. În budismul tibetan în starea de vis se manifestă forma subtilă a minții, iar prin practici ezoterice în timpul visului conștient se pot rememora viețile anterioare sau pot fi vizitate locuri îndepărtate. Sunt relatate întâmplările oculte ale yoghinului Tarchin care „le apăruse în vis studenților săi, oferindu-le sfaturi care mai târziu aveau să le salveze viața” (Michie

2017b: 76). De asemenea, yoghinul Tarchin este un personaj misterios cu puteri oculte, dobândite în urma practicilor sale meditative:

„cu toate acestea, oricât de inspirate erau poveștile despre el, yoghinul Tarchin era încă și mai și în persoană. Ca și Dalai Lama, prezența lui era simțită. Erai mai degrabă atins de ființa lui. O aură de profund calm se întindea dincolo de forma sa fizică, cuprinzându-i pe toți cei din jurul lui” (*ibidem*).

Experiențele unor yoghini, care, după moarte rămân foarte mult timp în starea de lumină pură, constituie mărturii ale unor practici ezoterice, iar pentru occidentali sunt realizări fantastice:

„chiar dacă cineva este declarat mort din punct de vedere medical, atunci când se află în starea de lumină pură, trupul rămâne flexibil, iar culoarea naturală încă se păstrează. Corpul nu intră în putrefacție, iar lichidele nu se elimină. Cel care a murit arată pur și simplu ca un om care doarme. După ce au murit, marii yoghini au rămas în această stare zile, chiar săptămâni întregi” (*ibidem*: 84-85).

Prin abundența informațiilor referitoare la filozofia și practica budismului tibetan, romanele lui David Michie au unele trăsături didactice și enciclopedice. În trama celor trei romane, fantasticul se manifestă pe două niveluri: la nivel actanțial (personaje extraordinare) și la nivel evenimential (evenimente oculte).

Concluzii

David Michie, autor recunoscut pe plan internațional pentru cărțile sale motivaționale și de popularizare a practicilor budiste, recurge la procedee intertextuale precum: citatul, aluzia sau parafraza, pentru a stimula lectorul să cerceteze hipotextele cu care romanele sale stabilesc relații intertextuale, trilogia *Pisica lui Dalai Lama*, dobândind astfel caracter paideic. Literaritatea textelor este augmentată de intruziunile fantasticului în trama acestora, prezentând influențe din sfera literaturii motivaționale. Detaliile referitoare la cultura tibetană și budismul mahāyānic impregnează textele, susținând dialogul intercultural. Trilogia analizată reprezintă un exemplu de combinare a procedeelelor intertextuale cu dialogul intercultural și fantasticul, pentru a satisface dorința lectorului de a citi ficțiune și pentru a-l iniția, concomitent, în explorarea culturii tibetane și a budismului Mahāyāna.

Surse

Michie, David, 2016, *Pisica lui Dalai Lama*, traducere din limba engleză de Mariana Alexandru, București, Atman.

Michie, David, 2017a, *Pisica lui Dalai Lamași arta de a toarce*, traducere din limba engleză de Mariana Alexandru, București, Atman.

Michie, David, 2017b, *Pisica lui Dalai Lama și puterea lui miau*, traducere din limba engleză de Mariana Alexandru, București, Atman.

Referințe

- Bal, Mieke, 2008, *Naratologia: introducere în teoria narațiunii*, traducere de Sorin Pârvu, ediția a II-a, Iași, Institutul European.
- Buswell, Robert; Lopez, Donald, 2014, *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, Princeton University Press.
- Graham, Allen, 2000, *Intertextuality*, London, Routledge.
- Grimes, John, 1999, *Dicționar de filozofie indiană*, traducere de Liliana Donose Samuelsson, București, Humanitas.
- Guțu, Gheorghe, 1969, *Dicționar latin-român*, ediția a II-a, București, Editura Științifică.
- Hăulică, Cristina, 1981, *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, București, Eminescu.
- Hornby, Albert Sidney, 2010, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, ediția a VIII-a, Oxford, Oxford University Press.
- Keown, Damien *et al.*, 2010, *Encyclopedia of Buddhism*, Abingdon, Routledge.
- Kristeva, Julia, 1980, „Problemele structurării textului”, în Adriana Babeți și Șepețean-Vasilii, Delia (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.
- Popescu, Carmen, 2016, *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*, Craiova, Universitaria.
- Prince, Gerald, 2004, *Dicționar de naratologie*, traducere de Sorin Pârvu, Iași, Institutul European.
- Riffaterre, Michael, 1981, „L'intertexte inconnu”, în *Litterature*, nr. 41, fevr., 4-7.
- Rozbicki, Michal Jan, 2015, *Perspectives on Interculturality: The Construction of Meaning in Relationships of Difference*, New York, Palgrave Macmillan.
- Șantideva, 2006, *Intrarea pe calea iluminării*, traducere de Radu-Claudiu Canahai, București, Herald.
- Todorov, Tzvetan, 1973, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, București, Univers.
- Tournadre, Nicolas; Sangda Dorje, eds., 2003, *Manual of Standard Tibetan. Language and Civilization*, New York, Snow Lion Publications.

PARTEA a II-a

Comunicare și didactică

Tipologia toponimelor din Valea și Câmpia Blahniței

Diana Loredana Arbănași

Colegiul Național Pedagogic „Ștefan Odobleja”, Drobeta-Turnu-Severin

1. Introducere

Sud-vestul Olteniei și, mai ales, zona de sud-est a județului Mehedinți, reprezintă un areal toponimic neepuizat încă în lucrările lingvistice.

În delimitarea arealului cercetat, am ținut să includ integral văile celor două cursuri de apă ce străbat câmpia de vest a Olteniei, pornind de la poalele Podișului Getic, Blahnița și Drincea (Corlățelul), ce înconjoară regiunea, una pe partea dreaptă, cealaltă pe stânga, precum o cingătoare. Câmpia Blahniței reprezintă zona de sud-est a județului Mehedinți. La sud și la sud-vest, curge fluviul Dunărea. La nord și la nord-vest, se ridică zona colinară a Podișului Getic. La est, se întinde câmpia Băileștilor, în județul Dolj. Se întinde pe aproximativ o treime din suprafața județului Mehedinți. Parte integrantă a Câmpiei Române, Câmpia Blahniței reprezintă „un complex de câmpuri, de terase și de lunci, rezultat al acțiunii lacustre, fluviatile și eoliene” (Coteț 1957: 13).

În realizarea demersului de față, am abordat metode, concepte și teorii pe care lingvistica ni le oferă, îmbinând tradiționalul cu modernul. În acest sens, datele obținute prin cercetarea toponimiei fiecărei localități, atât prin anchete în teren, cât și prin studierea literaturii de specialitate, au fost prelucrate și din perspectivele sistemului entopic, transferului toponimic, onimizării, tranonimizării, apelativizării și stratificării genetice.

În zona de câmpie, țăranul a contat pe produsele obținute lucrând pământul. Așadar, agricultura a reprezentat ocupația fundamentală a locuitorilor din câmpie. Ocupații complementare: pescuitul (în lunca Dunării), creșterea animalelor, apicultura, viticultura și pomicultura. Acestea li se adaugă unele meșteșuguri tradiționale precum: cizmăria, cojocăria, croitoria, fierăria, dulgheria și morăritul. Sunt pe cale de dispariție mai multe meșteșuguri autohtone precum cusutul și țesutul. Tradițiile și obiceiurile frumoase de altădată dispar, acestea regăsindu-se nu în sărbătorile pe care le-au moștenit adulții, ci în anumite scenarii artistice realizate de unele cadre didactice cu diverse prilejuri (serbări, cercuri pedagogice, proiecte educaționale etc.).

Rolul entopicelor în formarea toponimelor este evidențiat plastic de Iorgu Iordan în monumentală sa lucrare, *Toponimia românească*:

„Oamenii simt nevoia, de ordin practic, să dea un nume și celui mai neînsemnat loc pe care împrejurările vieții de toate zilele îi pun în situația de a-l cunoaște. Pentru ei, orice ridicătură de pământ, orice baltă, pădure, pășune, etc., adesea orice pâlci de copaci, orice groapă etc., trebuie să aibă un nume, care înlesnește identificarea și îl deosebește astfel de altele similare, după cum semenii noștri tot numai cu ajutorul numelor (propriu-zise sau al poreclelor) îi putem individualiza”. (apud Giuglea 1910: 15-16).

Așa cum preciza Gh. Bolocan (1993: 25), termenii entopici pot fi repartizați în trei grupe distincte:

1. termeni generali întâlniți în limba literară și în majoritatea graiurilor limbii române (baltă, deal, munte, pârâu, râu, vale, vârful etc.);

2. termeni folosiți în limba literară și în unele graiuri, însă în acestea din urmă cu alt sens: bășică, bob, bucă, buric, căciulă, căiță etc., în câmpia Blahniței.

3. termeni care nu se întânesc în limba literară, având o răspândire strict locală (gârmán, gligán, gligă, pârcióni etc., în câmpia Blahniței).

O parte din entopice provin analogic, prin metaforă, de la părțile corpului omenesc: bucă, buric, cap, cur, dos, față, fund, grumáz, gură, ochi etc. (Búciile Curului, în Buríc, Capu Óstrovului, Fundu, în Grumáji, Gura Mójiei, Óchiu lu Badea etc.) sau de la cele ale animalelor: bășică, bot, búrtă, cioc, coadă, crac (Bășica, Bótu Dealului, Búrta Vacii, Ciocu Măgarului, Coada Rácului, Cracu Topílei). Altele provin, prin același procedeu, de la diferite obiecte necesare omului, majoritatea create de acesta: álbie, bob, bold, brazdă, căciulă, căiță, cerdác, clăie, comorăște, dop, furcă, găván, jidovie (Albia de la Gáldáiele Panei, Beșicúța, Bóbu, Boldu Pietrișului, Brázda lu Iorgovan, Căciúla, Valéa Căiței, Cerdácu Nalt, Cláile, Comorăște, Dópuri, Furca Dealului, Găvănéle, Jidovii).

2. Toponimele care vizează îndeletnicirile localnicilor

Aceste toponime provin de la apelativele: adăpător, arătură, árie, băcie, bálci, bechét, beci, blână, blidărie, bócșe, bordéi, boteálă, botíră, cantón, carieră, cărmămidă, ceaír, clăie, clin, cócină, colț, comúnă, crășmă, cureá, fâneáță, foișór, grajd, grădină, han, izláz, litră, livádă, loc, lot, maiág, moară, obleágă, obór, ocheán, ogór, ográdă, parte, pământ, pășune, pátul, pescărie, pivniță, pârci, plaț, pogón, porcăreáță, porcărie, prăvălie, punct, robinét, sad, saia, saiván, stână, străjă, stupină, táblă, târg, tárlă, teasc, terén, trámbă, țarină, vărniță, vărzărie, vie, zăcătoáre, zăgáz, zootehnie.

Adăpător: „izvor amenajat pentru băut apă sau pentru adăpatul vitelor”, „vad de adăpat vitele” (DELR, litera A, p. 78). Entopicul este funcțional, dar impactul toponimic al acestuia este redus.

Arătura: „Câmp cultivat, țarină” (DEX); „Pământ arat; țarină; loc; pământ arabil” (DELR, litera A, p. 88).

Băcia: Băcia Gg „apă stătătoare”.

Bálci: Bálci Pă „locul unde se ține bálciul săptămânal”.

Bechét: Bechétu Cv „deal”.

Béci: „pivniță”: Béciu Po „loc”; Béciu Zaráfului Tr „deal”.

Blână: „moșie; tarla”: Blána P Ma „loc cu bălți” (vezi infra: Blana).

Bócșă: „locul unde se fac cărbuni din lemn, prin ardere” (DELR, litera B, p. 120).

Sinonime în zona cercetată: cărbunar, cărbunărie.

Bordéi: „Adăpost, bordei de pământ, unde se țesea”, „Locuința pădurarului”, „Adăpost pentru ciobani, umbrar” , „Adăpost făcut de oameni la locurile de muncă, pășuni”, „Loc de pândă pentru vânat”, „Locul unde se îngroapă animalele moarte” (DELR, litera B, p. 217-218). Locuința până acum 200 de ani, bordeiul este un apelativ bine cunoscut românilor. Impactul toponimic al acestuia este redus.

Boteálă: „Loc de odihnă pentru oi” (DELR, litera B, p. 221). Apelativul vine de la verbul a se boti „din cauza căldurii, oile se îngământesc, băgându-și capul una sub alta” + suf. -eală.

Botiră: IA „loc unde se strâng oile la umbră”. Sinonime: badóc, boteală. Entopicul, cu impact toponimic, nu mai este înregistrat în alte zone ale țării.

Cantón: Cantónu Gr, Iv „casa pădurarului”; ~ lu Albuléscu Bu; ~ lu Brátu Bu, NB; ~ lu Cólă Bu; ~ lu Coráci Bu, NB; ~ lu Coviță Gogolóiu Bu; ~ lu Gogolóiu Bu, NB; ~ lu Mícu Ro; ~ lu Moldoveánu Bu, NB; ~ lu Ogiolán Ro; ~ lu Puțică Ro; ~ lu Stupáru Bu, NB; ~ lu Tunsóiu Ro; ~ Nou B Mi; ~ Róșu Rg; ~ Véchi (~ Véichi) B Mi, Rg.

Cariéră: Cariéra Ib, JV, Or Ma, Sa; Cariéra de Piátră Rg; ~ din Deálu Țigánului Rg; ~ din Scăpău Cu; ~ din Vericioarăba Rg; ~ Gospodáru Sc; ~ lu Antónie Ci; ~ lu Cojóc Rg; ~ lu Ion al Bádii Au; ~ lu Mololói Op; ~ lu Tácu Ci; ~ Nisípu Róșu Rg; ~ Pátrășcu Sc.

Cărămidă: Cărămida Ib „fântână”, „vale”.

Cláie: „grămadă conică de fân”: Cláia Molii Al; Clái Op.

Clin: Clínu OC, Pr, Ro „teren arabil; suprafață de teren în formă de triunghi mărginită pe două laturi de drum”; ~Dósului Gr; ~ lu Bălăceánu Ro; ~ lu Boráu Or Ma; ~ lu Costáche Iz; ~ lu Cúță Gr; ~ lu Goángă Op; ~ lu Mitrán O Ma; ~ lu Zápúc Iz; ~ Pópii Ib.

Cócină: Cócinele PMi, Vr „loc unde au fost cândva crescătorii de porci”.

Comúnă: „tarla, suprafață de teren dat în proprietate țăranilor la 1864, care se muncea în comun”: Comúna Do „tarla”.

Crășmă: „birt, cârciumă”: Crășma Arsă Sl „reper local”.

Cureá: „fâșie lungă și îngustă de pământ” (DEX). Entopicul provine, prin metaforă, de la curea „cingătoare, brâu”.

Cureáua (Curáua): Pr „pădure”; ~ Cotoșmánului Bă; ~ lu Vulpéscu JV; ~ Mare IA; ~ Mătúșii Pr; ~ peste Vale Și; ~ Surdárilor Re; ~ Curéle Ci; In Curá IA; Drumu Curelelor Pă; Fântána din Curéle Ci.

Fâneáță: „suprafață de teren, de regulă, pe văi, destinată cultivării fânului; fânaț; pajiște”.

Foișór: „construcție înaltă și îngustă folosită ca loc de supraveghere a unei întinderi mai mari de teren; loc de pază, de strajă; caraulă” (Vezi și Iordan, Top. rom., p. 259). Foișóru din Válea Țámbului Cl; Foișóru lu Cárstea NB; Foișóru lu Gavrilă NB; Foișóru lu Meinică BV; Foișóru lu Tárnoveánu NB.

Grajd: „Construcție, încăpere, special amenajată pentru adăpostirea animalelor domestice mari” (DEX). Pentru toponimele provenite de la apelativul grajd, vezi supra: Grajd.

Grădină: „Suprafață de teren arabil, de obicei îngrădită, pe care se cultivă legume, flori sau pomi fructiferi...” (DEX). Entopicul este folosit frecvent în mediul rural: „Lucrez în grădină. Legumele sunt din grădină. Merg la grădină (dacă aceasta este mai departe de casă)”.

Han: „local cu ospătărie unde se pot adăposti peste noapte drumeții (cu caii și cu căruțele lor)” (DEX).

Izláz: „imaș, pășune”. Vezi supra: Izláz.

Livádă: „Suprafață de teren plantată cu pomi fructiferi”; „Întindere de pământ pe care se lasă să crească iarba pentru cosit sau pentru pășunat” (DEX). Pentru impactul toponimic al entopicului livádă (livádie), vezi supra: livádă.

Loc: „reper; suprafață de teren în proprietatea cuiva” (Sens neînregistrat de DEX). Entopicul loc, cu sensul „suprafață de teren în proprietatea cuiva” este frecvent utilizat în zona cercetată. Numărul foarte mare de locuri „terenuri agricole” dintr-o comunitate rurală face ca entopicul să nu aibă impact toponimic sau să-l întâlnim rar în această ipostază.

Lot: „Fiecare dintre porțiunile în care a fost împărțit un teren sau o pădure; parcelă” (DEX). Pentru cei din Câmpia Blahniței, lotul este o suprafață de teren arabil de cel puțin un hectar.

Moáră: „Instalație special amenajată pentru măcinarea cerealelor; clădire, construcție prevăzută cu asemenea instalație” (DEX).

Obleágă: „teren nelucrat; pârloagă”. Obleága Adâncă Cl; ~ Cărbunăria Mare Cl; ~ Cărbunăria Mică Cl; ~ cu Beșicúți Cl; ~ cu Coricovi Cl; ~ cu Lúpu al Mort Cl; ~ cu Nuci Cl; ~ cu Peri Cl; ~ cu Părâu Cl; ~ cu Plópi Cl; ~ cu Salcâmi Cl; ~ cu Tecări Cl; ~ de la Cantón Cl; ~ Fâța Spânzurată Cl; ~ Făsulite Cl; ~ Foanța Cl; ~ Ienichéști Cl; ~ lu Căpățână Cl; ~ lu Gagiu Cl; ~ lu Ilfe Cl; ~ lu Mútu Cl; ~ lu Pescáru Cl; ~ lu Stoian Pă; ~ lu Stoicán Cl; ~ lu Țoană Cl; ~ lu Văgâi Cl; ~ Mare Cl; ~ Mică Cl; ~ Pislolánilor Cl; ~ Rotúndă Cl; ~ Viilor Părăsite Pă.

Ogór: „Bucată de pământ cultivată sau cultivabilă; țarină; câmp semănat cu același fel de plante (de obicei cereale); lan; teren agricol; proprietate agricolă; teren arabil lăsat nelucrat și necultivat, folosit ca pășune timp de un an, în scopul de a obține în anii următori recolte mai bogate; pârloagă; arătură care se face cu mult înainte de lucrările de însămânțare” (DEX). Actualmente, prin ogór se înțelege „arătură de toamnă pentru a fi însămânțată primăvara”. Entopicul este întâlnit rar cu impact toponimic. Ogoárele Ci „teren arabil”.

Ográdă: „curte, bătătură”; „Grădină cu pomi fructiferi; livadă; curte boierească” (DEX). Apelativul ográdă nu intră în fondul activ al vocabularului localnicilor. Este recunoscut, dar cu impact toponimic foarte redus. Ográda Bt „teren arabil”, Pr „vie”. Ográda Fáurului O Ma „reper local”; ~ lu Gheldér Do „reper local”. Ográzile Ib „poiană”.

Párte: „bucată dintr-o moșie”. Deși cunoscut, apelativul parte este întâlnit rar în poziție toponimică. Pártea Dumitráșcu Bis „moșie”.

Pământ: „teren în proprietate; tarla; moșie”. Pământu de la Birúța Gr; ~ de la Gutúii Roșéștilor Ib; ~ de la Lăstári Ib; ~ de la Nícără Gr; ~ din Cărboáica Ib; ~ din Fântána Trénului Gr; ~ din Mălinu Ib.

Pășúne: „imaș, izlaz”. În zona cercetată funcționează sinonimul lui pășúne, izláz, de aceea întâlnim puține toponime formate de la apelativul pășúne. Pășúnea lu Arbănăș Bu, NB; ~ lu Cárstea Bu, NB; ~ lu Mătușánu Bu, NB; ~ lu Nuháiu VM; ~ lu Tarlíu Bu, NB; ~ Tudóra VM.

Pătúl: „construcție din lănteți, șipci sau nuiete care servește la păstrarea porumbului în știuleți”. Apelativul, foarte cunoscut, este întâlnit rar în poziție toponimică. Pătúlele „sat” – comuna Pătulele. Satul este numit oficial Pătulele în 1819, când apare în catagrafia țării, fiind așezat pe moșia vornicului Știrbei (vezi, DEJM, p. 319); Pă „loc, moșie, pădure”.

Pescărie: „locul unde se ține peștele prins pentru vânzare”; „locul unde stă personalul care se ocupă cu îngrijirea și vânzarea peștelui din bălțile administrate”. Pescărie „în toate localitățile de pe marginea Dunării”.

Pívniță: „încăpere sau grup de încăperi subterane, zidite de obicei dedesubtul unei clădiri și destinate păstrării unor materiale (lemne, cărbuni etc.) sau unor produse alimentare; beci” (DEX). În pívnița (pímnița) din valea mehedințeană a Dunării se păstrează, de obicei, vinul, conservele pentru iarnă și alimentele. Entopicul este puternic concurat de sinonimul beci, ambele cu impact topomic redus. Pívnița (Pímnița) de Cărâmidă Cl, O Ma; ~ Gorunéștilor FN; ~ lu Bâsácu Bis; ~ lu Cúzma De; ~ lu Trică FN „reper local”.

Pârci: „bucată foarte mică de teren”. Termenul este cunoscut cu sens depreciativ („Un pârci de loc, de plaț, de teren etc.”). Apelativul, cu sensul discutat aici sau cu alte sensuri cunoscute în popor, nu este înregistrat în DEX. Ca entopic, nu l-am întâlnit în literatura de specialitate.

Plaț: „suprafață de teren din interiorul unei localități, destinată construcției unei gospodării”. Au impact toponimic doar plăturile virane, fără construcții. Plátu Biséricii Cu, Cu M, Mg, NB, SNP; ~ Casándrii Cu M; ~ Fântánii de la Góre Arbănăș Ib; ~ lu Abagiu SNP; ~ lu Bălói Au; ~ lu Bechét SNP; ~ lu Bombonél Mg; ~ lu Burdúf SNP; ~ lu Chióga

Au; ~ lu Chívu NB; ~ lu Cíof NB; ~ lu Crețu Cu M; ~ lu Dăneása NB; ~ lu Frumósu Au; ~ lu Fusáru SNP; ~ lu Giambáșu SNP; ~ lu Iácob Mg; ~ lu Ispás Ho; ~ lu Joágăr SNP; ~ lu Marinéscu Au; ~ lu Móga NB; ~ lu Oáie SNP; ~ lu Răduléțu Cu M; ~ lu Rogojínă Cu M; ~ lu Strinóiu NB; ~ lu Ticán NB; ~ lu Verbúncu Cu M; ~ lu Véveriță SNP; ~ Pópii NB, Ro; ~ Șcólíi Mg, SNP; ~ Trugánii SNP.

Pogón: „unitate de măsură agrară = 5000 m²; o jumătate de hectar”. Entopicul este activ în limbajul din valea Dunării, în Mehedinți, lipsit însă de impact toponimic pentru forma de singular. Pogoáne (Pogoánele) Bis, BV, Cj, Vj, Vj „teren arabil”; VM „pășune”. Pogoánele de Vii Rg „reper local”.

Porcăreățá: „loc amenajat pentru adăpostirea și îngrijirea porcilor” (Vezi supra: Porcăreățá).

Porcărie: „amenajare din lemne sau cu ziduri acoperită pentru adăpostirea și creșterea porcilor” (Vezi supra: Porcărie).

Prăvălie: „Loc în care se vând diferite mărfuri; magazin” (DEX). Prăvălia lu Cráina IA „reper local”; ~ lu Gáe IA „reper local”.

Púnct: „loc, reper local, zonă”. Púnctu Cálu Gv; ~ Mișa lu Cocoșátu Sc „suprafață de teren determinată; zonă”.

Robinét: „dispozitiv pentru închiderea și deschiderea apei de pe o conductă”. Robinétu Bb „izvor amenajat cu dispozitiv de închiderea și deschiderea apei”.

Saiván: „adăpost pentru oi”. Saiváne Gr „reper local”.

Stána: „așezare păstorească de vară, la munte sau în afara satului, unde se adăpostesc oile și ciobanii și unde se prepară produsele din laptele oilor” (DEX). În arealul cercetat, fiind zonă de câmpie, așezările păstorești nu sunt stabile, nepăstrându-și locul de la un an la altul, de aceea apelativul stána are impact toponimic foarte redus. Stána lu Dúță Bu; Stána lu Mardále Bu „așezare păstorească de vară”; Stána lu Rotáru Bu „teren arabil”.

Strájă: „Loc unde stă un paznic; post de veghe” (DEX). Apelativul străjă are impact toponimic redus în zonă, deși este bine cunoscut localnicilor; de regulă aceasta nu are loc fix, aflându-se mereu în mișcare. Strája de Corlățél Cl „punct trigonometric”. Strája din Deal Cl „loc de strajă”. Streája Hi „fost loc de pază; reper local”.

Stupínă: „prisacă, stupărie”. Stupína Stăiculeștilor Bis „reper local”.

Tábla: „tarla; teren arabil cuprins între două drumuri vecine, paralele”. Entopicul este rar întâlnit în funcție toponimică. Are sinonimele : blană, moșie, tarla, trâmbă. Tábla Jienárilor JM „tarla”.

Tarlá: „Suprafață de teren agricol mărginită de patru drumuri care se întretaie” (DEX). Entopicul este frecvent utilizat în zonă. Tarláua Bistréțului Mi; ~ cu Teii ai Doi Cl; ~ de la Baltă Ho; ~ de la Căianu Mg; ~ de la Cepói Mg; ~ de la Cojocáru Mg; ~ de la Fântána lu Drígă Ho; ~ de la Flămânzéní Ho. Tárta OsC „târlă cu oi”; ~ lu Boroácă Rg; ~ lu Butáru Gr; ~ lu Dăneása NB; ~ lu Dărcă Pu; ~ lu Némbru Pu; ~ lu Prédi Dr; ~ lu Sándu Andréi NB.

Teasc: „Presă manuală cu ajutorul căreia se strivesc strugurii, semințele plantelor oleaginoase etc. pentru a se obține mustul, uleiul; Capcană pentru anumite animale” (DEX). Teáscu Bis „deal cu pădure; pârau”. Asistăm la resemantizarea toponimului în urma dispariției și necunoașterii sensului denotatului.

Terén: „suprafață agricolă; punct”. Deși cunoscut localnicilor, apelativul terén(u) are impact toponimic redus. Terénu Cooperatívei Rg „teren arabil”. Terénu de la Pădúrea Slășumii Pe „teren agricol”.

Trâmbă: „tarla”: Trâmba Cărboáicii Ib; ~ Gutuilor Ib; ~ Foișorului Ib.

Țărină: „Câmp cultivat, ogor, arătură” (DEX): „Câmp cultivat de lângă sat” (Porucic, *Lexiconul*, p. 81). Sensul surprins de Porucic se potrivește pentru țarina din Câmpia Blahniței. Pentru sensurile apelativului, vezi Ioniță, *Nume*, p. 141-143. Țarina Dv, Gr, Op „parte de sat”; Bt, De, Dr, Pă „câmp cultivat lângă sat”. Țarina Chițu Hi „câmp cultivat lângă sat”. Țarina Gruii Gr, Pl „câmp cultivat la marginea satului”; Țarina Scăpău Op. Țărină (In ~, La ~) Cu, IA, Li, Op „teren arabil”. Țări (Țări) De „teren arabil lângă sat”.

Vârnița: „groapă unde se stinge varul”. Apelativul este cunoscut, dar nu reprezintă repere pentru a fi pus în funcție toponimică. Vârnița B Ma „reper local”.

Vărzărie: „teren cultivat cu varză”; < varză + suf. colectiv -ărie. Vezi supra: varză.

Vie: Vezi supra: Vie.

Zăcătoare: „loc unde stau vitele la umbră”; „staniște”. Zăcătoare Sc, Pă „zăcătoare”; Sc, Pă „baltă”; Rg „lac”; Po „teren arabil”; O Ma „pădure”; Dn „poiană”. Zăcătoarea Văcilor Pu; Zăcătoarea Vitelor Ho.

Zăgáz: „Stăvilar, baraj” (DEX). Zăgáza Gg „pârâu”. Zăgoázele Gg „baltă”.

Zootehnie: „spațiu amenajat și dotat pentru creșterea animalelor”.

3. Apelative în funcție toponimică cu referire la anumite aspecte social-istorice

Apelative în funcție toponimică cu referire la anumite aspecte social-istorice, la credințe, tradiții și obiceiuri: brăzdă, carantină, călugăr, cămară, cerneă, cetate, chilie, comoară, comună, conac, cruce, hotăr, icoană, legiuire, măruntă, mănăstire, meteréz, miazănoapte, miazăzi, mormânt, moșie, ócină, pichet, poștă, prisós, săliște, spânzurătoare, vapór, vátără, vâlmășie, visterie, zahaná, zeciuiálă.

Carantină: Carantína Gr, Iv „pădure”. Se mai numește și Carantína Véche; Iv „parte de sat”; „fost sat în comuna Izvoarele”; Gr, Iv „pichet de graniță”.

Călugăr: Călúgări Bis „loc cu ruine de schit”; VI „parte de sat”.

Cămară: Cămára Pl „parte de sat”, „plai de vii”.

Cerneă: Cernéle Pr „locul unde, potrivit unui obicei străvechi, erau duse, departe de sat, însemnele cernirii, ale doliului. Locul era cunoscut de toți sătenii și ocolit de aceștia, de regulă. La Iablanița, acestea erau duse „la hotar”, ca necazul să nu stea în sat și să nu treacă și la alte neamuri. Cernelile erau duse la un pârâu („ca simbolul răului, al necazului să se îndepărteze cât mai mult de sat”), la marginea unei păduri, într-o răpă etc. Nu peste tot, aceste apelative au avut impact toponimic, deși, potrivit DTRO, II, există mai multe toponime în Oltenia de la cerneă sau de la cerneálă (cu același sens).

Cetate: Cetátea Bt „deal, pichet de graniță”; Ge „loc cu urme de redute”; Os M „loc cu ruine”; VM „deal”; Cetátea Latínilor O Ma „loc cu ruine”. Cetățúia Bt „deal cu ruine”; Dv „fost sat lângă Dârvari” Ge „loc cu ruine numit și Cetățúia Dârvárilor”; Op „loc cu urme de cetate”; Cetățúia Dârvárilor” Op „loc cu urme de cetate”; „loc cu ruine” numit și Cetățúia (supra); Cetățúia lui Cóman Dv „loc cu ruine”.

Chilie: Chilía „sat”; De „parte de sat” (< chilie „cameră mică de locuit pentru un călugăr sau pentru o maică, la mănăstire”); Chilíile Bis „deal și reper local”.

Comoară: „locul unde s-a găsit o comoară”: Comoára DM „pichet de graniță”.

Comună: Comúna Do „tarla; pământ dat în proprietate țăranilor în 1864, care se muncea în comun”.

Crúce: „obiect format din două bucăți de lemn, de piatră, de metale prețioase etc. așezate perpendicular și simetric una peste alta și constituind simbolul credinței creștine” (DEX). De regulă, crucea este pusă la mormânt, în cimitir. Apare însă și în alte locuri, la

intersecții (răscruci), la fântâni, prin sfințirea acestora, în locuri considerate „necurate” sau unde s-a întâmplat o nenorocire. În aceste locuri, impactul toponimic al crucii este mare. Crúce (Crúcea) Gr „fântână cu cruce de piatră”, „teren arabil”. Crúcea Bábii PG; ~ Bárdii NB, SNP; ~ Cârjalú Cj; ~ de Lemn Cl; ~ de Piatră Ge, Ib; ~ Fételor BV; ~ Fúlgăi Cl; ~ Gáinárului Bt; ~ Gogoşénilor Bi; ~ Grúii FN; ~ lu Antónie Ro, Vr; ~ lu Bobâlcă Op; ~ lu Bulígă De; ~ lu CojóC Sc; ~ lu Colibăşánu FN; ~ lu Crăcănea FN; ~ lu Crétu Al; ~ lu Drăghíci Sc; ~ lu Dumnezáu Cu M; ~ lu Ghénciu Vn; ~ lu Ghítă Barbu OC; ~ lu Gligóre P Ma; ~ lu Hárţu Sc; ~ lu Iácob Pu, Ro; ~ lu Irbáşu Vr; ~ lu Ion Năródu Vr; ~ lu Leucán Ti; ~ lu PârvulésCu De; ~ lu Róşca Bu; ~ lu Săróiu Cu; ~ lu Súrdu Pă; ~ lu Târcă Dr; ~ lu Vasiláche De; ~ lu Zdreánţă PMA; ~ Maicii Dómnului Dv; ~ Mare Cv, De; ~ Mică Cv, De; ~ Naltă Do, Pu; ~ Pârlítă Cu „parte de sat”; ~ Sfârii Bi; ~ Stóii Bis; ~ Strungárului Vr; ~ Tâiátă Cl; ~ Trăznítă De, Sc; ~ Ţigánului Cj. Crucíla Popii GM „loc unde a fost o cruce; reper local”. Crúciile Bîbánului Bb, Sl; ~ la Hodomóc Op. Crucíoiu lu Stâncíoi OC „cruce mare” < crucíoi „cruce mare, troaiță” < cruce + suf. augmentativ –oi + determinant antroponimic în genitiv, singular.

Hotár: „Linie care desparte o proprietate de alta sau o așezare de alta. Teritoriul în proprietatea (locuitorilor) unei comune” (DEX). Ambele sensuri sunt cunoscute și utilizate în limbajul localnicilor, dar impact toponimic a avut doar sensul „linie de demarcare între două localități”. Hotáru Pl „drum, hotar”; Po „teren arabil”; Sl „deal”. Hotáru Bălăcítii Bă, Op; ~ Crívina (~ Crívínii) Cv, B Ma; ~ cu Silişte Gg; ~ Cujmírului Cu, Vr; ~ Dăncéului Dn, JV; ~ Dârváriului Dv, Op; ~ Devesélului De; ~ de la Pontón OsC; ~ Dríncii Dr, Op; ~ Iáblániței Ol, O Ma, Pe, P Ma, P Mi, Pd G, Sg; ~ Izámşa Dv; ~ Jiána Ji; ~ lu Francézu Bu, NB; ~ lu Mărgărit JV; ~ lu Stánóiu Bu, NB; ~ lu Târnoveánu Bu, NB; ~ Pădínii Ib, Ol, PMi, Sl; ~ Plenítii Op; ~ Rógovei Rg, Tr, VM.

Icoánă: „Imagine pictată...care reprezintă diferite divinități... și care servește ca obiect de cult” (DEX). Icoána VM „reper local”.

Legiuire: „suprafață de teren acordată prin lege” (< legiuire, infinitivul lung al lui a legiui, substantivizat). Legiuíri Bt, De „dealuri, teren arabil”; De „pădure” (cf. și 1898 – MDG, II, p. 112). Legiuírile de la Vale Au, Cz, GM, Iz, OC, Pl, Sa, Vr „terenuri arabile”. Legiuítele Br, Ci, Go, Pu, SNP „teren arabil”; SNP „pădure” (<legiuítele < legiuíte, adjectiv de proveniență participială, substantivizat, articulat enclitic, la plural). În Legiuíri Cv, Cz, Cu, Dv, Ge, Vr „teren arabil”. La Legiuíri OC „teren arabil”.

Mânăstíre: „Instituție religioasă cuprinzând o biserică și mai multe chilii unde trăiesc, potrivit unor reguli de viață austere și izolați de lume, călugări sau călugărițe”; „locaș în care serviciul divin este oficiat de călugări” (DEX). În zona cercetată, nu există mânăstiri și nici documentele nu oferă date în acest sens. Mânăstírea Máicilor Rg „loc unde a fost o mânăstire cu maici”.

Mormínte: „cimitir”: Mormínte BV „cimitirul vechi”.

Moşie: „proprietate (mare) de pământ cultivabil”, „Avere moștenită”; „Pământ strămoșesc; patrie” (DEX) < moș „cel dintâi, primul proprietar” + suf. substantival –ie. Moşia Borcoşánilor De; ~ Devesélului Bi; ~ lu Alécu Amán Cl; ~ lu Bobeánu Cl; ~ lu Ciúcu Cl; ~ lu Costáche Pu; ~ lu CostésCu Ho; ~ lu Manólea PopésCu Cl; ~ lu Púicea Cl; ~ lu Sachelárie Vn; ~ lu Stánóiu Bu, NB; ~ lu Táche NiculésCu Cl; ~ Otilişénilor Au; ~ Sărácă IF.

Ócină: „Bucată de pământ moștenită; moștenire; proprietate” (DEX). Entopicul nu mai este recunoscut în zonă. Ócina Vrăştítei : B Ma „teren arabil”.

Pichét: „Subunitate însărcinată cu paza unui sector al frontierei” (DEX). Aceste pichéte au existat, până în 1990, în fiecare localitate de graniță, pe marginea Dunării.

Pichétu (La Pichét) Bt, BMa, BM, BV, Cv, Cz, De, DM, Gg, GM, Gr, IF, Iv, OsC, Pl, Sa, Ti, Țg, Vc, Vr.

Pichétu Cămára Pl (1864 - Szathmary); ~ de la Húnia Albă Sa; ~ din Pisc OsM; ~ Florentín Sa; ~ Gârla GM; ~ Gumătérți Sa; ~ Ísen Sa; ~ Răstoáca Sa; ~ Săliște Hi.

Póšta: „Instituție publică care asigură primirea, transportul și distribuirea scrisorilor, telegramelor, mandatelor poștale și coletelor; local în care se află această instituție” (DEX). În trecut, avea sensul de „loc de popas pentru călătorii, aflați în tranzit, cu vehiculele poștei”.

Póšta Vr „baltă, reper local”; Ib „cișmea; locul unde oprea olacul”. Vezi infra: Olác.

Prisós: „teren agricol care prisoesea moșierului și pe care acesta îl arenda țăranilor” (DEX). Apelativul nu mai este înțeles de localnici. Prisósu Bt „moșie”.

Săliște, Siliște (Siliște): „denumire dată în evul mediu locului pe care fusese sau pe care era așezat un sat; vatra satului; loc de casă” (DEX). Săliște Hi „parte de sat”; Cl, De, Dr, Gg, Pă, Pu, Sa, Sc „fostă așezare”; Ci, De, Op, Pă „teren agricol”; B Ma „izlaz”. Sălišióri Po „teren agricol”; < sălišióri „mici siliști”, pluralul în grai local de la sălištioără < săliște + suf. diminutival –ioară. Siliștea Dv „teren arabil”. Siliștea Dobra Do „fostă vatră de sat”. Siliștea Sóculu B Mi „socet”. Siliștile Burilei De „teren arabil”.

Spânzurătoáre: „locul unde se afla instrumentul de execuție prin spânzurare”. Uneori, aceste spânzurători erau realizate spontan, spre exemplu, la 1907, când țăranii răsculați au fost spânzurați în mijlocul satului, iar acea parte de sat a fost denumită Spânzurați, precum la Iablanița, Orevița Mare și altele. Spânzurătoára Tr „deal, coastă”.

Vátrá: „locul unde a fost așezată întâi o localitate”. Vátra Sátului Ji, Rg „siliște”.

Vălmășie: „formă de stăpânire și exploatare în comun a unei suprafețe de pământ” < vălmăș „cel ce are dreptul la folosirea în comun a unei suprafețe de pământ” + suf. –ie. Vălmășie IF „crâng”.

Visterie: „cișmea” (DO). Entopicul nu mai este recunoscut. Vistería Rg „reper local”.

Zahaná: „Abator rudimentar special pentru ovine, amenajat în vederea preparării pastramei și a desfacerii produselor derivate” (DEX). Zahána VM „pârâu”.

Zeciuiálá: „Dare anuală, reprezentând a zecea parte din recolta de cereale, de vite etc.; dijmă” (DEX). Zăciuiélile BV „teren arabil”.

Concluzii

Toponimia din câmpia Blahniței reprezintă particularitățile graiului local în plan diacronic. La formarea numelor de locuri din câmpia Blahniței au participat, în proporție de peste 96%, elementele lexicale românești.

Spre deosebire de toponimia din zona de deal și de munte, unde stau la bază, în proporție foarte mare, entopice precum: vale, deal, ogaș, crac, coastă, vârf și pod, toponimia din câmpia Blahniței, excelează prin entopice ca: baltă, lac, gârlă, vale, deal și măgură, care au un impact toponimic foarte mare.

Caracterul dinamic al toponimiei din câmpie, cu o stabilitate relativă, constă în faptul că în această zonă, până în 1990, a fost instituit comunismul agrar (cu I.A.S.-uri și C.A.P.-uri), ceea ce a dus la dispariția toponimiei antecomuniste și apariția unei noi toponimii minore. Transferul toponimic reprezintă o modalitate frecvent utilizată în atribuirea numelor de locuri. Părăsirea satelor de către populația activă din varii motive, reprezintă o realitate tristă, întrucât curând vom asista la dispariția multor localități din zonă. Toponimia din Valea și Câmpia Blahniței a fost și rămâne influențată de îndeletnicirile oamenilor din zonă, de aspectele social istorice, dar și de tradițiile și obiceiurile ce au reușit să marcheze inedit și plăcut plaiurile noastre.

Referințe

- Arbănași, Marius, 2008, Din Tiponimia Mehedințiului. Stratificare genetică, Drobeta Turnu-Severin, Editura ȘTEF.
- Bolocan, Gheorghe, 1993, „Introducere la DTRO” vol I, Craiova, Editura Universitaria.
- Bolocan, Gheorghe, Șodolescu-Silvestru, Elena, 1995, Dicționarul entopic al limbii române (DELR). Litera A a fost publicată în SCO, nr. 1, 1995, 67-101. Litera B a fost publicată în SCO, nr. 1, 179-240.
- Candrea, Ion Aurel, 1936, Onomastică română cu privire specială la onomastica Olteniei (curs), București, editura.
- Coteț, Petre, 1957, Câmpia Dunării, București, Ed. Științifică.
- Giuglea, George, 1910, „Schiță din toponimia românească”, în Anuar de geografie și antropogeografie, I.
- Frățilă, Vasile, 1993, Contribuții lingvistice, Timișoara, Editura de Vest.
- Pajură, C., 1947, Dicționar geografic, istoric și topografic al județului Mehedinți, Drobeta Turnu-Severin.
- Roman, Ileana, Rățoi, Tudor, 2003, Dicționarul enciclopedic al județului Mehedinți (DEJM), Drobeta Turnu-Severin, Editura PRIER.
- Szathmary, Carol Pop de, 1864, Charta României Meridionale, publicată din ordinea Măriei Selle Prințului Domnitoriu Alessandro Ioanne I după planul original redicatu prin dispozițiunea și cu spesele guvernului României de ingineri militari austrieci la anulul 1856 în stabilimentu artisticu Szathmary, București.

Sigle

- DELR = Bolocan, Gheorghe, Șodolescu Silvestru, Elena, 1995, Dicționarul entopic al limbii române, Craiova.
- DEJM = Roman, Ileana, Rățoi, Tudor, 2003, Dicționarul enciclopedic al județului Mehedinți, Drobeta Turnu-Severin, Editura PRIER.
- DEX = 1975, Dicționarul explicativ al limbii române, București, Editura Academiei.
- DTRO = Bolocan, Gheorghe, 1993, Dicționarul toponimic român - Oltenia, Craiova, Editura Universitaria.

Localități anchetate

- comuna Bălăcița, sat Bălăcița – Bă; sat Dobra – Do; sat Gvardenița – Gv.
- comuna Băcleș, sat Pétra – Pe; Pódu Grósului – Pd G.
- comuna Brâniștea, sat Brâniștea – Br; sat Goanța – Go.
- comuna Burila Máre, sat Burila Máre – B Ma; sat Crívina – Cv; sat Izvóru Frumós – I F; sat Țigănași – Țg; sat Vrancea – Vc.
- comuna Cárpen (Dolj), sat Cleanóv – Cn.
- comuna Corlățél, sat Corlățél – Cl; Válea Ánilor – V A.
- comuna Cujmír, sat Cujmír – Cu; sat Auróra - Au; sat Cujmíru Mic – C M.
- comuna Dârvári, sat Dârvári – Dv; sat Gémeni – Ge.
- comuna Devesél, sat Devesél – De; sat Batóti – Bt; sat Bistréțu – Bi; sat Chília – Ch; sat Dúnărea Mícă – D M; sat Miléni – Mi; sat Scăpáu – Sc; sat Tismána – Ti.

comuna Gârla Măre, sat Gârla Măre – G M.
 comuna Gogoșu, sat Gogoșu – Gg; sat Bălta Verde – B V; sat Burila Mică – B Mi; sat
 Óstrovu Măre – Os
 comuna Grúia, sat Grúia – Gr; sat Izvoărele – Iv; sat Poiána Grúii – P G
 comuna Hinóva, sat Hinóva – Hi; sat Bistrița – Bis; sat Cârjei – Cj; sat Óstrovu Córbului –
 Os C
 comuna Jiána, sat Jiána – Ji; sat Cioroboréni – Ci; sat Dăncéu – Dn; sat Jiána Măre – J M;
 sat Jiána Vêche – J V
 comuna Livézile, sat Livézile – Lv; sat Izvóru Anéștilor – I A; sat Izvorálu de Jos – I J; sat
 Petriș – Pt; sat Sat Náu – S N L; sat Vălea Izvóruului – V I
 comuna Obârșia de Câmp, sat Obârșia de Câmp – O C; sat Izímșa – Iz.
 comuna Oprișor, sat Oprișor – Op; sat Prisăceá – Pr.
 comuna Pădina Măre, sat Pădina Măre – P Ma; sat Bibăn – Bb; sat Láblănița – Ib; sat
 Olteánca – Ol; sat Pădina Mică – P Mi; sat Slășoma – Sl.
 comuna Pătúlele, sat Pătúlele – Pă; sat Viáșu – Vi.
 comuna Poróina Măre, sat Poróina Măre – Po M; sat Fântána Măre – F M; sat Fântánile
 Négre – F N; sat Stígnița – Sg; sat Șípote – Și.
 comuna Prístol, sat Prístol – Pl; sat Cózia – Cz.
 comuna Punghína, sat Punghína – Pu; sat Cearâng – Cg; sat Dríncea – Dr ; sat Récea – Re;
 sat Sátu Náu – S N P; sat Măguréle – Mg.
 comuna Rógova, sat Rógova – Rg; sat Poroinița – Po.
 comuna Sálcia, sat Sálcia – Sa.
 comuna Vânători, sat Vânători – Vn; sat Roșiori – Ro.
 comuna Vânju Măre, sat Vânju Măre – V M; sat Búcura – Bu; sat Nicoláie Bălcéscu – N B;
 sat Orévița Măre – Or Ma; sat Orévița Mică – Or Mi; sat Traián – Tr.
 comuna Vânjulét, sat Vânjulét – Vj; sat Hotărâni – Ho:
 comuna Vlădáia, sat Vlădáia – Vd; sat Almăjél – Al; sat Ștircovița – Șt; sat Scorila – Sr.
 comuna Vrâta, sat Vrâta – Vr.

Les signes de ponctuation dans les manuels roumains de FLE

Ortansa Nina Constantinescu Franțescu
Université de Craiova

1. Introduction

Située à la frontière de l'orthographe, de la grammaire et de la stylistique, la ponctuation est un sujet de recherche très incitant. Il suffit la transformation d'un seul signe de ponctuation que le message tout entier soit dramatiquement transformé. L'impact de cette force de transformation nous a déterminé de choisir ce thème tout comme l'observation que son importance a été souvent minimisée et oubliée, même si, sans une ponctuation correcte, la communication est ratée.

Par leur pouvoir, les signes de ponctuation sont de véritables porteurs de sens, étant capables de bouleverser ou clarifier le message de la communication. Un exemple édificateur nous semble un célèbre et inédit épisode historique de XVII^{ème} siècle qui a la virgule comme élément clé. Le général Fairfax, le lieutenant de Cromwell I, devait signer l'ordre d'exécution du roi Charles Ier d'Angleterre. Très bouleversé des conséquences possibles de son ordre, il écrit à la fin du document une phrase en latin, sans ponctuation : « Si omnes consentiunt ego non dissentio ».

Même si c'était dangereux, il voulait par cela laisser le sens ouvert, à charge pour ceux qui devaient interpréter son ordre. Si ceux-ci mettaient la virgule devant le mot « ego », le sens de la phrase devenait "Si tous acceptent, moi je ne m'oppose pas", donc suggérait l'acceptation de l'exécution. Mais, en ajoutant une virgule après le mot « non », le message était "Si tous acceptent, moi pas, je m'oppose" donc le contraire. Et tout ça, grâce à un petit signe graphique, muet ! Magnifique !

Aujourd'hui, dans la communication orale et, particulièrement, dans celle écrite le ton mélodique, et respectivement, la ponctuation occupent un rôle très important, mais la situation n'a pas été toujours la même. La ponctuation a une histoire riche et complexe ayant des traces profondes et lointaines jusqu'à la civilisation grecque quand l'écriture était continue, en bloc, c'est-à-dire sans des espaces entre les mots.

Comme Claude Tournier avait présenté dans son article sur l'histoire de la ponctuation apparu dans la revue *Langue française* en 1980, dans l'antiquité c'était difficile à suivre le contenu des documents, la lecture de l'écriture était faite à voix haute. Pendant le III^{ème} et le II^{ème} siècle, avant J.-C, les responsables de la bibliothèque d'Alexandrie ont introduit quelques signes spécifiques pour marquer la ponctuation dans les copies d'*Odyssée* et d'*Iliade* : la division en chapitres, quelques accents et les trois points. Le premier de ces points était nommé « le point parfait ». Il était utilisé après la dernière lettre, au coin supérieur. Il symbolisait que la phrase avait un sens complet. Le second point était appelé « le sous-point » et il était placé dans le coin inférieur de la dernière lettre. Ainsi, il était pareil, en quelque sorte, au point final actuel. Le Point Médian était le troisième point, qu'il était utilisé à mi-hauteur après la dernière lettre. Il ressemblait au point-virgule actuel.

Malgré l'apparition de ces signes, c'est à peine pendant l'Ier siècle avant J-C que la ponctuation commence à séparer les mots. Donc, nous pouvons dire que, ce sont les Grecs qui ont été les précurseurs de la ponctuation en Europe.

Mais, malgré ses racines grecques, le terme *ponctuation* vient du mot latin *punctum*, qui signifie « point ». Dans les inscriptions latines, jusqu'au Ier siècle, avant J.-C., pour aider savoir le lecteur où il devait faire les pauses de respirations, on a commencé mettre un point entre chaque mot. À peine dans le 7e siècle après J-C font l'apparition les blancs, c'est-à-dire les espaces entre les mots. Ces premiers signes peuvent être considérés comme véritables « ancêtres des quelques signes de ponctuation » comme affirmait Nina Catach (1997 : 10-15). La même linguiste a indiqué, dans son article « Rôle historique de la ponctuation : la virgule et les propositions incidentes au XVIIIe », que, en Europe, l'apparition de l'imprimerie dans le Moyen Âge a produit un grand bouleversement. Les écrivains et les publicistes en étaient fascinés et pour faciliter la lecture ont été utilisés le point, la virgule et les deux points. Parce qu'il y a enfin des signes graphiques qui la rendaient plus simple, la lecture devient silencieuse.

En France, c'est Étienne Dolet celui qui a réalisé en 1540 l'un des premiers traités dédiés à la ponctuation qui était destiné seulement aux imprimeurs. C'est maintenant que la majuscule commence son odyssee. L'évolution des signes de ponctuation a continué grâce aux écrivains et aux linguistes qui s'y sont intéressés, ainsi que, jusqu'au XIX siècle, dans le français, on utilisait déjà beaucoup de signes de ponctuation que nous retrouvons dans la communication moderne.

Quant à notre recherche, nous nous sommes proposé à vérifier, à partir de l'analyse de quatre manuels roumains de FLE, postérieurs à 1990, l'impact et le rôle de l'utilisation des principaux signes de ponctuation. La perspective sera didactique et notre recherche s'intéressera surtout au système de la ponctuation « au sens étroit » (Catach 1996), c'est-à-dire les signes de ponctuation considérés traditionnels : le point, le point d'exclamation, le point d'interrogation, les deux points, la virgule, le point-virgule, les parenthèses, les guillemets, les crochets et le tiret, l'astérisque, la barre oblique. Les mots clés de notre analyse seront architecture du manuel, espaces, fonctions de la ponctuation, signes de ponctuation.

Nous avons choisi pour notre corpus des manuels roumains de FLE et pas d'autres ouvrages scolaires parce que les manuels sont un véritable point d'ancrage dans la préparation des leçons pour les enseignants et, à la fois, pour les élèves. Notre corpus a été représenté par quatre manuels pour le lycée, très utilisés et appréciés par les professeurs, mais à la fois, par les élèves. 1. *Limba franceză, Francoroute, Manual pentru clasa a XII-a*, Corint, București, Nasta, Dan I., 2002. 2. *Limba franceză, Manual pentru clasa a XI-a. L2*, Corint, București, Groza, Doina, Belabed, Gina, Dobre, Claudia, Ionescu, Diana, 2006. 3. *Limba franceză, Porte-Bonheur, Manual pentru clasa a X-a, LI*, Corint, București, Nasta, Dan I., 2006. 4. *Limba franceză, Planète jeune, Manual pentru clasa a IX-a, LI*, Corint, București, Nasta, Dan I., Sima, Marioara, Știube, Tereza Lili, 2004.

À noter que cette analyse a eu comme point de départ deux questions principales: « Quelle fonction jouent les signes de ponctuation dans la structure des manuels roumains de Fle et dans la transmission des messages ? » et « Quels sont les signes de ponctuation les plus utilisés dans les manuels roumains de FLE ? ». À ceux-ci se sont ajoutées d'autres questions secondaires : « Y a-t-il ou non dans notre corpus des relations entre les messages des textes et la ponctuation ? », « Les créateurs des manuels ont-ils accordé une importance accrue aux signes de ponctuation ? ».

2. Définir le concept

Mais que représentent la ponctuation et ses marques sur une page écrite ? Quels rôles jouent-ils dans un texte, dans la communication écrite ?

Définir ces signes a été une véritable provocation pour beaucoup de linguistes. C'est au début des années '80 qu'ils se sont emparés du domaine de la ponctuation jusque-là réservé essentiellement aux grammairiens. Il y a deux orientations dans le processus de définir la ponctuation. D'une part, il y a la conception « étroite », c'est-à-dire les signes de ponctuation sont ceux traditionnellement reconnus comme utiles dans la communication, dans une perspective seulement phrastique comme dans la définition proposée par Petit Larousse : « La ponctuation représente les signes graphiques tels que le point, la virgule, les tirets, etc. » (*Larousse* : 800).

D'autre part, il y a des définitions réalisées dans une perspective linguistique textuelle, une conception élargie, comme celle retrouvée dans les définitions proposées par Nina Catach « Ensemble de signes visuels d'organisation et de présentation accompagnant le texte écrit, intérieurs au texte et communs au manuscrit et à l'imprimerie » (Catach 1980a : 21). Elle souligne le fait que cet ensemble permet à l'auteur d'un texte d'organiser ses phrases, ses propositions pour les rendre plus compréhensibles pour le lecteur. Ainsi, cet ensemble devient « système de renfort de l'écriture, formé de signes syntaxiques, chargés d'organiser les rapports et la proportion des parties du discours et des pauses orales et écrites. » (*ibidem* : 128).

La même vision qui renvoie au terme de système nous l'avons retrouvée dans les définitions « Tout ensemble de termes étroitement corrélés entre eux à l'intérieur du système général de la langue » et « tout ensemble de règles reliées entre elles ou tout groupe de termes associés entre eux » (Dubois, Giacomo, Guespin *et alii* 1973 : 481).

Beaucoup de linguistes ont aussi considéré que la ponctuation peut offrir beaucoup de nuances, des idées, la pensée d'un écrivain, ses sentiments les plus intimes et éviter le malentendu comme suggère les normes officielles concernant ce sujet. (N.C.T : 1997 : 76-80). Pour l'imprimerie, la vision est plus générale. Sont envisagés comme signes de ponctuation tous les signes et les techniques de mise en page, c'est-à-dire les blancs entre les mots, entre les paragraphes et entre les chapitres, l'italique, les majuscules, le soulignement, les titres, le gras qui ont le rôle d'identifier et transmettre clairement le message et la pensée de l'émetteur ou l'auteur du message. Mais, ces éléments ne font pas l'objet de notre analyse. Donc nous nous sommes proposé d'analyser tous les signes de ponctuation usuels dans les manuels de notre corpus, ayant comme centre d'intérêt la fréquence de leur utilisation, le rôle joué dans la transmission des messages et dans la structure des manuels pour identifier s'ils sont importants pour les créateurs des manuels de FLE, s'ils ont une influence sur l'attractivité du manuel. Avant de passer à l'analyse des manuels, nous vous proposons quelques informations suggestives sur la classification des signes de ponctuation et leurs rôles.

3. Classifications

Les signes de ponctuation se prêtent à plusieurs découpages. C'est pourquoi réaliser leur classification a incité l'intérêt de nombreux linguistes. Nous avons retenu quelques classifications parmi les plus connues et les plus utilisées dans les grammaires françaises.

Par exemple, Riegel, Pellat et Rioul (1995) proposent trois catégories de signes de ponctuation en fonction de leur rôle. Premièrement, il y a les signes qui marquent des pauses comme le point-virgule, la virgule, le point et les points de suspension. Ensuite, il y a ceux à valeur sémantique et énonciative comme les points d'interrogation et d'exclamation, les deux-points, les crochets, les parenthèses, le tiret, les guillemets, l'astérisque. Finalement, il y a les signes typographiques représentés par les capitales, l'italique, le gras, l'alinéa.

Le linguiste A. Doppagne (1998 : 7) identifie lui aussi d'autres catégories. Premièrement il propose les signes pausaux : le point, la virgule, le point-virgule, le tiret, la pause, puis les signes mélodiques : le point d'interrogation, le point d'exclamation, les points de suspension, les deux points, le trait. Il identifie aussi des signes d'insertion : les parenthèses, les diverses sortes de crochets, les tirets, les guillemets, les virgules, les barres et les signes d'appel : le paragraphe, l'alinéa, l'appel de note, l'astérisque, le tiret, le point abrégé, les points, les barres.

Nina Catach (1994 : 57) a créé un autre classement intéressant : les signes de ponctuation générale, qui séparent et organisent le texte, les signes doubles, les signes de modalité, les signes typographiques associés.

La majorité des grammaires utilise des classements selon la place occupée par les signes de ponctuation dans les propositions ou dans les phrases. Ainsi, il y a deux catégories : des signes qui se trouvent à la fin des propositions comme le point, le point d'exclamation, deux points, le point d'interrogation et des signes intérieurs : la virgule, les guillemets, deux points, etc.

Un autre critère utilisé dans les classements des signes de ponctuation est leur utilisation. Selon ce critère on a identifié les signes simples, comme le point de l'exclamation, le point, les points de suspension, le point d'interrogation, deux points, la virgule, la ligne de pause, les tirets, la barre oblique. D'autre part, il y a les signes doubles, comme les parenthèses, les guillemets.

Certains linguistes regroupent les signes de ponctuation d'après l'importance de la pause qui sépare à l'oral les éléments ponctués. Le résultat ? L'apparition des concepts comme « la ponctuation faible, moyenne et forte ». Si la ponctuation faible marque une petite pause qui peut être représentée graphiquement par la virgule, la ponctuation moyenne souligne une pause plus longue qui peut être exprimée à l'aide du point-virgule, par exemple. Quant à la ponctuation forte, elle marque une pause longue comme celle qu'il y a à la fin d'une proposition ou d'une phrase. Elle peut être représentée par le point, le point d'exclamation, le point d'interrogation, les points de suspension.

4. Les rôles de la ponctuation et de ses signes

Comme nous avons déjà précisé, la ponctuation et ses signes contribuent beaucoup à organiser chaque texte et, à la fois, aident le lecteur à comprendre mieux le message de l'auteur.

Le linguiste J.-C. Chabanne (1998) affirmait qu'ils aident à la lecture orale et visuelle et font le marquage de parties de phrase, des discours rapportés et les modalités. Il insiste sur les fonctions globales qui sont attribuées à la ponctuation. Les fonctions des signes de ponctuation sont liées à la prosodie, au sens, à la syntaxe et au style.

La fonction prosodique fait référence au fait que ces signes sont capables de marquer les petites ou longues pauses entre les parties du texte et peuvent marquer l'intensité de l'intonation comment décrivait le linguiste Jacques Damourette (1939 : 10-11).

La fonction syntaxique ou logique est la plus appréciée par les linguistes parce qu'elle souligne la capacité des signes de ponctuation d'aider le lecteur à comprendre correctement le message du texte, à réaliser les liaisons entre les mots, entre les propositions, donc entre les idées du texte. Par ces instruments on peut construire la logique du texte, c'est-à-dire le message.

La fonction stylistique ou expressive indique le fait que les signes de ponctuation sont capables de marquer des émotions, d'imposer le rythme au texte, de le rendre expressif. Ils aident le lecteur à mieux comprendre les pensées et les sentiments de l'auteur du texte et, à la fois, ils aident l'auteur à imprimer le rythme aux phrases, au texte, en général.

La fonction sémantique attire l'attention sur la capacité des signes de ponctuation de changer complètement le message d'un texte par le changement de la syntaxique parce que tous les signes de ponctuation ont une valeur sémantique comme suggérait Nina Catach (1994 : 68).

5. Analyse des manuels

Dans la présente analyse nous avons suivi quelques éléments que nous avons déjà indiqués auparavant : la fréquence de l'utilisation des signes de ponctuation dans les manuels de notre corpus, leur rôle dans situations de communication où ils ont été utilisés, la présence et l'absence de la liaison entre les signes de ponctuation et le message des textes de nos manuels.

En ce qui concerne la fréquence de l'utilisation des signes de ponctuation dans les manuels du corpus analysé, nous avons identifié des situations suivantes :

a. **La virgule** apparaît dans 98 % des pages des tous les manuels du corpus, étant utilisée après des formules pour s'adresser à quelqu'un, dans les énumérations, les numéraux, le cas d'appositions, des propositions incidentes, des subordonnées relatives et circonstancielles. Nous l'avons aussi retrouvée parmi les structures utilisées pour la mise en relief, l'emphase, l'inversion, la juxtaposition, encadrer une remarque ou un commentaire, la répétition des mots, la coordination et l'énumération, séparer un élément mis en évidence. Notre attention a aussi porté sur la présence de la virgule dans les titres des unités et des leçons.

Ainsi, après l'analyse détaillée du corpus nous avons constaté que dans les manuels pour l'IXème et pour la XIIème, il n'y a pas de titres d'unités qui contiennent une virgule. Les autres deux manuels ont un seul titre d'unité qui contient la virgule : Unité 1 « Adolescence, amitié, amour », le manuel pour la XIème et Unité 6 : « Tel oncle, tel neveu ? », le manuel pour la Xème. En ce qui concerne la présence de la virgule dans les titres des leçons, le manuel pour la Xème en a deux titres : « 20 ans, le bel âge », « Même eux, là-haut, dans leur village... ». En opposition, le manuel pour l'IXème a un seul titre de leçon qui contient une virgule : « Pour réussir dans la vie, croyez en vous ! ». Finalement, le manuel pour la XIIème a cinq titres de leçons contenant la virgule : « Je me révolte, donc je suis », « Adieux, chères pièces de monnaie », « Le temps, c'est de l'argent...ou la vie des mots », « Le pays de Dinan – fêtes, festivals et rencontres ».

b. **Le point** est présent dans 99% des pages de tous les manuels analysés. Nous l'avons identifié à la fin des propositions et des phrases, après des abréviations, après des

consignes de quelques exercices et parfois en variation avec deux points seulement à la page 70, comme, par exemple dans le manuel pour la XIème. Ici, dans tout le manuel a été utilisé le point après de consignes comme : « Répondez aux questions. », « Remplacez les mots en italique. », « Mettez en évidence les séquences. », « Travaillez selon le modèle. », « Donnez une réponse personnelle. », « Cochez la bonne case dans le tableau ci-dessous. », « Répondez aux questions. », « Réécrivez le texte en employant le subjonctif. », « Mettez en français. ». Le point a été aussi utilisé après les chiffres marquant le numéro des exercices¹ après certaines consignes : « Lisez les phrases et cochez la bonne case. » comme dans le manuel pour la XIème.

c. **Le point-virgule** a été utilisé après une idée qui est reliée sémantiquement à une proposition antérieure, dans les textes littéraires, dans des énumérations ou dans des explications trop longues présentes dans les leçons de grammaire ou de lexique, dans des conseils à suivre dans les rubriques présentes dans tout le corpus comme « Clés pour la communication », « Votre stratégie », « En bref ».

Ce signe de ponctuation est présent en 77% des pages du manuel pour XIIème, 70% dans le manuel pour IXème, 43% dans le manuel pour la XIème où le retrouvons seulement dans les textes littéraires et dans les explications données dans la rubrique « Lexique ». Nous le retrouvons aussi en 56% des pages du manuel pour la Xème où il est utilisé dans le cas d'énumérations, des variantes à choisir pour résoudre un exercice, dans les textes littéraires, dans les explications données dans la rubrique « Lexique ».

d. **Les deux points** ont été utilisés dans les quatre manuels analysés avec le rôle d'introduire, dans une proposition ou dans une phrase, des informations, des détails qui aident le lecteur à mieux comprendre le texte, les informations, le message, les consignes des exercices : « Cochez la bonne case : » « Répondez aux questions : », le manuel pour la XIème. Ils sont aussi placés après des mots qui ont le rôle d'attirer l'attention sur des éléments importants à retenir : « Expressions : », « Les magasins spécialisés : », les manuels pour la IXème, la XIème et la Xème. Ils sont aussi présents avant les numéros de téléphone, après les consignes des exercices et apportent des explications, des détails supplémentaires, le manuel pour la IXème, le titre de l'Unité 7 « Ados : gare aux kilos ! ».

Quant au manuel pour la Xème, les deux points sont présents dans un seul titre de leçon : « Une toute petite chose : la confiance » et le manuel pour la XIIème a trois titres de leçons qui les contiennent « L'homme à la bêche : sa dernière épreuve », « Témoignages : Les professionnels ont la parole », « Vérifiez vos hypothèses : réussite ou échec ? ». Finalement, le manuel pour la XIème a un seul titre qui contient ce signe, celui de l'Unité 3, « Adultes et enfants : respect et confiance ».

e. **Les points de suspension** sont utilisés dans 78% des pages du corpus analysé, même dans les titres des certaines unités comme celui de l'Unité 8 : « Et si on parlait de la France... » dans le manuel pour la IXème. Les points des suspensions sont présents aussi dans les titres des quelques leçons : « Même eux, là-haut, dans leur village... » comme dans le manuel pour la Xème et « La courbe de tes yeux... » dans celui pour la XIème, « Le temps, c'est de l'argent... ou la vie des mots » dans le manuel pour la XIIème.

f. **Le point d'interrogation** apparaît dans 98% des pages de tous les manuels du corpus, même dans les titres des quelques unités : Unité 4 « En ville ou à la campagne ? », le manuel pour la XIème, Unité 3 « European ? Européen ? Europeo ? Moi aussi ! », Unité

¹ Exception – le manuel pour la XIème.

6 « Tel oncle, tel neveu ? », le manuel pour la Xème, Unité 5 « Quel métier est fait pour vous ? », le manuel pour la IXème.

Ce signe de ponctuation est présent aussi dans les titres des quelques leçons : « Suisse seul ? », « Vérifiez vos hypothèses : réussite ou échec ? », « Miroir ou lanterne magique ? », « Comparaison n'est pas raison ? », le manuel pour la XIIème, « Êtes-vous prêts à démarrer ? », « Êtes-vous forts en vocabulaire ? », « Et en grammaire ? », le manuel pour la XIème et « As-tu l'esprit européen ? », « Qu'est-ce qu'une vie réussie ? », le manuel pour la Xème. Il est aussi utilisé dans les titres des petits textes à analyser, proposés par certains exercices « Le temps, c'est de l'argent ? », « Êtes-vous prêts à défendre l'Europe verte ? », « Voyager ? Oui, mais de manière intelligente », le manuel pour la Xème.

Le manuel pour la IXème a, lui aussi, quelques titres de leçons contenant ce signe : « Pour ou contre la musique techno ? », « Faux malades ou mauvais médecins ? », « Le complexe du homard, c'est quoi ? » Le point d'interrogation est aussi utilisé dans les titres des tests de personnalité : « Quel médiateur es-tu ? », « Comment aborder le garçon qui te branche ? », le manuel pour la IXème. Les titres de sous-divisions du chapitre dédié à l'évaluation en ont aussi : « As-tu la bosse des langues ? », « Et si on parlait de nous ? », « Comment utiliser l'information ? », « Comment organiser sa pensée à l'oral ? », le manuel pour la IXème. Un cas particulier le représente l'utilisation du point d'interrogation en couple avec le point d'exclamation : « Encore devant la télé ? ! », le manuel pour l'IXème, pour exprimer l'étonnement, la stupeur.

g. **Le point d'exclamation** est un autre signe de ponctuation très utilisé dans 89% des pages des manuels analysés, son rôle étant de transmettre des sentiments de joie, des encouragements, des ordres, des conseils ou d'attirer l'attention sur des éléments très importants à retenir sur la grammaire ou sur le lexique. Des exclamations comme « Attention ! », « A retenir ! », « Essayez quelque chose de nouveau ! », « Retenez ! » sont présents dans tous les manuels de notre corpus.

En ce qui concerne la présence du point d'exclamation dans les titres des unités ou des leçons, le manuel pour la IXème a deux titres d'unités qui le contient : Unité 6 « Halte aux complexes ! », Unité 7 « Ados : gare aux kilos ! » et deux titres de leçons : « Sortez vos géants ! », « Haut les cœurs ! ». Les créateurs du manuel pour la XIIème l'ont aussi utilisé. C'est le titre d'un texte supplémentaire, « Ça monte ! » et le titre de l'Unité 8, « Boulot – finie la paperasse ! » qui le contiennent.

h. **Les guillemets** ont une fréquence moyenne dans le corpus. Ils sont utilisés pour indiquer l'extrait d'un texte original, la citation et pour apporter des phrases suggestives des quelques auteurs pour expliquer une photo, des mots ou des concepts. Même les titres de quelques leçons les utilisent : « Il dessine le visage du bonheur », le manuel pour la IXème, « Je ne suis pas Marilyn », « Une toute petite chose : la confiance », « La désalpe » - une fête pour les « gens d'en haut », « L'armée des vacanciers », le manuel pour la Xème, « Puissants et misérables », « Elle me regarde de ce regard suprême », le manuel pour la XIIème.

i. **Les parenthèses** apparaissent seulement dans 65% des manuels analysés, leur rôle étant d'apporter des explications supplémentaires comme le nom de l'auteur et de l'œuvre seulement. Les auteurs les ont utilisées pour exprimer par exemple les années, les nombres des lignes, le nombre des participants à une activité, l'abréviation des mots, des institutions, des associations, les mots à modifier ou à remplacer dans des exercices, des explications sur les mots ou sur les chiffres après lesquels elles sont placées, les points des tests etc.

Voici quelques exemples : « d'après OKAPI », « et ils n'en avaient pas d'autres (...) », le manuel pour la IXème, « Paul Cézanne (1839 – 1906) », « Écrivez une lettre à un ami

dans laquelle vous lui parlez de la relation entre vous et vos parents (15-20 lignes) », le manuel pour la XIème, « Le subjonctif est mis après non (pas) que », le manuel pour la XIIème, etc.

l. **Les tirets** sont employés dans 75% des pages de nos manuels ayant comme rôles : marquer les dialogues, trait d'union dans les mots composés, entre deux numéraux cardinaux ou ordinaux pour marquer la période, la durée, dans des syntagmes qui apportent des explications supplémentaires : « Jacques Lacharrière (1925-2005) », le manuel pour la XIème, « Des écrits de genres très divers contiennent des textes injonctifs : - extraits d'une loi (d'un règlement), - extraits d'une déclaration », le manuel pour la Xème. Grâce aux tirets, les titres de quelques leçons deviennent plus visibles: « L'intranet – mode d'emploi », « L'Europe – le patrimoine de l'esprit », « Les pays de Dinan – fêtes, festivals et rencontres », « A la recherche de soi-même », le manuel pour la XIIème, ainsi que les titres de quelques unités ou chapitres: Unité 8 « Boulot – finie la paperasse ! », « Entraînez – vous », « Les mots – fenêtres sur le monde », « Au rendez-vous des mots », le manuel pour la XIIème.

m. **Les crochets [...]** sont présents dans tous les manuels du corpus dans la moitié des textes littéraires. Ils marquent l'absence d'un fragment du texte originaire : « [...] Mais tous à coup mon père me parut inquiet », le manuel pour la XIIème, « Ses parents l'ont eu très jeunes [...] », le manuel pour la XIème, « [...] La terre était rendue d'appels lumineux, chaque maison allumant son étoile », le manuel pour la Xème, « [...] De très grands une lune voilée », le manuel pour la IXème.

n. **L'astérisque *** est présent très rarement dans les manuels analysés. Il est utilisé seulement dans deux manuels, celui pour la XIIème, page 73, ayant le rôle d'apporter des détails sur l'auteur du texte : « Claude Allègre*, *Ancien ministre de l'Éducation Nationale de la Recherche et de la Technologie... ». Ensuite, nous l'avons trouvé dans le manuel pour la XIème annonçant les exercices et les textes littéraires dédiés aux classes de philologies, les pages : 11, 19, 28, 63, 70, 90, 93, 95, 103, 111, 115.

o. **La barre oblique /** est aussi peu utilisée dans le corpus. Elle a été employée pour présenter des variantes : « Choisissez la forme correcte : Voilà un sujet auquel / duquel je ne m'intéresse plus. », le manuel pour la Xème, « La négation comporte deux ou trois éléments : ne...pas / ne plus / ne...jamais », le manuel pour la IXème, « Après un verbe / un adjectif qui exprime une manifestation subjective », le manuel pour la XIème et « Choisissez la forme correcte : Si vous me rendez / rendriez / rendez ce service, j'apprécierai votre aide. », le manuel pour la XIIème.

Conclusions

Ainsi que nous avons précisé au début de notre article, l'analyse de notre corpus a eu comme points d'intérêt le rôle des signes de ponctuation dans l'architecture des manuels roumains de FLE, dans la transmission des messages et la fréquence de leur utilisation.

Nous avons constaté le fait que les signes de ponctuation ne sont pas des signes graphiques sans importance. Leur utilisation influence beaucoup la transmission des messages des textes, imprime aux textes un rythme spécifique, rend la lecture plus compréhensible. De ce point de vue, nous avons constaté que les manuels pour la IXème, pour la Xème et pour la XIIème sont les plus dynamiques et complexes parce qu'ils contiennent la plupart des signes analysés qui sont utilisés dans des textes littéraires complexes et divers, dans des exercices variés, contribuant à l'attractivité générale de ces manuels. En opposition se trouve le manuel pour la XIème qui a des textes appartenant à

peu de genres littéraires sans utiliser beaucoup de signes de ponctuation. C'est pourquoi il semble plus linéaire dans la transmission des messages, sa structure est plus simple, mais, selon nous, c'est normal ayant en vue le fait qu'il est un manuel pour L2.

Nous avons aussi observé qu'il y a des signes de ponctuation très « populaires », dans les quatre manuels, le « top » des signes les plus utilisés étant : 1. Le point, 2. La virgule, 3. Le point d'exclamation, 4. Le point d'interrogation, 5. Les deux points, 6. Les points de suspension, 7. Le point et virgule, 8. Les guillemets, 9. Les parenthèses, 10. Les tirets, 11. Les crochets, 12. La barre oblique, 13. L'astérisque.

En tenant compte des rôles de chaque signe de ponctuation détaillés dans cette analyse, nous pouvons affirmer que dans le corpus, il y a des liaisons entre la ponctuation et le message des textes. Nous avons aussi constaté que les créateurs des manuels ont accordé une importance accrue à ces éléments parce que dans tous les manuels analysés nous avons identifié une diversité de rapports, de sentiments, de pensées, d'idées qui ont été transmis par leur aide. Ainsi, soit s'il s'agit des signes de la ponctuation syntagmatique, comme le point, le point-virgule, la virgule, les deux points, soit s'il s'agit de signes de la ponctuation polyphonique qui regroupent les signes de décrochage énonciatif comme guillemets, tirets, parenthèses ou les points d'exclamation, d'interrogation et de suspension (Bessonnat, 1991a), dans tous les quatre manuels roumains, ils ont réussi à accomplir avec succès les fonctions sémantique, syntaxique et prosodique.

En ce qui concerne la fonction stylistique, seulement les manuels pour l'IXème, pour la Xème et pour la XIIème ont pleinement réussi à l'accomplir grâce à la complexité et le nombre des signes de ponctuation qui ont créé des situations de communication complexes, ont exprimé des sentiments et des pensées subtiles. Ayant peu de signes de ponctuation et donc peu d'états complexes des sentiments, des messages à exprimer, une structure et un lexique plus simples, le manuel pour la XIème est inférieur aux autres manuels du corpus du point de vue stylistique.

Nous considérons que par les exemples identifiés, cette analyse a prouvé que les marques de ponctuation jouent un rôle important dans l'architecture des manuels, dans les titres des textes et des chapitres de nos manuels, dans la création et la transmission du message. Nos exemples ont aussi souligné le fait que les signes de ponctuation font partie intégrante du processus rédactionnel du message des manuels qu'ils le règlent et le dynamisent, étant capables de mettre en évidence de nuances subtiles et profondes des textes, selon l'intérêt et la maîtrise du créateur.

Même si la ponctuation « a eu bien de la peine à trouver sa place dans l'étude de la langue, coincée qu'elle était entre la grammaire, l'orthographe, la typographie ou encore la stylistique » (Bessonnat 1991), elle joue un rôle important dans la communication moderne, étant un vrai outil qui aide le lecteur comprendre le texte, un système qui renforce l'écriture et qui ne cesse d'évoluer. La ponctuation a été et va rester évolutive ! La liberté d'expression peut la moduler, la transformer.

En guise de conclusion, nous voulons souligner le fait que nous sommes en train d'assister à une nouvelle étape marquante dans l'histoire de l'écriture. L'apparition de l'imprimerie a changé beaucoup notre monde et la communication, mais maintenant c'est l'internet qui bouleverse civilisation et affecte beaucoup l'utilisation de la ponctuation dans le milieu scolaire et pas seulement. Le changement se traduit par l'élimination, petit à petit, de nombreux signes de ponctuation de l'écriture et l'introduction de nouveaux sens pour certains signes de ponctuation. C'est le retour à l'absence de la ponctuation comme dans l'antiquité ? On va voir !

Sources

CNFE – CGC, 1997, *N.C.T. : Les règles typographiques de la composition à l'usage des auteurs, des professionnels du livre et des utilisateurs d'ordinateurs*, Paris, 75-80.
Le Petit Larousse, 2008, Paris, Larousse, 800.

Références

- Bessonnat, D., 1991, « La ponctuation », *Pratiques*, n° 70, 9-49.
Catach, Nina, 1987, « Rôle historique de la ponctuation : la virgule et les propositions incidentes au XVIIIe », *Langages*, n° 88, 31-40.
Catach Nina, 1994, « La ponctuation », Paris, Presses Universitaires de France, Collection « *Que sais-je ?* », n° 2818, 65-70.
Catach, Nina, 1996, *La ponctuation : histoire et système* (2e éd.), Paris, PUF.
Catach, Nina, 1977, *La ponctuation : recherches historiques et actuelles*, Paris et Besançon, CNRS et Groupement de recherches sur les textes modernes.
Chabanne, J.-C. 1998, « À qui appartient la ponctuation ? » *Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège* (13-15 mars 1997), Bruxelles, De Boeck & Larcier. 223-242.
Damourette, Jacques, 1939, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse.
Doppagne A. 1998, *La bonne ponctuation : clarté, efficacité et présence de l'écrit*, 3e éd., Duculot, Bruxelles.
Dubois, J, Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, J.-B. et J.-P. Mével, 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
Riegel, M., Pellat, M. et R. Rioul, 2005, *Grammaire méthodique du français* (3e éd.), Paris, PUF-Quadrige. (Ouvrage original publié en 1994).
Tournier Claude, 1980, « Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l'imprimerie à nos jours », *Langue française*, n° 45, 28-40.

Biblioteci școlare din secolul al XVIII-lea din județul Dâmbovița: Pătroaia, Cornești și Șuța

Maria Andreia Fanea

Biblioteca Centrală Universitară „Carol I” București

1. Introducere

Prin grija Domnitorului și a Mitropoliei sau din inițiativă particulară au apărut în secolul al XVIII-lea mai multe școli la sate¹. Dintre acestea, mai cunoscute sunt: Școala de la Pătroaia, Școala de la Cornești și Școala de la Șuța.

Școala de la Pătroaia este una din cele mai importante școli din Țara Românească apărute în mediul rural în acest secol. S-a înființat prin hrisovul lui Constantin Nicolae voievod din 3 iunie 1746, acesta fiind unul din cele mai importante documente referitoare la o școală din mediul rural. Școala din Pătroaia este amintită și în 1794, în angajamentul scris pe care Tudor dascălul, de la această școală, îl face către Mitropolia Țării Românești². Deși exista școala de la Găești, în reședința de atunci a județului, funcția de școală județeană era îndeplinită de școala de la Pătroaia, înființată pe lângă biserica din acest sat, prin grija Mitropoliei. A existat la Pătroaia un centru de cultură cu o bibliotecă bine organizată.

Despre existența Școlii de la Cornești aflăm dintr-un document datat 20 octombrie 1785. Ea a luat naștere ca urmare a unei inițiative particulare și a funcționat pe lângă biserica din acest sat, ridicată de Scarlat Greceanu, logofăt de Țara de Sus. Aici funcționa o bibliotecă tot printr-o inițiativă particulară.

Școala de la Șuța este amintită într-un hrisov din anul 1792. A funcționat pe lângă biserica din acest sat, aflată pe moșia slugerului Matei Locusteanu. În hrisov se arată că Matei Locusteanu a înzestrat biserica cu cele necesare, i-a adus preot pentru serviciul liturghiei, dascăl pentru a-i învăța pe copiii săraci și sărmani, fără plată, și cărți pentru bibliotecă. Plata salariului preotului și dascălului le suporta el.

2. Organizarea bibliotecilor din școlile amintite și precizarea cărților existente

Bibliotecile aveau un opis în care erau trecute toate cărțile donate și numărul de inventar. Tot aici erau trecute, pe o parte din opis, cărțile împrumutate elevilor, cu numele lor. Vom prezenta cele mai importante cărți care circulau în bibliotecile acestor școli.

¹În circulara Mitropoliei către protopopi (1 august 1793) cu privire la școli, se sublinia că învățătura de carte este necesară mai ales pentru ca preoții să propage cultura și învățătura și în mediul rural.

²În contractul pe care îl încheie la 13 decembrie 1794, Tudor dascălul se obligă să învețe carte pe toți copiii „câți să vor aduna din satele acestui județ” (*Arhivele Statului* Mitropolia CLVII/129, 1794).

Manualele didactice au avut în această perioadă o mai mare circulație. S-au tipărit mai multe cărți după care elevii se puteau pregăti. Amintim că apar în Țara Românească și cărți didactice în bibliotecile acestor școli. Astfel, la Râmnic s-a tipărit în anul 1726 *Întâia învățătură pentru tineri*. Cartea cuprindea cele zece porunci, rugăciunile (*Tatăl nostru*, *Simbolul Credinței*, *Fericirile*) cu explicarea fiecăreia în parte.

În școlile din Țara Românească a circulat și *Bucoavna* apărută la Alba-Iulia în anul 1699. În 1749 s-a tipărit tot la Râmnic *Bucoavna pentru învățătura pruncilor*, una din cărțile didactice importante. Cartea a apărut din porunca episcopului Grigore al Râmnicului, prin grija ieromonahului Lavrentie de la mănăstirea Hurez. Începe cu „*buchile*” de învățătura pruncilor, cele zece porunci, *Simbolul credinței* și *cele zece fericiri*. În partea de încheiere, cuprindea îndrumări adresate preoților, cărora le cere să învețe pe de rost „tălciuala”.

În bibliotecile acestor școli au existat și alte cărți. În *Octoiul* tipărit la Târgoviște în anul 1712, de exemplu, se scria lămurit că „această carte s-a tălmăcit în limba română spre a veni în ajutorul ucenicilor, care se nevoiesc la învățătura sfintei scripturi”, pentru a o „câștiga mai lesne” (Pârnuță 1972: 133). Era deci o carte de școală. Este interesant de menționat că această carte se recomandă să fie citită atât în școli, cât și în biserică și acasă. Așadar, de atunci exista lectură extrașcolară.

Un fel de antologie de sentințe morale a tipărit Antim Ivireanu în 1714. După cum se arată în prefață, ea cuprindea cele mai frumoase „sentințe” ale vechilor dascăli. Ele fuseseră alcătuite în stihuri simple, tocmai spre a fi „și ușor de înțeles și mai cu lesnire ținute minte”. (BRV I 902-1944: 498).

În general, primele cărți religioase traduse în limba română (*Evangelii*, *Faptele Apostolilor*) au existat în toate bibliotecile pentru învățătura tinerilor.

Dintre manualele existente în biblioteci, dar care s-au folosit în întreaga țară, un loc de frunte îl ocupă *Gramatica* lui Ienăchiță Văcărescu. Ca om de aleasă cultură, el a tipărit o lucrare pentru a contribui la cunoașterea limbii române, și mai ales pentru realizarea, prin gramatică, a unității limbii române. El arată că este nedumerit că de atâta vreme nu s-a gândit numeni să scoată o gramatică românească, în care să adune termenii filosofiei într-un dicționar, pentru a se putea traduce mai ușor cărțile „dă știință” în limba noastră. *Gramatica* lui Văcărescu a avut o largă arie de răspândire. O găsim în toate bibliotecile școlare din Țara Românească, iar Zaharia Carcalechi a semnalat-o și în „toate bibliotecile împărătești și crăiești” (Pârnuță 1972: 133). Ienăchiță Văcărescu dat atenție mai ales părții de sintaxă și celei de ortografie, dar s-a ocupat și de poetică. Este important de arătat că în dezvoltarea culturii naționale, Ienăchiță Văcărescu punea problema introducerii de termeni noi în limba noastră, necesari studierii științelor. Gramatica lui, bazată pe limba vorbită, constituie un element cultural însemnat în această epocă (*Istoria* 1964: 99).

În bibliotecile școlare existau și alte cărți. Dintre acestea amintim: *Noua pedagogie* (Viena, 1797), *De lipsă cărțicea* (1783), *Carte trebuincioasă pentru dascăli* (Viena, 1785), *Ducere de mână către cinst* (1777), *Bucuriu pentru pruncii cei rumânești* (1781), *A.B.C. Sau Bucovna* (Blaj, 1783), *A.B.C. Sau Alphavit...* (Sibiu, 1783).

Către sfârșitul secolului al XVIII-lea, interesul crescând pentru dezvoltarea economică a avut ca urmare răspândirea cunoștințelor cu caracter agrar, comercial. La București apăruse, în 1796, lucrarea *Oarecare secreturi ale lucrării pământului*. Cartea scoate în evidență importanța cunoașterii metodelor muncii agricole, îndemnând pe cititori să se oblige să învețe să aplice noile sfaturi în agricultură. Se arată că una din cauzele pentru care plugarii nu-și înmulțesc roadele este nepriceperea la lucrările agricole.

Este interesant de menționat că în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se dezvoltă manufactura de sticlă de la Târgoviște, continuând-o pe cea înființată în secolul al XVII-lea în apropierea acestui oraș. De asemenea, la Cornești s-a înființat o întreprindere de produse alimentare, și anume fabricarea arpacășului (Giurescu 1942: 463).

Se răspândesc în această perioadă lucrările conținând cunoștințe folositoare. În 1785, Ioan Piuaru-Molnar tipărește *Economia stupilor*. La București s-a tipărit în 1795 *Învățăături pentru măsura cotului*, cu indicații privitoare la felul cum trebuie să se măsoare buțile, tocitorile, puținile. Aceste cărți au existat și în bibliotecile școlare amintite. Elevii le citeau cu multă atenție.

Sfaturi cu privire la educația copiilor și a tinerilor se întâlnesc și în prefețele diferitelor tipărituri care au circulat în țară, în cărțile de învățatură creștină, în *Pildele filozofești*. Această carte s-a reeditat de mai multe ori la Râmnic (1783), la Sibiu (1783, 1795) și a fost reprodusă de copiii din cele trei provincii românești. Din cele 25 de manuscrise ale acestei cărți, 10 provin din Muntenia, 8 din Moldova și 7 din Transilvania. Este prima carte „de înțelepciune” apărută la noi (1713), după *Divanul* lui Dimitrie Cantemir (1698).

Elevii școlilor din Dâmbovița au cunoscut și au folosit pentru lectură și unele din tipăriturile târgoviștene, care se găseau în bibliotecile școlilor. Mai ales cei care se pregăteau pentru preoție au citit *Învățătură bisericească*, tipărită de Antim Ivireanu la Târgoviște, în anul 1710. Antim a mai publicat și *Molitvenicul*, *Dumnezeieștile și Sfintele liturgii*, tipărite de el la Târgoviște, în 1713. Tot aici a scos *Ceaslovul slavo-român* (1714), *Catavasier* (1715), *Ceaslov* (1715).

Dascălii și elevii lor au cunoscut și *Capete de poruncă*, un manual de drept civil, tipărit de Antim Ivireanu la Târgoviște în anul 1714. Trebuie subliniat faptul că în dezvoltarea culturii românești și a formării limbii literare, literatura juridică a ocupat un loc important. În prefața acestei cărți, Antim Ivireanu sublinia că ea trebuie păstrată „ca lumina ochilor”, iar cele scrise în ea trebuie să se realizeze „cu toată sânguința”. El îi amenință pe cei care vor pierde această tipăritură că nu vor mai fi lăsați să predice. Folosind predica drept mijloc important de educație, Antim a luat atitudine împotriva abuzurilor, a nedreptăților și a tratamentului neomenesc la care erau supuși țărani. El arăta boierilor și dregătorilor că și țărani trebuie să se bucure de cinste și de laudă.

La Târgoviște s-a tipărit în 1713 și *Pilde filozofești*, carte din care dascălii de aici au citit ucenicilor lor „cele mai alese pilde ale filosofilor celor de demult” și din care „tot norodul de obște poate să învețe”, așa cum se menționează în prefața acestei cărți închinată lui Constantin Brâncoveanu. Sunt cuprinse aici pilde prin care se face un elogiu înțelepciunii, se arată simpatia față de cei oprimați, se aduce un omagiu demnității umane, care nu depinde de rang pentru că, așa cum se scrie aici, „de multe ori un rob iaste vrednic mai de multă cinste decât un boiaru” (Duțu 1968: 60). *Didahiile* mitropolitului, socotite de Nicolae Iorga „unul din cele mai măiestre monumente literare” transmise din secolul al XVIII-lea, au contribuit și ele la educația morală a tinerilor dâmbovițeni.

Este de menționat că Mitropolia recomanda preoților și cărți laice. Astfel, prin circulara din 20 mai 1795, Mitropolitul Dositei anunța protopopilor despre asociația transilvană a „câțiva oameni procopsiți din neamul rumânesc din Țara Ardealului învățați în științele filozoficești”, care au tipărit în limba română cărți de „geografie, fizică, filozofie și altele” (Pârnuță 1972: 145). Aceste cărți erau mai ales cele de știință. Mitropolitul cerea școlilor să întocmească liste cu cei care vor să le cumpere.

3. Cărțile populare din bibliotecile discutate

Prin bibliotecile școlare amintite au circulat și cărți populare, cronici, pravile sau alte cărți de lectură. Forma bilingvă în care acestea au apărut a făcut posibilă însușirea mai cu ușurință a limbii, iar prin învățăturile morale pe care le cuprindeau au contribuit la educația tinerilor și a adulților.

Alexandria – una din cărțile de mare popularitate – a circulat la noi mai întâi în limba slavonă încă din primele decenii ale secolului al XV-lea. Tradusă în românește în primele decenii ale secolului al XVII-lea, cartea s-a tipărit în secolul al XVIII-lea. Ea a circulat și în multe copii manuscrise. O mare circulație a avut *Archirie și Anadan*. În Biblioteca Academiei R.S.R. se păstrează 15 manuscrise din această carte din secolul al XVIII-lea. O puternică influență educativă asupra cititorilor a avut *Esopia*. Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea a fost cunoscut romanul oriental *Sindipa*. În acest secol, au continuat să circule *Varlaam și Ioasaf* și *Flaorea darurilor*. Ultima fusese tipărită în 1700 la Snagov de către Antim Ivireanu. Tot el tipărise la Târgoviște romanul popular *Alexandria*. Aceste cărți au importanță pentru istoria culturii și învățământului; ele cuprind o serie de elemente legate de școală, de pedagogie și au existat în toate bibliotecile.

Lectura lor arată că învățătura de carte se bucura de apreciere, iar dascălii, numiți „filosofi”, erau stimați de popor. Pe lângă filozofia lui Aristotel, feciorul împăratului din romanul *Imberie și Margarona* își însușise „toată știința din Omer și Euripid” (*Istoria* 1954: 744). În povestirile arabe din *Halima* se arată că Avicena studiasse „aritmitichi, matematici, astrologhia, filozofia, doftoria și teologhia” (Chițimia 1963: 744) și alte multe învățături. Din hronografe, care sunt povestiri populare istorice, aflăm că împăratul Teodosie cel Mic al Bizanțului (408-450) a fost instruit și educat de către sora lui, Pulcheria (*ibidem* 1963: 428).

Lectura acestor cărți, cu exemple de învățătură, a constituit un stimulent pentru școlarii dâmbovițeni, un imbold la cunoașterea a cât mai multor lucruri. În paginile cărților populare sunt ilustrate și metodele de învățământ folosite de dascăli. În acest sens, ele au ajutat dascălilor să aplice și ei în munca lor unele dintre acestea. În romanul popular despre *Sindipa*, filozoful subliniază că dascălul a început studiul cu elevul său plecând de la probleme ușoare, făcându-l pe ucenic să pornească cu încredere în propriile-i forțe și să îndrăgească învățătura.

4. Concluzii

La sfârșitul secolului al XVIII-lea apare o orientare către științe, realizată chiar de către biserică. Este interesant de știut că în această perioadă laicizarea culturii române se vede chiar în literatura religioasă. Cărțile populare au servit multă vreme ca manuale didactice. *Floarea darurilor*, de exemplu, avea chiar în subtitlu mențiunea că era destinată ca manual școlar. Scrise în două limbi, dintre care una fiind româna, ele au constituit o metodă mai ușoară pentru învățarea unei limbi străine. Unii din scriitorii noștri de la Târgoviște (Grigore Alexandrescu, Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu) au învățat să citească românește folosind *Alexandria*.

Unei necesități didactice i-a răspuns și *Povestea numerelor*, cartea oferind elevilor o metodă mai ușoară și mai atractivă pentru învățarea cifrelor și a numărării. În *Întâia învățătură pentru tineri* (Râmnic, 1726) se indica folosirea metodei „prin întrebări și răspunsuri”. Aceeași metodă era recomandată în *Învățătură creștinească* (1768).

În cărțile populare care au circulat în această perioadă (*Esopia, Archirie și Anadan, Sindipa, Varlaam și Ioasaf*) era întrebuințată metoda socratică a întrebării și a răspunsului dat imediat, metoda este folosită și astăzi cu succes în școală. În *Esopia, Sindipa, Halima, Floarea darurilor* era mult folosită metoda modelelor.

Tipărirea cărților într-o formă cât mai accesibilă pentru cititori, predarea cunoștințelor la nivelul de înțelegere al elevilor sunt probleme care i-au preocupat pe editori. În prefața la *Psaltirea* (Râmnic, 1764) se arată că s-a tipărit în versuri pentru „înțelegere deplină” și pentru o mai ușoară lectură.

Pentru o mai ușoară înțelegere a limbilor slavonă și română, *Întâia învățătură pentru tineri* a apărut cu text paralel în două limbi pe aceeași pagină. Așa a fost tipărită și *Carte trebuincioasă pentru dascăli*, în limba română și limba germană.

În această perioadă s-a acordat multă atenție studiului individual; în îndrumarea felului cum trebuia făcut acest studiu, un rol însemnat a avut pedagogul, mai ales în școlile care aveau internat, între care și cea de la Pătroaia. Aici pedagogul îi îndruma ce cărți să citească din biblioteca școlară.

Referințe

- Chițimia, Ion, Simonescu, Dan, 1963, *Cărțile populare în literatura românească*, volumul I, București, Editura pentru Literatură.
- Duțu, Alexandru, 1968, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea*, București, Editura pentru Literatură.
- Giurescu, Constantin C., 1942, *Istoria românilor*, vol. 3, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”.
- Pârnuță, Gheorghe, 1972, *Începuturile culturii și învățământului în județul Dâmbovița*, Târgoviște, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă a Județului Dâmbovița.
- *** *Arhivele Statului*, Mitropolia CLVII, 129.
- *** *Bibliografia românească veche, 1508-1830*, tom I, 1903, (ediția Ioan Bianu), București, Editura Stabilimentul Grafic J.V.Socec.
- *** 1964, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Republicii Populare Române

Comunicarea și discursul didactic

Nelia Ioana (Copilu)

Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere

1. Introducere

În lucrarea de față, ne propunem să analizăm câteva noțiuni despre comunicare și discursul didactic, făcând referire la formele de comunicare existente în cadrul interacțiunii cu cei din jur, dar și în relația profesor-elev.

A comunica este un fenomen atât de natural, de firesc, încât nu realizăm întotdeauna complexitatea sa. Prin definiție, comunicarea este modalitatea fundamentală de interacțiune a persoanelor, interacțiune ce reprezintă realizarea schimbului de informații prin intermediul simbolurilor și a semnificațiilor sociale, cu scopul de a obține unele modificări de atitudine și de comportament la nivelul individului sau al unui grup.

„Noțiunea de comunicare implică o anumită reciprocitate, fiind mai generală și mai completă decât informarea, pe când aceasta din urmă nu este decât o varietate sau o latură a comunicării. Comunicarea presupune o procesualitate circulară, care se înscrie într-o anumită temporalitate de care ține cont și care, la rândul ei, o modelează” (Cucuș 1996: 127).

Schema unei comunicări trebuie să cuprindă: factorii comunicării, cadrul, tipul de cod, distanța dintre emițător și receptor și dispoziția așezării lor, situația enunțiativă, elementele de bruiaj.

Comportamentul uman este dependent de așa-numitele „nevoi interpersonale” ce caracterizează identitatea umană; interesul pentru comunicare se află în strânsă legătură cu preocuparea personală de a înțelege mecanismele de relaționare umană. De menționat că societatea actuală este una a comunicării – trăim în era comunicării tehnologice.

2. Comunicarea didactică

Comunicarea *educațională* sau *pedagogică* se referă la realizarea fenomenului educațional. Pe lângă aceasta, comunicarea *didactică* apare ca o formă necesară în vehicularea conținuturilor caracteristice actului de învățare¹. Codurile comunicării didactice sunt verbale, nonverbale, paraverbale, mixte. Ambele tipuri sunt forme ale comunicării umane.

¹ „Comunicarea didactică este un gen aparte de discurs în care demonstrarea și argumentarea, ca acte de explicare și persuadare, se actualizează în mod gradual, completându-se reciproc, în funcție de specialitatea noului context” (Cucuș 1996: 133).

În cadrul unei comunicări didactice se realizează schimburi de mesaje, informații și atitudini; acest schimb are loc între educator și elev, între personalitatea deja formată a unui educator și personalitatea în formare a educatului. Emițătorul și, respectiv, receptorul sunt cadrul didactic și elevul, aflați în situația de schimbare a acestui statut, între ei existând un canal de comunicare prin care circulă un mesaj realizat într-un cod comun, la care se adaugă elementele nonverbale și paraverbale. Mesajul este supus unor procese de codare și decodare; dificultatea constă chiar în această transpunere a mesajului în limbajul unor operații concrete, care-l poate îndepărta pe un elev de profesor. Mesajul oral constituie undele sonore, iar mesajul scris reprezintă textul tipărit, mesajul afectiv presupune implicarea mimicii și gesticii¹. Comunicarea didactică combină cele două forme verbale: orală și scrisă.

Comunicarea didactică este dominată de profesor, de competența lui comunicativă ce rezidă în abilitatea de a utiliza codurile limbajului educațional. El trebuie să fie capabil să folosească limbajul ca instrument principal al educației. Rolul activ al profesorului în relație cu acele conținuturi științifice cu care urmează să opereze este și acela de a selecta, de a personaliza atât manualul, cât și programa școlară. Prin personalizarea comunicării didactice, același conținut, tratat diferit, are rezultate diferite de la un profesor la altul. În prezentarea informațiilor, profesorul trebuie să acorde prioritate în principal logicii pedagogice.

Comunicarea didactică este una dintre resursele majore ale procesului instructiv-educativ. Managementul și proiectarea comunicării reprezintă principii fundamentale ale design-ului educațional actual.

3. Discursul didactic

Discursul are un rol fundamental în procesul de transmitere a cunoștințelor și exercită două funcții esențiale: de a informa și de a forma. Prin discursul didactic practicat, profesorul își propune să determine la elevi schimbări de natură afectivă, comportamentală și cognitivă.

În *Logică și limbaj educațional*, C. Sălăvăstru evidențiază câteva cerințe ale discursului didactic educațional: secvențele discursului nu trebuie să aibă enunțuri contradictorii; pentru a obține o informație pertinentă, predarea nu trebuie să fie ambiguă, iar codurile limbajului educațional trebuie să fie ordonate într-o structură complexă:

- codul lingvistic, cel al limbii în care se face predarea;
- codul didactic, cel care sugerează elevilor că este vorba despre o lecție și
- codul specific.

Un bun pedagog rostește cuvintele în concordanță cu mesajul: ceea ce este ne semnificativ și comun se va rosti mai repede, iar ceea ce este important și nou este rostit apăsător și rar. Ritmul vorbirii determină crearea unei atmosfere de ascultare activă. Pauzele în vorbirea unui pedagog sunt de multe ori eficiente.

¹ „Competența de a comunica poate a fi abordată și după criteriul formelor de limbaj cu care se operează în contextul școlar, respectiv: competența de a comunica oral, competența de a comunica în scris și competența de a comunica vizual” (Ezechil 2002: 111).

Măiestria profesorului constă în valorificarea informației prin precizări, prin invocarea altor mijloace de comunicare, astfel încât să asigure interiorizarea și receptarea mesajului educațional¹.

În situațiile de instruire predomină relațiile conturate în jurul operațiilor specifice comunicării didactice: emiter, transmite, convingere, explicare, atragere a atenției, demonstrare, adaptare la receptori. Vorbirea persuasivă are un rol primordial în comunicare. Dacă dorim să fim persuasivi, trebuie să fim noi înșine siguri pe ceea ce transmitem. Comunicarea eficientă presupune în același timp și un interes față de starea de spirit a interlocutorului nostru.

Comunicarea paraverbală folosește canalul auditiv. Informația este transmisă și codificată prin elemente care însoțesc vorbirea și care au semnificații aparte. Printre acestea, amintim intensitatea rostirii, caracteristicile vocii, ritmul și debitul vorbirii, intonația, particularitățile de pronunție, pauza etc. S-a vorbit deseori despre importanța tăcerilor în comunicare. Tăcerea este plină de semnificații, fie că sunt tăceri-nedumeriri, tăceri-indiferente, tăceri-vinovății, tăceri-proteste, tăceri-aprobări sau tăceri-obraznice, acestea sunt întâlnite curent în practica școlară.

Comunicarea nonverbală recurge la un sistem concret sau imagistic. Informația este transmisă prin semne legate de mimica, postura, gesturile, înfățișarea partenerilor. Limbajul gestual s-a dezvoltat, influențat fiind de limbajul verbal. Printre condițiile interacțiunii se numără privirea, poziția corpului, distanța între parteneri și orientarea în timpul comunicării. Gesturile sunt esențiale în comunicare; astfel, mâinile prea active sau mâinile lipsite de viață, nu fac decât să distragă atenția. În aceeași măsură, mâinile care prelungesc cuvintele vorbitorului intensifică mesajul acestuia. Privind ținuta vestimentară, este important să avem un simț al măsurii și al gustului.

Fiind atent de fiecare dată la cele trei tipuri de comunicare, profesorul va stabili relații eficiente de comunicare în actul pedagogic.

4. Retroacțiuni ale comunicării didactice

Prin caracteristica sa de instrumentalitate, comunicarea didactică cuprinde fenomenul de retroacțiune (conexiune inversă). Ca acțiuni recurente, retroacțiunile sunt principalele modalități – propagate în sens invers, de la efecte la cauze – care permit adaptarea interlocutorilor la situație.

Principiul retroacțiunii are ca scop eficientizarea și echilibrarea structurilor. În comunicarea didactică, există ca forme ale retroacțiunii: *feed-back*-ul și *feed-forward*-ul. În sens larg, prin *feed-back* se înțelege modalitatea prin care finalitatea redevine cauzalitate, ca formă de conexiune inversă. Atunci când anticiparea finalității redevine cauzalitate, este o retroacțiune de tip *feed-forward*. În cazul *feed-back*-ului, acesta intră în funcție prin transformarea efectelor în cauze, după atingerea finalității; în schimb, *feed-forward*-ul acționează preventiv, controlând parcurgerea către o finalitate urmărită.

Retroacțiunea este principala modalitate care permite adaptarea interlocutorilor unul la celălalt, la situație și la finalitatea urmărită. Acționând ca orice structură sistemică,

¹ „Din punctul de vedere al abilităților comunicative, măiestria și vocația profesorului se recunosc și în capacitatea de a produce un interlocutor activ, dibace în arta conversației și apt de a iniția el însuși o situație de comunicare” (Ezechil 2002: 111).

comunicarea are la bază principiul retroacțiunii, care presupune echilibrarea și eficientizarea structurilor.

Prin autoreglare se înțelege calitatea sistemului de a folosi informația despre aceste efecte și de a controla efectele acțiunilor sale pentru optimizarea și perfecționarea acțiunilor următoare. Delimitarea și diferențierea formelor de autoreglare se evidențiază după conexiunea ieșire – intrare – ieșire, dar și după natura transformărilor din interiorul sistemului. Autoreglarea se distinge pe bază de *feed-back* și autoreglarea pe bază de *feed-before*. În primul caz, informația este dată de rezultatele imediate ale acțiunii, în schimb în al doilea caz, informația este extrasă din rezultatul anticipat.

Actul didactic face posibilă existența a două *feed-back*-uri, diferite atât ca sens, cât și ca funcție. Primul *feed-back* aduce informații de la receptor la emițător prin reglarea activității de transmitere a informațiilor; cel de-al doilea are ca finalitate reglarea activității dominante a celui din urmă. Primul poate fi întâlnit în orice tip de comunicare umană, iar cel de-al doilea este specific comunicării ce vizează învățarea.

Autoreglarea globală se manifestă în relaționarea omului cu lumea, în manifestarea personalității lui și în multitudinea situațiilor existențiale:

„Adevărata cheie a succesului în relațiile interumane constă în descoperirea cât mai multor lucruri despre natura umană așa cum este ea și nu așa cum credeam noi că ar trebui să fie. Numai atunci când ajungem la această înțelegere suntem capabili să abordăm pozitiv lucrurile” (Giblin 2000: 12-13).

În cadrul comunicării didactice, o reglare optimă se realizează numai după analiza completă a efectelor, a rezultatelor, pentru a identifica căile de dezvoltare și de corectare. Este indicat ca orice profesor să conștientizeze momentele importante sau critice dintr-o lecție care, prin conexiune inversă, îl determină să ia o decizie de modificare sau continuare a procesului proiectat: „Prin comunicarea didactică variată, schimbul de informații între profesor și elevi, prin analiza evoluției procesului, pe diferite compartimente, profesorul își adaptează activitatea în continuare în același mod sau își modifică strategia” (Joița 2002: 187). Calitatea actului didactic este dată de capacitatea profesorului de a-și multiplica efectele formative asupra elevilor. Succesul cel mai mare îl are în momentul în care recurge la strategii activ-participative, transformându-l pe elev în subiect al învățării.

Concluzii

Reforma curriculară a sistemului de învățământ este orientată spre instruirea și educarea tinerei generații. Astfel, profesorul apelează la mijloace logice cu ajutorul cărora modifică atitudinea elevilor, atrăgându-i de partea unor decizii, idei sau îndepărtându-i de ele.

O comunicare didactică eficientă nu poate exista fără *feed-back*, căci reacția celui educat pune la dispoziția cadrului didactic atât informația despre procesul de însușire, cât și despre procesul comunicării. Comunicarea didactică este centrată pe elev, subordonată intereselor și nevoilor de cunoaștere ale acestuia, determinând profesorul să-și proiecteze și să-și prformeze discursul în funcție de elevii săi. Prin discursul didactic, informațiile cunosc o serie de transpuneri didactice înainte de a ajunge la destinatarul lor, elevul.

Referințe

- Cucoș, Constantin, 1996, *Pedagogie*, Iași, Editura Polirom.
- Dumitru, I., Ungureanu, C., 2005, *Pedagogie și elemente de psihologia educației*, București, Cartea Universitară.
- Dospinescu, Vasile, 1998, *Semiotică și discurs didactic*, București, Editura Didactică și Pedagogică, cu un cuvânt înainte de Joseph Courtes; prefață și traducere de Maria Carpov.
- Ezechil, Liliana, 2002, *Comunicarea educațională în context școlar*, București, EDP.
- Giblin, Les, 2000, *Arta dezvoltării relațiilor interumane*, București, Editura Curtea Veche.
- Ionescu, Miron, Radu, Ioan, 2002, *Didactica modernă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Joița, Elena, 2002, *Curs de pedagogie școlară*, Craiova, Tipografia Universității din Craiova.
- Joița, Elena, Ilie, Vali, Vlad, Mihaela, Frăsineanu, Ecaterina, 2002, *Pedagogie și elemente de psihologie școlară*, Craiova, Editura Arves.
- Sălăvăștru, Constantin, 1995, *Logică și limbaj educațional*, București, EDP.

Ortodoxia și mass-media în România postdecembristă

Adrian Mleşnițe

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj Napoca

1. Introducere

De-a lungul istoriei, regiunile cu o populație majoritar ortodoxă s-au constituit din zone distincte din punct de vedere spiritual și cultural. Acestea au adus o contribuție importantă în patrimoniul material și spiritual al omenirii. Parte a Imperiului Otoman, Țarist sau Habsburgic, în numeroase locuri, credința ortodoxă a cunoscut o dezvoltare fragmentară, tributară de cele mai multe ori interesului de moment al stăpânirii (McGurkin 2011).

Într-o perspectivă de ansamblu, ortodoxia din România reprezintă un caz atipic față de restul țărilor în care aceasta reprezintă confesiunea principală. În primul rând, a evoluat zonal, în funcție de condițiile istorice, socio-economice, uneori chiar geografice ale regiunilor locuite de români: Transilvania, Banat, Timoc, Moldova (incluzând aici Bucovina și Basarabia), Muntenia, Oltenia, Dobrogea. Se poate constata, de exemplu, că în Transilvania, ortodoxia a purtat statutul de religie „tolerată” până în secolul al XIX-lea. (Kahl, Roșu 2016: 202-203). Astfel, a fost posibil ca aici să se păstreze o formă arhaică, uneori laicizată a elementelor de cult (*ibidem*).

La fel ca și alte țări cu o populație majoritar ortodoxă, după cel de-al Doilea Război Mondial, România s-a situat în sfera de influență comunistă. Datorită evoluției sale istorice, prezintă anumite specificități, mai ales în cursul celor două perioade din timpul comunismului: stalinismul și național-comunismul.

În timpul dictaturii lui Nicolae Ceaușescu, Biserica Ortodoxă a fost tolerată, condiția impusă fiind ca ea să colaboreze cu autoritățile comuniste, deși au existat numeroși dizidenți în rândul Bisericii (Verdery 1995: 122). După căderea regimului comunist din Europa, în aproape toate țările majoritar ortodoxe a fost resimțit fenomenul de redescoperire a credinței, cu un *revival* (Tomka 2007: 23).

Însă la începutul anilor 1990, România oferea un tablou paradoxal, afișând mai multe (sub)grupe de credincioși: cei care și-au păstrat credința transmisă intergenerațional (în special în zonele rurale), care au trăit precum într-o „bulă” și cei influențați într-o mai mică sau mai mare măsură de marxism-leninism – ne referim aici mai ales la generațiile născute în timpul comunismului (Fosztó 2006: 269-292).

Până în prezent, există un număr limitat de studii bazate pe cercetări de teren care să arate particularitățile și punctele comune ale fenomenului de transmitere intergenerațională sau de redescoperire a ortodoxiei în România postdecembristă. Într-un asemenea context, se impune cercetarea unor aspecte legate de ortodoxia românească. Metoda folosită pentru realizarea cercetării de față este ancheta socială. Aceasta ne permite să ajungem prin intermediul unor procedee de culegere a informațiilor, specifice chestionarului sociologic, la rezultatele dorite (Chelcea 2011: 176-179). Rezultatele unui asemenea demers sunt destul de dificil de interpretat, deoarece trebuie să surprindă perspectiva subiectivă a grupului țintă

ales și a contextului în care acesta a fost realizat. În forma sa extinsă, prezenta lucrare cuprinde și păreri / atitudinile publicului tânăr care nu frecventează Biserica, referitoare la subiectele urmărite.

Ne-am propus să vedem în ce măsură mass-media influențează păreri / pozițiile tinerilor. Considerăm că momentul ales pentru a întreprinde un asemenea studiu este unul foarte potrivit, întrucât asistăm la un moment care marchează relația dintre publicul vizat cu mass-media și Biserica. Este pentru prima oară în ultimele decenii când rețelele de socializare oferă un spațiu atât de larg dezbaterii unor aspecte sau scandaluri legate de Biserică.¹ Ne punem, de asemenea, întrebarea: în ce măsură utilizarea noilor mijloace de comunicare influențează manifestarea comportamentului religios în rândul tinerilor?

Chestionarul a fost aplicat unui eșantion alcătuit din 100 de tineri cu vârsta cuprinsă între 18-30 de ani, care frecventează taberele studențești organizate de Mănăstirea Oașa din județul Alba. Utilizăm așadar metode care să ducă la determinarea diferitelor aspecte legate de relația triadică dintre ortodoxie, mass-media și tânără generație. Majoritatea tinerilor care au completat chestionarul sunt încă studenți care fac parte din marile centre universitare sau orașe importante din țară. În ceea ce privește repartizarea pe regiuni, cea mai mare parte dintre participanți la sondaj provin din zona Transilvaniei (Sibiu, Cluj, Alba Iulia, Târgu Mureș), zona Banatului (Timișoara, Arad) și a Munteniei (București). Dintre aceștia, 74% locuiesc în mediul urban, iar 26% în mediul rural. În ceea ce privește nivelul de pregătire: 50% dintre persoanele chestionate au studii la nivel de licență, 23% sau de masterat, 23% au studii liceale, iar 4% dintre aceștia au studii doctorale. Dintre persoanele intervievate, 58% sunt de sex feminin, iar 42% sunt persoane de sex masculin. Acest tip de chestionar este aplicat într-o incintă monahală, fiind spațiul de desfășurare al taberelor pentru tineri, chiar în timpul desfășurării activităților specifice, de aceea anumite răspunsuri pot părea lapidare, respondenții dând răspunsuri scurte și concentrate, fără prea multe detalii.

2. Elemente de credință conținute în chestionarul aplicat

Chestionarul a debutat cu întrebarea „Ce înțelegeți prin termenul *Biserică*?” Dintre răspunsurile participanților, sunt comune următoarele trei idei: „comunitate de oameni ghidați de valori și principii comune”, „casa lui Dumnezeu” sau definiții teologice. Avertizăm că rezultatele vor fi puternic influențate de faptul că noi interacționăm cu un grup bine definit, iar aceste trăsături nu trebuie transferate asupra majorității tinerilor ortodocși români.

Prin următoarea întrebare ne-am propus să urmărim modalitatea prin care cei intervieuți au (re)devenit practicanți ai ortodoxiei. Astfel, atunci când au fost întrebați: „Ce v-a determinat să vă apropiați de Biserică?”, 37% dintre persoane au răspuns că apropierea de Biserică s-a realizat prin intermediul familiei, mulți beneficiind de educație religioasă din pruncie, prin intermediul unei credințe moștenite transgenerațional. Pe locul al doilea se află, cu 29 de procente, persoanele care au răspuns că apropierea s-a produs ca rezultat al

¹ Vezi implicarea Bisericii Ortodoxe Române în scandaluri mediatice recente, precum cazul episcopului de Huși sau al preotului Cristian Pomohaci. http://adevarul.ro/locale/vaslui/dubla-masurascandalul-homosexual-barladeanu-pomohaci-episcopul-inca-liber-slujeasca-preotul-cantaret-fost-oprit-bor-ezitari_1_596df4325ab6550cb8407303/index.html

unei căutări, iar pe 14% dintre ei ceea ce i-a determinat să se apropie de Dumnezeu au fost problemele personale întâmpinate.

Deși este cunoscut faptul că tinerii tind să aibă un comportament mimetic cu scopul de a fi acceptați și integrați în diverse grupuri sociale, observăm din răspunsurile la această întrebare că doar un procent relativ mic, și anume 12% dintre cei chestionați afirmă că au fost influențați de prieteni spre o aprofundare a credinței. Acest rezultat este ușor surprinzător, dar o posibilă explicație ar putea consta în faptul că de cele mai multe ori conversațiile tinerilor nu tratează teme religioase. În plus, în contextul lumii globalizate în care gândim și a libertății de exprimare, o persoană nu este favorizată dacă invocă convingeri religioase temeinice, din contră, anumite grupuri sociale i-ar putea ostraciza propriile alegeri.

Curios este că la întrebarea numărul trei: „Până la vârsta aceasta, ați avut vreo legătură cu Biserica Ortodoxă Română?”, peste 90% din răspunsuri au atins aceeași idee: această legătură s-a produs în copilărie, prin intermediul familiei. Celălalte reacții au descris situații în care, după vârsta de 20 de ani, au descoperit credința și au început să participe activ în această direcție. Putem astfel concluziona că majoritatea tinerilor consideră că sentimentul religios a fost moștenit, nu (re)descoperit.

Atunci când au fost întrebați dacă obișnuiesc să participe la slujbele Bisericii, majoritatea tinerilor din grupul țintă ales, mai exact 73% dintre ei, au răspuns afirmativ. Acest procentaj se datorează mai ales împrejurărilor în care chestionarul a fost aplicat. La Mănăstirea Oașa, prezența la slujbe este un obicei aplicat cu consecvență și conștiinciozitate de tinerii din cadrul taberei. Astfel se justifică ponderea crescută a acelor care susțin că frecventează Biserica. Din punct de vedere procentual, situația se prezintă în felul următor: 18% dintre cei intervievați au răspuns că participă des, iar cei care participă rar sunt în procente de 3%, respectiv 1%, 5% au oferit alte răspunsuri, explicând ce-i motivează să participe la astfel de slujbe.

3. Cum reușește să comunice Biserica prin mass-media?

O întrebare cheie pentru lucrarea de față, care face parte din setul de întrebări ce stă la baza cercetării, relevă faptul că publicul tânăr folosește mass-media pentru a citi sau pentru a asculta informații cu caracter religios. Procentul de 82% este edificator. Din totalul celor întrebați, doar 18% nu folosesc *site*-urile de socializare cu scopul de a urmări aspectele ce țin de viața spirituală. Important este că majoritatea respondenților declară că găsesc atractive materialele care conțin mesaje cu conținut religios – mai exact, 68% dintre aceștia. 12% spun că sunt foarte atractive. Înțelegem, așadar, că publicul tânăr este mulțumit de materialele cu subiect religios. Aproape un sfert dintre respondenți nu par să fie interesați de astfel de mesaje. 6% au dat alte răspunsuri.

Publicul tânăr chestionat la Oașa se arată interesat de activitățile din cadrul Bisericii. 85% dintre subiecți au răspuns afirmativ la întrebarea „Vă informați despre Biserica și despre activitățile ei?”, pe când doar un sfert dintre respondenți nu se arată a fi preocupați de viața activă din cadrul Bisericii.

Un alt punct pe care ne-am propus să-l atingem a fost să vedem cât de interesați sunt tinerii de activitățile religioase. Situația se prezintă în felul următor: 37% își folosesc foarte puțin timpul pentru informare, 26% urmăresc aproximativ 30 de minute/zi materiale care prezintă activitățile membrilor Bisericii, 20% dedică aproximativ 1 oră/zi, iar 7% între 2-3 ore/zi. 10% dintre cei chestionați au dat alte răspunsuri, precum: „Nu mă documentez în

fiecare zi prin intermediul mass-media”, „Nu am un timp standard alocat”, „Depinde de timp și de interes” etc.

O altă întrebare fundamentală ce stă la baza cercetării este: „Își atinge Biserica scopul de a transmite informația dorită prin intermediul mass-media?” Într-o primă fază, am dorit să vedem în ce măsură cei care au făcut obiectul chestionarului se folosesc de instrumentele de comunicare ale B.O.R. Dintre cei care au răspuns la această întrebare, 34% se folosesc de instrumentele de comunicare ale B.O.R o dată/lună sau mai puțin, 30% le folosesc din când în când, 15% cât de des pot, iar cei care le urmăresc zilnic sunt în proporție de 3%. 18% au declarat că nu știau de acest instrument sau că folosesc altele. În ceea ce privește varietatea acestor instrumente mass-media de comunicare a Bisericii, la întrebarea numărul zece: „Pe care dintre canalele de informare ale BOR le folosiți? ”, 37% au declarat că urmăresc postul de televiziune *Trinitas TV*, 21% ascultă postul de radio *Trinitas*, 12% caută informații pe site-ul www.basilica.ro, iar 12% citesc *Ziarul Lumina*. 18% au oferit alte răspunsuri (aceștia consultă reviste și ziare online cu specific religios).

Am putut constata, de asemenea, că majoritatea (73%) celor chestionați nu folosesc aplicații pe gadgeturi pentru a se informa despre activitățile Bisericii, deși există mai multe aplicații oferite de Biserică. Constatăm, așadar, că acestea nu au avut încă un impact major asupra publicului chestionat. Printre puținele aplicații preferate de tineri sunt calendarul ortodox și aplicații care permit ascultarea radiourilor creștine locale (*Radio Renașterea*, *Radio Doxologia*, *Radio Ortodoxia Tinerilor*, *Radio Reîntregirea* etc.).

4. Influența mass-media asupra tinerilor

Indiferent că Biserica reușește să se folosească corespunzător sau nu de instrumentele moderne, se pune întrebarea în ce măsură îi afectează acest aspect pe credincioși, sau mai bine zis în ce măsură se simt ei influențați? În acest context, am lansat întrebarea a 12-a, unde 46% au recunoscut că sunt influențați de opinia mass-media cu privire la comportamentul lor religios, în timp ce 40% declară că nu țin cont de imaginea Bisericii reflectate în mass-media. Doar 13% dintre respondenți au ales să nu-și exprime exact punctul de vedere cu privire la acest aspect.

În ipotezele formulate în lucrarea finală am făcut următoarea afirmație: *mass-media laice influențează voit în sens negativ publicul tânăr*. Am dorit să aflăm unde se poziționează tinerii din cadrul taberei, cu atât mai mult cu cât avem de-a face cu un mediu care consideră că interiorizează credința creștină. Din rezultatele obținute se evidențiază următoarele: 62% consideră că au fost influențați în mod pozitiv, iar un procent de 38% au resimțit o îndepărtare de Biserică după ce au consultat anumite materiale din mass-media.¹ Cu siguranță o atare lipsă de influență se datorează convingerilor solide pe care acești tineri le au cu privire la Biserică. Procentele ar fi cu mult diferite dacă acest chestionar ar fi fost realizat în alte medii. Indiferent însă de poziționările exprimate, se poate lesne observa că există o influență semnificativă a mass-mediei asupra publicului tânăr chestionat.

Am putut constata, din răspunsurile date, că influența de ordin pozitiv a mass-media asupra comportamentului religios al respondenților este realizată prin vizionarea unor dezbateri, conferințe, materiale online, reportaje difuzate la radio sau TV și filme

¹ Iată și câteva cifre ce privesc puterea de influență a acestui fenomen: 51% dintre respondenți au simțit această influență în foarte mare măsură, 37% în mică măsură, 5% în foarte mică măsură, 3% în foarte mică măsură, iar 3% dintre ei au declarat că nu pot aprecia în ce măsură au fost influențați.

documentare. Cele considerate a avea o influență negativă asupra acelor care le urmăresc au fost considerate a fi știrile care în percepția subiecților exagerează, distorsionează unele greșeli ale slujitorilor Bisericii. Ideea centrală a acestor reportaje este considerată a fi prezentarea Bisericii ca o instituție retrogradă.

Campaniile negative din ultimii ani care au fost resimțite de Biserică i-au făcut pe 71% dintre tinerii participanți să creadă că mass-media laică urmărește acest scop. Totuși, un procent de 29% nu împărtășește aprecierile majorității. În ceea ce privește intenția B.O.R de a atrage publicul, 63% dintre respondenți consideră că aceasta are acest scop, în timp ce 16% dintre ei au o părere contrară. Un procent destul de consistent, 21%, îi reprezintă pe cei care nu au o viziune clară asupra intențiilor BOR în domeniul comunicării prin mass-media sau se arată rezervați în a-și exprima părerea.

În ceea ce privește părerea lor cu privire la caracterul pozitiv sau negativ al acestei influențe, răspunsul unui public care face parte din viața Bisericii surprinde. 17% apreciază că mijloacele de informare ale BOR urmăresc să influențeze în mod negativ publicul, iar 83% sunt convinși că aparatul de comunicare al BOR reușește să-și transmită mesajele într-un mod pozitiv. Este demn de menționat faptul că un număr mare de respondenți au bifat ambele răspunsuri, de aici deducând că influența este realizată în funcție de mesaje transmise și de calitatea modului în care acestea sunt prezentate.

În declarațiile oficiale ale bisericii din ultimii ani, s-a distins clar viziunea acesteia privind mijloacele de comunicare moderne, aceasta considerând că ele au potențialul de a atrage tinerii spre o viață activă de creștini. Rezultatele obținute confirmă că și din partea publicului tânăr există aceleași așteptări, 78% răspunzând pozitiv și doar 9% declarând că sunt șanse mici ca acest lucru să se întâmple. 12% dintre ei au ales să rămână rezervați în a-și exprima părerea cu privire la acest aspect. De asemenea, o bună parte dintre respondenți declară că mass-media poate atrage publicul spre Biserică prin promovarea activităților organizate de asociațiile cu specific religios (de ex.: *Asociația Studenților Creștini Ortodocși din România*, *Asociația Tinerilor Ortodocși din România*, *Liga Studenților* etc.) pe site-urile de socializare¹, în special a taberelor creștine și a întâlnirilor naționale și internaționale între tinerii creștini ortodocși.

Majoritatea tinerilor chestionați (63%) au acces la o pagină de socializare cu specific religios. Grupurile de *Facebook*, grupurile de *Yahoo* sau forumurile sunt vizate de către publicul tânăr. După cum am menționat în corpul lucrării, atitudinea deschisă a Bisericii în ceea ce privește mediul online a venit relativ târziu, tocmai de aceea procentajul de 37% dintre tineri nu sunt conectați la o rețea online.² Probabil că a avea acces la o pagină de socializare cu specific religios oferă posibilitatea publicului tânăr de a fi informat despre activitățile Bisericii și la care va putea astfel să participe. Procentele de peste 70% confirmă acest lucru. 15% sunt ajutați în mică măsură în acest sens, 3% în foarte mică măsură, iar

¹ Privind problema mai detaliat situația se prezintă în felul următor: 40% consideră că modalitatea de a apela la rețelele de socializare ar atrage mai mulți tineri spre Biserică, iar 38% consideră că circulația pe Internet a unor fișiere audio-video ar putea fi de folos. 11% cred că publicitatea plătită este o modalitate eficientă de comunicare. Cursurile de specialitate realizate online sunt o opțiune în care cred puțini tineri, respectiv doar 6%, iar un procent de 11% consideră că sunt și alte instrumente prin care Biserica poate deveni mai atrăgătoare pentru publicul tânăr, aceștia dând alternative precum: conferințe, cateheze etc.

² Câteva exemple de rețele de socializare folosite de către tineri sunt: *Doxologia*, *A.S.C.O.R.*, *Liga Studenților*, *Ortodoxia Tinerilor*, grupuri de *Facebook* ale site-urilor cu profil religios, grupuri pe *Whatsapp* etc. .

11% au oferite alte răspunsuri, precum: „Mă ajută să aflu programul slujbelor, taberelor, pelerinajelor și a altor activități pe care le desfășoară Biserica”, alții declară că, prin aceste instrumente reușesc să cunoască alte persoane care împărtășesc aceeași viziune și să creeze o relație mai strânsă. Procentajul ridicat al celor care urmăresc postările publicate pe internet confirmă încrederea publicului tânăr în ceea ce privește importanța acestora în transmiterea mesajelor religioase pe viitor, 68% fiind de acord cu această perspectivă. Procentul de 21% îi reprezintă pe cei care nu sunt convinși de acest lucru, iar 12% dintre respondenți consideră că nu vor avea un rol determinant.

Dintre toate activitățile prezentate ca fiind posibile metode de atragere a tinerilor spre Biserică, taberele tematice se disting ca având cel mai mare potențial în acest sens, 76% dintre tineri recomandându-le pentru atingerea acestui scop. Acțiuni precum conferințe, concerte, teatru creștin, vizită la muzee, promovarea tradițiilor sunt preferate de 17% dintre participanți. Voluntariatul în misiunea socială (ajutorarea grupurilor dezavantajate), întâlnirile naționale și internaționale, activitățile educaționale, activitățile specifice și activitățile recreative se regăsesc în procente cuprinse între 10-12 printre preferințele tinerilor.

Concluzii

Se poate observa că mulți dintre tinerii chestionați au tendința de a da răspunsuri puternic influențate de cunoștințele teologice pe care le posedă. Surprinzător poate fi faptul că, deși mulți dintre respondenți sunt implicați în activitățile Bisericii, tinerii acordă foarte puțin timp activității de informare propriu-zise. De asemenea, tendința de a folosi instrumente de comunicare este rar întâlnită.

În ceea ce privește influența pe care mass-media o exercită asupra comportamentului religios, se poate constata că răspunsurile sunt diferite, în funcție de experiența personală a celor chestionați, fără a se putea trage o concluzie tranșantă. Chiar dacă folosesc instrumente de comunicare moderne în viața de zi cu zi, subiecții intervievați nu obișnuiesc, de regulă, să se folosească de instrumentele de comunicare puse la dispoziție de Biserică.

Un factor care a influențat indiscutabil răspunsurile primate vizează mediul de proveniență și nivelul de studii al celor chestionați. Este destul de probabil ca cei din mediul rural să nu fie atât de puternic influențați de lumea mass-media. Aceasta se datorează faptului că probabil nu dispun sau nu utilizează atât de mult media digitală în comparație cu cei care provin sau locuiesc în mediul urban. De asemenea, cei cu un nivel mai avansat de studii pot exprima o poziție mai critică, mai nuanțată în ceea ce privește un eveniment prezentat în mass-media.

Se poate constata că Biserica își propune să utilizeze aceleași metode de comunicare ca ale societății laice, deoarece conștientizează că nu va putea niciodată să concureze cu restul posturilor de televiziune laice. Iar toată strategia Bisericii în direcția comunicării prin mijloace moderne cu membrii acesteia trebuie să pornească de la o asemenea realitate.

Referințe

- Chelcea, Septimiu, 2011, *Metodologia cercetării. Metode cantitative și calitative*, București, Editura Economică.
- Drăgoi, Macarie, 2015, *Orthodox and Greek Catholics in Transylvania (1867-1916). Convergences and Divergences*, Yonkers, New York, St Vladimir's Seminary Press.
- Fosztó Laszló, 2006, „Mono-Ethnic Churches, the 'Undertaker Parish', and Rural Civility in Postsocialist Romania”, in Chris Hann, Richard Rottenburg, Burkhard Schnepel, (eds.), *The Postsocialist Religious Question. Faith and Power in Central Asia and East-Central Europe*, Berlin, Lit Verlag, 269-292.
- Hitchins, Keith, 1977, *Orthodoxy and Nationality: Andrei Șaguna and the Rumanians of Transylvania 1846-1873*, Cambridge, Harvard University Press.
- Kahl, Thede, Roșu, Răzvan, 2016, „Corinzile” (Colinde) de sorginte precreștină / laică din crângurile Mărișelului (Țara Moților)” în Kahl, Thede (ed.), *Von Hora, Doina und Lautaren. Einblicke in die rumänische Musik und Musikwissenschaft*, Berlin, Frank & Timme, 195-240.
- McGurkin, John Anthony, 2011, (ed.), *The Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity*, vol I., Chichester, West Sussex, Wiley Blackwell.
- Nicoară, Toader, 2001, *Transilvania la începutul timpurilor moderne (1600-1800)*, Cluj Napoca, Editura Dacia.
- Soroștineanu, Valeria, 2005, *Manifestări ale sentimentului religios. Românii ortodocși din Transilvania 1899-1916*, Sibiu, Editura Universității Lucian Blaga.
- Tomka, Miklos, 2007, „Religion in Europe. Sociological Considerations with Special Reference to Central and Eastern Europe” in Miroslav Polzer, Silvo Devetak, Ludvik Toplak, Felix Unger, Maria Eder (eds.), *Religion and European Integration. Religion as a Factor of Stability and Development in South Eastern Europe*, Maribor, Weimar, 17-38.
- Verdery, Katherine, 1991, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, Berkeley, University of California Press.

Das Deutschlandbild auf niederländischen sozialen Netzwerken

Ana-Maria Neacșu

University of Agronomic Sciences and Veterinary Medicine

1. Einführung

Die folgende Arbeit nimmt sich vor, die Stereotypen der Niederländer über die Deutschen zu analysieren anhand von bestimmten Beispielen der Online-Kommunikation. Zu diesem Zweck habe ich niederländische Tweets über die deutsche Nationalmannschaft während der 2014 und 2010 Fußball Weltmeisterschaft ausgewählt und pragmatisch analysiert. Das ganze Korpus besteht aus 50 Tweets, die linguistisch analysiert werden, und befindet sich in meiner Doktorarbeit. Aus räumlichen Grenzen werde ich hier nur etliche Beispiele einschließen, die trotzdem das Thema richtig widerspiegeln.

2. Deutsch-niederländische Beziehungen mit der Zeit

Die Niederlande und Deutschland haben eine eher komplizierte Beziehung, die auf ihre gemeinsame Geschichte zurückgeht. Und das ist hauptsächlich mit dem Zeitraum 1933-1945 verbunden, als Hitler Deutschland führte. Man erinnert sich heute nur ungern an die Besatzungsperiode von 1940-1945. Diese hat nämlich in den Niederlanden solche Spuren hinterlassen, die die Niederländer stark geprägt haben und letztendlich zu einem negativen Deutschlandbild beigetragen haben. Viele niederländische Senioren können Deutsch, wollen es aber nicht sprechen. Fachleute erwähnen als Ursachen auch

„...spezielle Romane über den Krieg, die die [*niederländischen*] Schüler im Rahmen ihrer Bücherliste lesen, den Geschichtsunterricht, die Geschichtsbücher, die Nachkriegsgedenkkultur und die Rolle der Medien dabei, das Ungleichgewicht der politischen und wirtschaftlichen Macht zwischen den Niederlanden und Deutschland, die unterschiedliche historische und kulturelle Entwicklung”. (Moldenhauer, Vis 2001: 15).

Historiker berichten über eine langfristige schwierige Kommunikation zwischen den beiden Ländern, die von gegenseitigen negativen Bildern geprägt ist. Ihnen zufolge haben vom 16. bis zum 19. Jahrhundert deutsche Saisonarbeiter für niederländische Inhaber in Holland und Friesland gearbeitet. Damals wurden diese als „‘Moffen’ oder ‘Poepen’ bezeichnet, was so etwas wie schmutzig oder dumm (*ibidem*: 17.) bedeutete”. Groenewold (2001) fasst wesentliche Merkmale des Deutschtums zusammen, die den niederländischen

Texten des 19. und 20. Jahrhunderts zu entnehmen sind. Bei den niederländischen Reisenden des 19. Jahrhunderts, die durch deutsche Städte oder Dörfer fuhren, ging es um

„... schmutzige, öde Orten, mit einer dumpfen, schlecht ernährten und ärmlich gekleideten Bevölkerung. Sie vermissen die ‘hollandse netheid’, die Sauberkeit, die zivilisatorische Durchformung der bewohnten Gebiete, die wirtschaftlich-verkehrsmäßige Erschließung der Landschaft” (Groenewold, Peter 2001: 205).

Der deutsche Charakter war bei ihnen grob, bigott, fanatisch oder oxsenhaft. Überbleibsel dieses feindlichen Bildes findet man auch heutzutage. Bei manchen Fußballspielen zwischen Deutschland und den Niederlanden tragen die Niederländer auch heute als Protestzeichen Fahrräder in den Händen. Nur Wenige kennen den Ursprung dieses Brauchs, der wiederum auf die Geschichte der beiden Länder zurückzuführen ist, als 1940 die Niederländer von den Deutschen besetzt wurden. Vor dem Zweiten Weltkrieg sind die Fahrräder auch in den Niederlanden aufgetreten und wurden schnell zum beliebtesten Verkehrsmittel, da es damals wesentlich teurer war, auf dem niederländischen Terrain mit etwas anderem zu fahren. Nach der Besetzung wurden alle Fahrräder beschlagnahmt, verschmolzen und das daraus resultierte Blei wurde dann im Krieg verwendet. Ein Fahrrad zu besitzen, wurde somit zur Protestart der Niederländer gegen die Deutschen und blieb bis heute erhalten (Danelo 2015).

Beelen zitiert eine Umfrage des Instituts für Soziologie der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster und der Fachhochschule Enschede, die 1991 durchgeführt wurde. Es wurden damals insgesamt 250 Probanden interviewt, die auf den beiden Seiten der Grenzgebiete wohnten. Den Ergebnissen zufolge hatten die Deutschen eine sehr gute Meinung über ihre Nachbarn, die manchmal sogar besser war als die der Niederländer über sich selbst. Sie beschrieben die Niederländer als „tolerant, liberal und sympathisch, freundlich, humorvoll und diszipliniert”. (Beelen 2001: 264.) Soziologisch lässt sich das dadurch erklären, dass die Deutschen damals geringe Kenntnisse über die Niederlande besaßen, während sich die Niederländer ständig über die Deutschen informierten, was zu einer ganz anderen Einstellung diesbezüglich führte. Laut der Umfrage waren die Deutschen arrogant und nur wenige Niederländer fanden die Deutschen sympathisch. Der Autor schätzt das für sinnvoll, denn „viele Deutschen hielten sich selber für ziemlich konservativ, herrschsüchtig, arrogant und rechthaberisch und nicht für besonders freundlich, sympathisch oder tolerant” (*ibidem*: 264.).

Eine andere Studie, die auf den Zeitraum 1993-1995 zurückzuführen ist, zeigt, dass „56% der niederländischen Jugendlichen eine negative Einstellung zu Deutschland hatten”. (van Oudenhove 2001: 285.) Ihnen zufolge waren die Deutschen „kriegslüsternd” und wollten „die Welt beherrschen” (Bünz, Tillmann 2016). Die Erklärung dazu war dieselbe wie im oben genannten Fall. Obwohl diese Umfrage mit großem Interesse von beiden Ländern entgegengenommen wurde, hatte eine Untersuchung von 1997 den Ergebnissen widersprochen. Laut du Bois-Reymond (1997) kann die oben genannte Befragung nicht als Grundstein für die Einstellungen der Niederländer den Deutschen gegenüber fungieren. Viele der Befragten im Alter von 15 bis 19 Jahren gingen auf die oben erwähnten Eigenschaften ein, die sich im Laufe der Zeit im Rahmen der jeweiligen Gesellschaften stereotypisch durchgesetzt haben. Der Autorin zufolge sind die niederländischen jungen Leute einem drei – Generationen – Modell ausgesetzt, wobei ihre Großeltern Opfer der Besetzung waren, die ihre Kinder – die neuen Eltern – im Sinne der oben erwähnten

Stereotypen erzogen haben, und die nun diesen Teufelskreis mit ihrem eigenen Nachwuchs fortsetzen. Eine andere von ihr gezogene Schlussfolgerung war die Tatsache, dass die niederländischen Jugendlichen sich von den Deutschen entfernt fühlten, auch aufgrund der existierenden Sprachunterschiede. Obwohl Niederländisch und Deutsch beide in der Gruppe der germanischen Sprachen einzuordnen sind, finden Niederländer es schwer, Deutsche zu verstehen und deshalb bevorzugen es, mit Briten zu interagieren. Die niederländischen Jugendlichen gehen auf unzählige Stereotypen ein, wie zum Beispiel:

„dikke buik – vaak en grote mond –heel trots op hun eigen land – iedereen moet naar hen luisteren omdat zij Duitser zijn – betweterig – schreeuwerige typetjes – asociaal – erg luidruchtig – heel ambitieus – als ze wat doen dan doen ze het goed (inclusief oorlog voeren) – ze hebben heel veel traditie – *Lederhosen* – echt van die jagers – die dikke Duitsers die veel bier zitten te zuipen – dikke vette Mercedes – braadworsten – hele dikke Duitsers in zo’n kuil op’t strand”¹ (du Bois-Reymond, Manuela 1997: 113).

Neuere Umfragen zeigen jedoch eine Veränderung diesbezüglich. Nach 2006 haben die Niederländer angefangen, die Deutschen toleranter zu betrachten, und 2016 hatte der erfolgreiche niederländische Schriftsteller Leon de Winter behauptet, dass:

„die Deutschen in den Augen der Niederländer ein sehr einnehmendes Volk geworden sind, uns sehr nah. Sie sind sehr sensibel, und sie haben ein unglaubliches Bewusstsein für ihren Platz in der Welt und die Geschichte”² (de Winter, Leon zitiert nach Bünz, Tillman 2016).

Eine gewisse Animosität ist aber auch heute noch spürbar, selbst wenn die Spuren des Krieges nicht mehr so auffällig sind. Man geht dabei von dem Volksglauben aus, der ein falsches, generalisiertes Bild der Deutschen generiert, das man aber durch Erziehung und Bildung ändern könnte. Manche Folgen dieses verbreiteten Stereotypen-Netzes findet man auch in den vielen Internet-Posts über die Deutschen. Auf Twitter, Facebook und anderen Foren gibt es Texte, die zwar auf den ersten Blick harmlos scheinen, manchmal jedoch nur stereotypische Meinungen widerspiegeln. Ein Beispiel davon sind die vielen Witze. Die Deutschen sind beispielsweise stolz auf ihre Ergebnisse im Fußball-Bereich und unterschätzen dabei die Erfolge der Niederländer: „Was macht ein Holländer, nachdem sein Land die Fußballweltmeisterschaft gewonnen hat? Er macht die PlayStation aus und geht ins Bett!”³

¹ Auf Deutsch: großer Bauch – große Klappe – sehr stolz auf ihr eigenes Land – alle müssen ihnen zuhören, weil sie Deutsche sind – pedantisch – schreiende Typen – asozial – lärmend – sehr ehrgeizig – wenn sie etwas tun, tun sie es gut (einschließlich Kriege durchführen) – sie haben viele Traditionen – *Lederhosen* – wirkliche Jäger – die dicken Deutschen die Bier saufen – dicke große Mercedes – Bratwürste – dicke Deutschen in einem Loch auf dem Strand. In du Bois-Reymond, Manuela, 1997, *Beelden van Nederlandse kinderen over Duitsland en de Duitsers*, S. 113. In *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, Jrg. 24, Nr. 1, Juli 1997, 101-123.

² Bünz, Tillman, 2016, *Von den Moffen zu Lieblingen*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/warum-niederlaender-deutsche-plotzlich-moegen-14287210.html>, abgerufen am 19.06.2017.

³ <http://witz.net/holl%c3%a4nder-witze>, abgerufen am 19.06.2017.

Dem Autor nach sind die Holländer im Stande, nur virtuell die WM zu gewinnen, im Gegensatz zu den Deutschen, die sie in Wirklichkeit viermal gewonnen haben. Im Rahmen der Fußball-Rivalität findet man im Internet zahlreiche Beispiele, die die Animosität zwischen diesen Völkern herausheben:

„Deutschland spielt bei der EM gegen Holland. Rudi Völler und seine Spieler unterhalten sich vor dem Match in der Umkleidekabine: ‘Hört zu Jungs, ich weiß, die Holländer sind schlecht’, erklärt Völler. ‘Aber wir müssen gegen sie spielen, um die UEFA glücklich zu machen’. ‘Ich mach euch einen Vorschlag’“, sagt Oliver Kahn. ‘Ihr geht alle in ‘ne Bar und ich spiele allein gegen sie. Was meint ihr dazu?’ ‘Klingt vernünftig’, antworten der Teamchef und die anderen Spieler und gehen in eine Kneipe auf ein Bier und spielen Billard. Nach gut einer Stunde erinnert sich Michael Ballack, dass ja das Spiel läuft und schaltet den Fernseher an: Deutschland 1 (Kahn 10. Min.) – Holland 0 zeigt die Anzeigetafel. Zufrieden widmen sie sich wieder ihrem Billardspiel und dem Bier für eine weitere Stunde, bevor sie sich das Endresultat betrachten. Die Anzeigetafel zeigt: Deutschland 1 (Kahn 10. Min.) - Holland 1 (Davids 89. Min.) ‘Scheiße!’ schreien alle Spieler und rennen entsetzt ins Stadion zurück, wo sie Oliver Kahn in der Kabine sitzen sehen, das Gesicht in den Händen vergraben. ‘Was zum Teufel ist passiert, Olli?’ schreit Rudi Völler. ‘Sorry Freunde’, antwortet Kahn ‘aber dieser verdammte Schiedsrichter hat mich in der 11. Minute vom Platz gestellt!’”¹

Thematisiert wird gleichzeitig sowohl die Konkurrenz zwischen Deutschland und den Niederlanden in der Fußballwelt als auch ein Stereotyp über die Deutschen und zwar, dass sie in Bars gehen, „um Bier zu saufen“.

Meine Korpus-Tweets widerspiegeln weiterhin sowohl die oben beschriebene Perspektive-Veränderung als auch eine Fortsetzung der alten Stereotypen.

3. Analysiertes Korpus

(1) *Bijna elke ploeg speelt op z'n Duits, behalve Duitsland dan...* ;

„Op zn Duits übersetzt man Wort für Wort als auf sein eigenes Deutsch“. Das ist ein oft verwendeter Ausdruck in der niederländischen sportlichen Presse. Der Ausdruck weist auf die Spielart der Deutschen hin, die bis zum letzten Moment des Fußballspiels kämpfen um zu gewinnen. Sie schaffen das am meisten am Ende des Spiels, sodass die Stimmung im Stadion bis zum Ende erzeugt wird. Deshalb verwendet man diesen Ausdruck, um die Leistung eines Teams, das das ganze Spiel für einen Sieg kämpft und am Ende gewinnt, zu beschreiben. Dieser Ausdruck ist hauptsächlich interessant, wegen der Assoziierung zwischen Deutschland und der niederländischen Sprache, gerade aufgrund der so berühmten Rivalität zwischen diesen Ländern. Der Tweet endet mit einem Ideogramm, das die spielerische Perspektive des Autors zeigt.

¹ <http://witz.net/holl%c3%a4nder-witze?p=3>, abgerufen am 19.06.2017.

(2) *Wij zijn toch buren – Duitsland en Nederland ondersteunen! / Wir sind doch Nachbarn – Deutschland und Niederlande unterstützen!*

Der Tweet bezieht sich auf die Beteiligung von Deutschland und den Niederlanden an der WM 2010. Normalerweise sind die deutschen und niederländischen Fans starke Gegner wegen der Rivalität ihrer Mannschaften. In diesem Fall aber, fordert der Nutzer die niederländischen Fans auf Deutschland zu unterstützen und umgekehrt, denn sie sind am Ende Nachbarn und sollten einander helfen. Das zeigt er auch anhand des zweisprachigen Tweets, auf Deutsch und Niederländisch.

(3) *We worden alsmäär gefeliciteerd hier in Fez, iedereen leeft mee en ziet NL graag winnen, liefst van Duitsland. Bizar...*

Die Deutschland – Niederlande Rivalität wird noch einmal das Thema eines Tweets. Der Autor schreibt aus einer Perspektive der kollektiven Subjektivität, wobei nicht nur er selbst, sondern auch andere Teilnehmer oder Zuschauer an der Seite der niederländischen Mannschaft sind. Es scheint eine Allianz gegen die Deutschen zu sein, oder so will der Autor den Tweet darstellen. Deswegen verwendet er den Ausdruck „iedereen leeft mee“ (*alle sind an unserer Seite*) und erwähnt, dass auch die anderen, nicht niederländischen Zuschauer, die Niederlande unterstützen. Ihre Unterstützung gipfelt doch mit dem Wunsch, die Niederlande nach einem Spiel gegen Deutschland Meister zu sehen. Die Rivalität zwischen diesen Mannschaften teilt also die Zuschauer in Anhänger von Deutschland und der Niederlande ein. Der Autor gibt vor, dass er ihren Blickpunkt nicht versteht, durch die ironische Assoziierung des Wortes „bizar“ mit den Auslassungspunkten.

(4) *Een finale Nederland – Duitsland komt steeds dichterbij. Ik kan niet wachten!*

Das Thema der Rivalität zwischen Deutschland und den Niederlanden wird wieder aufgenommen. Dieser Autor kann kaum warten, dass die zwei Mannschaften gegeneinander spielen.

(5) *Qua mazzel staan er drie Duitse ploegen in de halve finale + Duitsland zelf!*

Der Autor bezieht sich auf die drei Mannschaften, die in dem Halbfinale der WM 2010 spielen werden, und zwar: Uruguay, Spanien, Niederlande und Deutschland. Der Meinung des Autors nach spielen alle drei Mannschaften auf dieselbe Art und Weise, weshalb er den Stil der Teams als „deutsch“ charakterisiert. Als Merkmal der Mündlichkeit in der Internetsprache bemerkt man die Abwesenheit der benötigten Satzzeichen, und zwar eine Komma nach dem ersten Ausruf – „qua mazzel“ (so ein Glück).

(6) *Mijn ideale WK-finale? Nederland-Duitsland en dan winnen met 2-1...*

Noch einmal bemerkt man das Thema der deutsch-niederländischen Rivalität, diesmal aber mit einer Erwähnung, die nur den Fußball-Fans bekannt ist: das 2-1 Ergebnis. Das ist das bekannteste Ergebnis eines Spiels zwischen diesen zwei Rivalen, da 1974 die Niederlande das WM Finale vor Deutschland genau mit diesem Spielstand verloren hatte. Deswegen wünschen sich die niederländischen Fans, dass ihr Team auch mit diesem Ergebnis gewinnt.

(7) Een wedstrijd duurt 90, soms 120 minuten en op het einde winnen de Duitsers!! #duialg 2-1

Der Autor übernimmt einen weltbekannten Spruch von Gary Lineker, und zwar: „Fußball ist ein einfaches Spiel: 22 Männer jagen 90 Minuten lang einem Ball nach, und am Ende gewinnen immer die Deutschen.“ und modifiziert ihn, sodass er anstatt des Fußballs den Wettkampf definiert. Man kann bemerken, dass der Nutzer doch nicht gegen Deutschland postet, genauso wie der im Beispiel (52), und der Beweis dafür befindet sich im Hashtag #DeutschlandÜberAlles, welches man als den ersten Vers im deutschen Nationallied erkennt. Das ist doch ein Vorwurf der Fremden vor Deutschland, denn nur die dritte Strophe dieses Liedes als Nationalhymne gilt, wessen diesen Vers nicht gehört.

(8) Voetbal is ... twee keer drie kwartier etc. ... en uiteindelijk winnen de Duitsers..#wk2014

Genauso wie Beispiel (7), nimmt dieser Autor den Spruch von Lineker wieder auf und verändert ihn, um die Definition des Fußballs zu verändern.

(9) Droomfinale #ned - #dui komt steeds dichterbij! In een WK finale Duitsland verlaan is de natte droom van iedere nederlander

Die Rivalität zwischen den Niederlanden und Deutschland erzeugt mächtige Gefühle von den Fans beider Mannschaften. Derzufolge und wegen des hohen Niveaus beider Teams träumen viele Niederländer von einem „Traumfinale“ (*droomfinale* im Tweet) zwischen ihren lieben Mannschaften. Wegen der begrenzten Anzahl von Zeichen, die in einem Tweet erlaubt sind (140), trägt der Autor die Namen anders ein, und zwar anhand der Hashtags: #ned für die Niederlande und #dui für Deutschland. Er erklärt auch seine erste Äußerung durch den zweiten Satz, den er als eine Wahrheit für alle Niederländer hält, und zwar dass ein WM-Finale, wobei die Niederlande gegen Deutschland gewonnen hätte, ein erfüllter Traum wäre. Um die Bedeutung dieser Gegenüberstellung hervorzuheben, verwendet er einen umgangssprachlichen Ausdruck wie „de natte droom“.

**(10) AFGELOPEN !!!!!!! SPANJE MAG DUTSLAND GAAN SLACHTEN
!!!!!!
FIESTAAA
AAAAA**

Dieser Tweet fungiert nicht als schriftliche Mitteilung, sondern als mündlicher Ausdruck. Das beobachtet man sofort durch an der großen Anzahl der Ausrufzeichen und der Wiederholung des Buchstabens „a“ am Ende des Wortes „Fiesta“. Der Autor gibt einen Ausruf auf dem Stadion oder vielleicht einen Ausruf eines Sportkommentators wieder, als ein Team ein Tor geschossen hat. Die Schreibung „FIESTAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA“ weist auf den Ausruf „TOOOOOOOOR“ hin, wobei der Autor des Tweets in der Rolle eines wirklichen Kommentators fungiert. Darüber hinaus beobachtet man hier auch die Anwesenheit einer anderen Art des Wortschatzes, und zwar die des Krieges. Der Tweet wurde nach dem Spiel zwischen Spanien und Paraguay gepostet, das Spanien gewonnen hat und bezieht sich auf das nächste, im Halbfinale zwischen Spanien und Deutschland. Aufgrund der großen Rivalität zwischen den niederländischen und deutschen Anhängern, hofft der Autor, dass Spanien auch das Halbfinale gewinnt, nur um dabei Deutschland zu „schlachten“.

(11) *duitsland algarije En ja.. elk jaar zien we de kracht die Duitsland typeert. Zij weten te over..-rulen/ heersen.*

Der Autor zeigt seine Resignation vor der Kraft, die die Deutschen seiner Meinung nach ständig beweisen. Diese Kraft hebt er durch einen kriegerischen Wortschatz hervor, und zwar anhand der Verben „overrulen“ (umstoßen) oder „overheersen“ (vorherrschen). Die Auslassungspunkte fungieren als Merkmale seiner Uneinigkeit damit.

(12) *Ik hoop dat in de halve finale de Duitsers hun messen vlijmscherp hebben geslepen...*

Der Autor wendet sich an eine Metapher, um seine Hoffnungen bezüglich des Spiels zwischen Brasilien und Deutschland auszudrücken. Trotzdem, im Vergleich zum anderem Beispiel, glaubt der Autor nicht, dass das Ergebnis positiv für Deutschland enden könnte und deswegen braucht er sich vorzubereiten. Das lässt sich aus den Auslassungspunkten verstehen, die als Stilmittel verwendet werden und als negative Perspektive des Autors auf das Schicksal der Deutschen fungieren. Er nutzt das Image der Deutschen als Krieger aus und behauptet, dass sie ihre „Messer schärfen sollten“, d.h. sie sollten sich dazu vorbereiten gegen Brasilien sehr gut zu spielen, weil sie nicht so viele Chancen haben.

(13) *Hoop dat ‘Die Mannschaft’ afrekend met de Brazilianen! Kunnen wij daarna met ons trauma afrekenen!*

Dieser Autor ist davon überzeugt, dass Deutschland das Spiel gegen Brasilien gewinnen kann. Seine Absicht ist jedoch nicht, sich um das Wohlbefinden der deutschen Mannschaft zu kümmern, sondern dass Deutschland weitergeht, damit es im Finale gegen die Niederlande spielt. Das Ziel ist, das Trauma der Niederländer, das sich aus den Gegenüberstellungen mit Deutschland ergibt, abzurechnen. Der Nutzer bezieht sich also noch einmal auf die so bekannte Rivalität zwischen Deutschland und den Niederländern. Es ist doch verständlich, denn aus der Gesamtanzahl von 40 Spielen zwischen den Deutschen und den Niederländern, 15 wurden von den Deutschen gewonnen, 10 von den Niederländern und 15 waren unentschieden.

(14) *Brazilië-Duitsland. Met z'n allen achter de Germanen.*

In der ersten Äußerung kündigt der Autor die Gegner vom Halbfinale an, und zwar Deutschland und Brasilien. Danach stellt er seine Bevorzugung dar, und zwar dass Deutschland verliert. Zu diesem Zweck sollen die Niederländer mit aller Macht kämpfen (met z'n allen), um die Deutschen zu besiegen. Es ist doch interessant, dass der Nutzer die Bezeichnung „Germanen“ für die Deutschen verwendet, was sich nicht direkt auf die heutigen Deutschen bezieht, sondern auf die Stämme von Mitteleuropa und südlichem Skandinavien. Das zeigt vielleicht einen Mangel an kulturellen Kenntnissen des Autors.

(15) *Dit Brazilië gaat echt niet winnen van Duitsland, daar zijn de Duitsers te slim en te sluw voor*

Anstatt von negativen, kriegerischen Stereotypen gegen Deutschland, weist der Autor auf zwei Qualitäten der Deutschen hin, und zwar ihre Sportlichkeit und ihre Technik.

(16) *dat hele stadion was strafbaar voor niet ingrijpen bij een verkrachting!!*

Der Autor spielt mit Wörtern, die man normalerweise in anderen Kontexten verwendet. In diesem Fall geht es um das Wort „verkrachting“ (Vergewaltigung). Dieses Wort verwendet man in rechtlichen oder journalistischen Texten, trotzdem mit einem anderen Sinn als hier. Hier fungiert es als eine Metapher für die schlechte Niederlage Brasiliens vor Deutschland. Es geht also nicht um eine Vergewaltigung im wörtlichen Sinne, sondern um eine größere als üblicherweise Anzahl von Toren geschossen von der Seite Deutschlands. Diese Metapher übertreibt absichtlich und verwandelt Brasilien in ein Opfer, indem die Zuschauer Henker werden, genauso wie in römischen Stadien.

(17) *Toch kijk ik zondag liever naar 11 gespierde Brazilianen dan naar 11 arrogante lelijke Duitsers...maar ja....*

Der Autor wendet sich an das kommende Finale, wo er lieber Brasilien sehen würde als Deutschland. Er hebt das hervor anhand von ein paar Adjektiven, welche dem Zweck dienen, seine Stereotypen bezüglich der Deutschen zu bewahren. Der Meinung des Autors nach sind die Deutschen „arrogant“ und „lelijk“ (hässlich), weshalb er bevorzugt, dass Brasilien im Finale spielt und nicht sie. Er resigniert trotzdem, was er durch die ausgewählten Satzzeichen darstellt, und zwar „...maar ja...“. Die große Anzahl von Auslassungspunkten beweist die Enttäuschung des Autors vor so einem Spielstand.

(18) *En daar gaan we weer... Al die nazi shit over het internet omdat Duitsland heeft gewonnen #Wk2014 Wie van jullie heeft de oorlog meegemaakt?*

Ausgehend von den WM 2014 Spielen gab es viele nazistische Kommentare auf dem Internet. Interessant ist es doch, dass diejenigen, die solche Kommentare posten und aktiv auf Twitter sind, doch nicht diejenigen sind, die historischen Kenntnisse beweisen, sondern diejenigen, die unter dem Schatten der historischen Stereotypen aufgewachsen sind. Genau das beharrt auch dieser Autor, laut dem, diejenigen, die solche Kommentare posten verstehen nicht völlig die Bedeutung solcher Wörter.

(19) *Je bent over de 2e wereldoorlog en over 1974 heen als je blij kan zijn dat Duitsland wereldkampioen is.*

Unter Berücksichtigung der Internetkommentare zieht der Nutzer einen logischen Schluss, und zwar, dass die meist von Stereotypen beeinflussten Niederländer nach dem zweiten Weltkrieg und insbesondere nach 1974 geboren sind.

(20) *Of NL nu wel of niet van D zou hebben gewonnen zullen we nooit weten. Het trauma van 74 (40-45) is nog steeds niet verwerkt, merk ik*

Wie schon gesagt, besteht ein wichtiger Teil der deutsch-niederländischen Rivalität aus dem von den Niederländern vor den Deutschen verlorenen Finale bei der WM 1974. Ohne die Möglichkeit eines Spiels zwischen den beiden Mannschaften noch einmal zu erwähnen, behauptet der Autor, dass die Niederländer noch wegen der Deutschen traumatisiert sind, weshalb sie sich auch ironisch oder stereotypisch benehmen.

4. Fazit

Die deutsch-niederländischen Beziehungen haben sich im Laufe der Zeit je nach den geschichtlichen Umständen entwickelt. Seit dem 19. Jahrhundert, als die Deutschen in den Niederlanden saisonale Arbeiten durchführten, gab es anhaltende Streitigkeiten. Nach dem zweiten Weltkrieg haben sie sich wegen der damals erfolgten Besetzung intensiviert.

Nach der Wende setzen sich die negativen Meinungen der Niederländer gegenüber den Deutschen fort. Laut der 1991 von Beelen (2001) zitierten Umfrage betrachteten die Niederländer die Deutschen als arrogant. Eine zwischen 1993-1995 durchgeführte Studie hat festgestellt, dass mehr als eine Hälfte der Niederländer die Deutschen negativ einschätzten. Allmählich haben sich diese Einstellungen verändert. Der Schwerpunkt dabei waren die Anstrengungen der Deutsche, sich als tolerant vorzustellen. Die Fußball-WM 2006, die in Deutschland stattgefunden hat, hat beträchtlich dazu beigetragen, obwohl die Unterstützung der Nationalmannschaft auch schlechte Erinnerungen ausgelöst hat (vgl. Kapitel 1.3).

Diese umstrittene Beziehung hat auch verschiedene Stereotypen in die Welt gebracht, sowohl seitens der Deutschen, als auch der Niederländer. Eine hohe Anzahl davon befinden sich im Rahmen des Fußballs, wo die Rivalität zwischen den beiden Ländern weltbekannt ist.

Fachliteratur

- Beelen, Hans, 2001, *Stereotypen, Traditionen, Begegnungen und Spiegelungen: das Niederlande Bild der Deutschen*. In: Moldenhauer, Gebhard, Vis, Jan (Hrsg.), *Die Niederlande und Deutschland. Einander kennen und verstehen*. Münster, Waxmann, 263-270.
- du Bois-Reymond, Manuela, 1997, "Beelden van Nederlandse kinderen over Duitsland en de Duitsers". 101-123. In *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, 24 (1).
- Groenewold, Peter, 2001, *Das niederländische Deutschlandbild im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Moldenhauer, Gebhard, Vis, Jan (Hrsg.), *Die Niederlande und Deutschland. Einander kennen und verstehen*. Münster, Waxmann, 205-224.
- Moldenhauer, Gebhard, Vis, Jan (Hrsg.), 2001, *Die Niederlande und Deutschland. Einander kennen und verstehen*. Münster, Waxmann.
- van Oudenhove, Jan Pieter, 2001, *Niederländer über Deutsche: ein paar empirische Befunde*. In: Moldenhauer, Gebhard, Vis, Jan (Hrsg.), 2001, *Die Niederlande und Deutschland. Einander kennen und verstehen*. Münster, Waxmann. 285-294.

Webografie

- <http://witze.net/holl%c3%a4nder-witze> (abgerufen am 19.06.2017).
- <http://witze.net/holl%c3%a4nder-witze?p=3> (abgerufen am 19.06.2017).

<http://www.fpri.org/article/2015/05/germany-in-the-21st-century-part-ii-the-view-from-the-netherlands/> (abgerufen am 19.06.2017).

Bünz, Tillman, 2016, *Von den Moffen zu Lieblingen*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/warum-niederlaender-deutsche-ploetzlich-moegen-14287210.html> (abgerufen am 19.06.2017).

Danelo, David, 2015, *Germany in the 21st Century, Part II: The View from the Netherlands*, https://www.files.ethz.ch/isn/191007/danelo_-_germany_part_2.pdf; (abgerufen am 19.06.2017).

Le discours didactique: les attentes de l'enseignant et de l'apprenant

Daniela Scorțan
Université de Craiova

1. Introduction

Dans cet article nous nous proposons d'analyser le discours didactique et plus précisément les attentes de l'enseignant et de l'apprenant. Le labeur de l'enseignant est peu analysé pour lui-même en comparaison avec l'abondance des écrits qui se penchent sur les élèves en situation d'apprentissage. La plupart du temps, quand il est pris en considération, le travail de l'enseignant n'est étudié que comme négociateur dans sa relation avec l'activité des élèves, cette dernière étant le point capital de la recherche (étude des comportements ou des performances des élèves) ; c'est le cas dans bien des ouvrages didactiques où l'enseignant est une composante d'un système plus ample à analyser. C'est sans équivoque l'observation de ce manque qui justifie pour partie l'intérêt suscité de nos jours par les ouvrages d'ergonomie puisqu'ils envisagent d'analyser précisément le travail de l'enseignant, en recourant à des notions et des méthodologies déjà expérimentées pour l'analyse d'autres situations de travail.

Il est bien évident que les compétences des enseignants représentent l'un des facteurs extérieurs qui se manifeste dans la dynamique d'apprentissage. Ces compétences sont le résultat des connaissances de base, des connaissances obtenues grâce à l'expérience (connaissances, savoir-faire et savoir-être) et par l'intermédiaire de la formation continue formelle ou informelle. L'initiative mise en œuvre relève de cet ensemble de compétences. Si l'enseignant n'a pas réévalué ses connaissances ni déployé de nouvelles compétences, il risque beaucoup d'inscrire l'élève dans une démarche passive ne laissant guère de place à la réorganisation des savoirs initiaux tel que le veulent les approches psycho cognitives constructivistes de l'apprentissage et socioconstructivistes.

La motivation de l'enseignant représente un facteur qui intervient dans la dynamique de la médiation qu'il mène. Les différents aspects de la médiation dépendent du degré de motivation de l'enseignant : transposition didactique, animation, aspect relationnel, appel à des modèles d'enseignement variés et actuels. Jacques Tardif (1992) identifie un rôle primordial à la motivation de l'enseignant dans la communication pédagogique qui s'établit entre enseignants et élèves. Les qualités personnelles et sociales de l'enseignant ont des conséquences sur le type de démarche d'apprentissage que l'élève entreprend. Un enseignant qui apprécie le mérite intellectuel que constitue la rigueur encourage l'apprenant à juger sa pertinence et à faire des choix éclairés concernant les visées à court et à long terme (vécu scolaire et vécu en société).

Les conduites adoptées par les enseignants marquent indirectement le processus d'apprentissage : attitude de respect par rapport à l'élève, attitude positive face aux

difficultés des apprenants (ordre cognitif, affectif et social), attitude de confiance en l'actualisation du potentiel de l'apprenant qui peuvent soutenir l'engagement de l'élève. De nombreux chercheurs en éducation estiment que les attentes de l'enseignant face à l'élève interviennent dans la dynamique pédagogique qui s'installe entre le maître et l'élève. Good et Brophy en 1987 analysent comment les attentes agissent sur l'intervention de l'enseignant et concernent, du même coup, l'élève : l'enseignant a des attentes spécifiques pour certains élèves : attentes au sujet du comportement et des résultats ; les attentes étant distinctes, généralement le type d'intervention varie ; par conséquent, les attentes gérant la conduite, affectent la représentation de soi de l'apprenant, la motivation ainsi que les objectifs à long terme. Si l'apprenant n'a aucune réaction, il est probable que les comportements de l'élève correspondent aux attentes des enseignants.

De plus en plus, on estime que les attentes, les valeurs, les attitudes, les connaissances font partie d'un système représentationnel à caractère social. Michel Gilly (1980) fait ressortir le rôle des représentations sociales de l'apprentissage dans la dynamique pédagogique qui s'installe. La démarche de l'enseignant est organisée à partir de sa manière de voir et de faire qui lui fournit des réponses adéquates devant les attentes et les besoins de son milieu de pratique. Il possède des représentations au sujet de sa pratique professionnelle. La manifestation de ses représentations contribuera à déterminer sa stratégie d'action, les pratiques influencées par ses représentations de l'enseignement, les objectifs éducatifs et les méthodes pédagogiques alternatives qu'il a élaborées le long du temps pour dynamiser le mieux possible l'adaptation et l'apprentissage. L'enseignant a aussi sa propre perception des contenus scientifiques qu'il doit enseigner. Au cours de ses années de pratique, il a déterminé les problèmes inhérents à la construction d'un concept donné et les difficultés à dépasser.

« Premièrement, les travaux menés sur les démarches intellectuelles des enseignants soulignent le caractère erroné de la dichotomie entre la connaissance du contenu des programmes et les connaissances pédagogiques et psychologiques nécessaires à tout enseignant. Les maîtres ont besoin de toute une gamme de méthodes pédagogiques étroitement liées à la matière enseignée. Deuxièmement, les résultats des études expérimentales menées sur les différentes méthodes d'enseignement sont suffisamment prometteurs pour pouvoir penser que ces méthodes devraient être incluses dans la formation initiale et continue des enseignants. Il serait utile que ces derniers soient sensibilisés aux avantages et aux inconvénients des différentes méthodes pédagogiques qui ont été mises au point à partir de recherches et qui ont prouvé leur efficacité dans certaines situations. Les enseignants seraient ainsi encouragés, par exemple, à utiliser des méthodes pédagogiques actives. Ils pourraient tous être au moins familiarisés avec différentes méthodes comme la pédagogie de la maîtrise, l'enseignement mutuel entre élèves du même âge et l'apprentissage en coopération ou en petits groupes, et savoir quand il convient de les employer. » (*Organisation de Coopération et de Développement Économiques*, 1990 : 91).

2. Planification et conduite de l'enseignant en classe

Le sujet des rapports entre planification et conduite de l'enseignant en classe ait constitué la matière d'un nombre restreint d'études alors qu'il en existe un grand nombre dans chacun de ces domaines individuellement. Les études descriptives qui ont été présentées ont

expliqué que le modèle normatif tylerien (*modèle* élémentaire et prescriptif, recommandant d'entamer la planification par l'énumération des objectifs, puis de continuer en spécifiant l'organisation des activités d'apprentissage et leur évaluation) n'était pas conforme à la réalité. La planification aurait principalement pour mission de créer et de peaufiner des routines d'enseignement et elle semble porter en plus grande part sur le contenu enseigné, puis sur les caractéristiques des élèves et, en moindre part, sur le matériel.

Les quelques recherches internationales ayant examiné la relation entre planification et activité en classe s'acheminent à établir l'existence incontestable, empiriquement observable, d'une telle relation. Elles soulignent que les enseignants qui ont eu le temps de planifier le cours sont davantage concentrés sur les élèves et donnent naissance à un enseignement plus qualitatif. Les recherches qui ont comparé les planifications (témoignages ou transcriptions) des enseignants avec leur activité en classe mettent en évidence une analogie entre les caractéristiques de la situation planifiée et ceux de la situation de classe.

En France, trois "écoles" principales ont analysé la planification de l'enseignement et ses relations avec l'activité en classe, l'une s'inscrivant dans un courant systémique, une autre se réclamant de l'étude des processus contextualisés tout en faisant amplement référence à la systémique et à la pensée des enseignants, la dernière se réclamant de la didactique professionnelle.

Toutefois, selon Philippe Dessus et Édouard Gentaz (2004), les étiquettes théoriques diffèrent davantage que les méthodologies mises en œuvre et les variables manipulées. Parmi les points qui demeurent obscurs, Philippe Dessus signale que l'expérience ou l'expertise des sujets est rarement prise en compte alors que c'est une variable couramment manipulée dans les travaux sur la pensée des enseignants (la fameuse distinction expert versus novice) ; la tâche allouée aux sujets planifiant n'est que rarement précisée notamment en ce qui concerne la méthode qu'ils peuvent suivre ; le facteur de l'échéance est rarement manipulé ; enfin, il n'est pas pris en compte un éventuel contexte collectif de planification.

Examiner l'activité du professeur, c'est donc particulièrement essayer de comprendre de quelle manière et à quelles fins il produit son discours. Nous présumons tout d'abord que le travail du professeur repose pour l'essentiel sur l'initiation et le maintien de la relation didactique. La relation didactique est une relation ternaire, entre le professeur et les élèves, concernant le savoir. Ses impératifs déterminent les échanges entre les professeurs et les élèves. L'étude des actions langagières ne peut se soustraire à « leurs finalités transactionnelles » (Vernant 1997) qui, dans le cadre des interactions didactiques, prennent la forme de la construction des savoirs par les élèves.

3. Les attentes de l'enseignant et de l'apprenant

On ne peut se représenter le déroulement de la relation didactique si l'on ne décèle pas comment l'intention d'enseigner du professeur s'actualise en un certain nombre d'attentes. En ce qui concerne les élèves, ils agissent pour une grande part en fonction des attentes *qu'ils attribuent* au professeur. On reconnaît ici la pertinence anthropologique de la notion d'attente, comme elle a été exprimée par Mauss (1968) : « Nous sommes entre nous, en société, pour nous attendre à tel ou tel résultat ; ... « je m'attends », c'est la définition même de tout acte de nature collective ».

Dans une perspective identique, Brousseau (1998) a élaboré la notion de contrat didactique, qui peut être décrite succinctement comme un système d'attentes, à propos du

savoir, entre le professeur et les élèves. Le contrat didactique détermine les interactions entre le professeur et les élèves. L'une des caractéristiques essentielles de cette surdétermination est l'aspect suivant, décrit par Brousseau : le professeur sait des choses que l'élève ne sait pas. Parmi celles-ci, il y en a que l'élève doit arriver à connaître (qu'il doit s'approprier) pour apprendre. Pourtant, le professeur ne peut pas dire carrément ces choses à l'élève, parce que l'interaction didactique présuppose que l'élève fasse sien ce qu'il apprend, non par la seule écoute, mais par l'étude et la confrontation réelle aux milieux d'apprentissage. Le professeur est par conséquent continuellement prédisposé à la tension (tentation) de dire nettement à l'élève ce que celui-ci devrait connaître, tout en sachant que le déclaratif échouera souvent à l'appropriation réelle des connaissances par les élèves. Le professeur est donc obligé de ne pas manifester ses opinions là où il aurait la (fausse) opportunité de parler, il est donc contraint à tenir pour lui-même certaines des choses qu'il veut enseigner, et à engager les élèves dans des rapports aux milieux qui leur permettront de dépasser ce silence. Ce phénomène, nous le désignons *réticence didactique*. Le professeur n'est pas autorisé, ne doit pas *tout* dire (principe de réticence) qu'il doit *faire* faire (valence perlocutoire). Cette subordination peut être décrite également dans les catégories du contrat didactique et du milieu. Les affirmations du professeur peuvent avoir comme rôle de faire en sorte que les élèves travaillent dans un milieu approprié, celui qui leur permettra d'élaborer des connaissances (valence perlocutoire), mais cette immersion dans le milieu suppose la rétention de certaines informations dans le jeu contractuel (réticence didactique).

Le contrat didactique peut s'énoncer de la manière suivante :

« – dans le processus didactique, le savoir est un savoir-temps. Enseigner, c'est parcourir avec les élèves une séquence, une suite orientée d'objets de savoir, qui établit ce que les professeurs nomment *la progression*. Cette disposition du savoir sur l'axe du temps, c'est le temps didactique, aussi appelé chrono genèse ;

– à chaque instant de la chrono genèse, le professeur et les élèves occupent un lieu précis, un topos, c'est-à-dire accomplissent un ensemble de tâches, dont certaines sont spécifiquement liées à la position de professeur, et d'autres à la position d'élève. À chaque instant de la chrono-genèse correspond un état de la topo-genèse. Le contrat didactique, à un instant t donné, peut donc se décrire dans l'identification de la chrono-genèse et de la topo-genèse inhérentes à cet instant.

On peut montrer comment le travail du professeur suppose la redéfinition en continu, et en « coopération » avec les élèves, des rapports de place, qui se caractériseront dans le contrat didactique, non seulement par une partition déterminée de l'espace symbolique, mais encore par un rapport, spécifique de telle ou telle place, aux *objets de savoirs*. C'est ce rapport, c'est-à-dire le type d'action dans le milieu didactique, qui engendrera notamment les *places énonciatives* (Vion, 1999) occupées par le professeur ou les élèves. » (Sensevy, Quilio 2002 : 50).

Le concept de « milieu » a été proposé, en didactique, par Brousseau (1998). Dans l'agencement didactique, les objets de savoir correspondant à une organisation de connaissance constituent un milieu, qui peut être tangible (par exemple le compas et la règle en géométrie), et / ou symbolique (par exemple certains systèmes d'axiomes, ou certain système de connaissances). *Le milieu*, dans cette acception particulière, peut donc être conçu, comme nous l'avons remarqué, comme un générateur de possibles et de nécessaires : nous ne pouvons pas faire n'importe quelle figure à la règle et au compas,

mais nous pouvons en faire certaines. Dans la classe, un chapitre indiscutablement fondamental du travail professoral consistera alors à *agencer le milieu* dont les élèves devront éprouver les possibilités et les nécessités pour évoluer. Le professeur essaiera de manœuvrer cet agencement dans la gestion des interactions verbales dans la classe.

La dévolution est le processus par lequel le professeur délègue aux élèves, pour un temps, la responsabilité de leur apprentissage. La dévolution est généralement, d'une certaine façon, dévolution d'un rapport à un milieu : l'élève doit se conformer à travailler d'une manière déterminée dans un milieu déterminé, et accepter le fait que le professeur ne lui dévoilera pas tout simplement les connaissances.

L'institutionnalisation est, au sens strict, le processus par lequel le professeur communique aux élèves que les connaissances qu'ils ont structurées sont présentes déjà dans la culture (d'une discipline), et par lequel il les invite à se rendre responsables de savoir ces connaissances. Nous soutenons que toute institution repose sur des nécessités que les notions de dévolution et d'institutionnalisation tentent de circonscrire.

Conclusions

Dans cet article ont été examinés certains aspects du processus pédagogique ainsi que les mécanismes et les stratégies capables à l'améliorer. On a mis en évidence le caractère interactif du processus pédagogique dans la mesure où les enseignants doivent être constamment attentifs à la complexité des interactions dans la salle de classe et sont entraînés à prendre des décisions rapides. Les enseignants doivent disposer de tout un arsenal de méthodes pédagogiques et pouvoir décider quand et jusqu'à quel point ils devraient y faire appel en fonction des élèves considérés. Un haut niveau de compétence professionnelle est exigé des enseignants : ils doivent être sensibles à une très grande diversité d'aptitudes et de contextes culturels, être au courant des méthodes pédagogiques les plus efficaces pour chaque élève et être capables de les appliquer de façon cohérente et stimulante pour tous les élèves.

La coopération, la concertation, la discussion sont essentielles à la fois à l'accomplissement des missions traditionnelles du système éducatif et à celui des responsabilités nouvelles qui lui sont désormais confiées. Cette concertation ne doit pas seulement faire intervenir les maîtres, mais aussi ouvrir une place plus grande à la participation des parents et de la collectivité à l'éducation des élèves. Somme toute, cela signifie que ce qu'on attend des enseignants, ce n'est pas seulement qu'ils soient de bons pédagogues, mais aussi, et de plus en plus, qu'ils participent à la définition des objectifs de l'enseignement, qu'ils se tiennent au courant et qu'ils contribuent à résoudre les dilemmes et les problèmes quand et là où ils se font jour.

Références

- Bressoux, Pascal, 2003, *Quand les enseignants jugent leurs élèves*, Paris, PUF.
- Brousseau, Guy, 1986, *Fondements et méthodes de la didactique des mathématiques. Recherche en didactique des mathématiques*, Grenoble, La Pensée Sauvage.
- Brousseau, Guy, 1998, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée Sauvage.
- Charaudeau, Patrick, 1983, *Langage et discours – Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette-Université.

- Chevallard, Yves, 1991, *La transposition didactique – du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée Sauvage.
- Dalgalian, Gilbert, Lieutaud, Simonne, Weiss François, 1981, *Pour un nouvel enseignement des langues et une nouvelle formation des enseignants*, Paris, CLE International.
- Gentaz, Édouard, Dessus, Philippe, 2004, *Comprendre les apprentissages et enseigner : Sciences cognitives et éducation*, Paris, Dunod.
- Gilly, Michel, 1980, *Maître-élève : Rôles institutionnels et représentations*, Paris, PUF, collection Pédagogie d'aujourd'hui.
- Gilly, Michel, 1969, *Bon élève, mauvais élève*, Paris, Armand Colin.
- Good, Thomas, Brophy, Jere, 1987, *Looking in Classrooms*, Longman Higher Education.
- Mauss, Maurice, 1968, *Œuvres, tome 1 : Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Minuit.
- Organisation de Coopération et de Développement Économiques, 1990, *L'enseignant aujourd'hui. Fonctions, Statut, Politiques*, Paris, OCDE.
- Pollet, Marie-Christine, 2001, *Pour une didactique des discours universitaires, Étudiants et système de communication à l'Université*, Pratiques pédagogiques, De Boeck Supérieur.
- Sensevy, Gérard, Quilio, Serge, 2002, « Les discours du professeur. Vers une pragmatique didactique », *Revue française de pédagogie*, no. 141, pp. 47-56.
- Sensevy, Gérard, Mercier, Alain, Schubauer-Leoni, Maria-Luisa, 2002, Dossier : *Vers une didactique comparée*, *Revue française de pédagogie*, no. 141, 5-17.
- Sensevy, Gérard, Mercier, Alain, 2007, *Agir ensemble. L'action conjointe du professeur et des élèves dans le système didactique*, éditeur PU Rennes, collection Paideia.
- Tardif, Jacques, 1992, *Pour un enseignement stratégique : l'apport de la psychologie cognitive*, Montréal, Les Éditions Logiques.
- Tardif, Jacques, 1999, *Le transfert des apprentissages*, Montréal, Les Éditions Logiques.
- Vernant, Denis, 1997, *Du discours à l'action*, Paris, PUF.
- Vion, Robert, 1999, « Pour une approche relationnelle des interactions verbales et des discours », *Langage et société*, 86, 95-114.

Food Commodities and the Discourse of Olive Oil Advertising

Alina Țenescu
University of Craiova

1. Introduction

Nowadays, master chefs and professional tasters orient consumers towards olive oils that do not only taste good, but have also overpassed their status of basic food commodity to become a symbol of healthy food diet. Professional tasters demonstrate to customers worldwide that olive oil tasting is an intricate sensory experience, since it includes sight, smell and taste, where the stimulation of one sense leads to a perception in a different sense or different senses (Auvray & Spence 2008: 1017).

Professional tasters display understanding, know-how, technique, extreme sensitivity and mastery of senses whose combination proves to be effective in the accurate description, evaluation and classification of olive oils and olive oil tastes depending on the geo-cultural backgrounds they come from and on different preparation methods they are obtained by. Professional tasters' providing information on the occasion of food promotional demonstrations and olive oil tasting demos might help customers and shoppers to make the right purchasing decisions choosing a particular olive oil over another and could also educate their taste.

Synaesthetic images created in the minds of tasters and related to olive oil tasting experiences are rendered through accurate descriptions and metaphoric expressions that are deciphered by readers as they come into contact with original advertisements or reviews published in professional magazines both printed and online.

An analysis of online olive oil tasting reviews might be done from the perspective of food anthropology and investigation of cultural representations of olive oil (Meneley 2008), from the perspective of persuasive techniques used in nutritional food advertising (Gracia Arnaiz 2001), from the perspective of the impact (both positive and negative) that advertising has on customers' consumption of specific foods (Fox 1981, Igun 1982, Hung, Ling and Ong 1985, Taras *et al.* 1989), as well as from the perspective of engaging discursive strategies used in olive oil-speak. Our paper relies upon this last perspective, even if it focuses more on the study of figurative language and identification of metaphors and the use of personification, than on the analysis of poetic devices and the specificities of narration from online olive-oil flavor descriptions.

From the point of view of anthropologists like Anne Meneley (2008, 2007, 2005), the marketing of olive oil comes to be associated with distinctions of cultural places it originates from. In a paper published in 2008, she demonstrates how different imaginaries of places and spaces (from the Mediterranean and from the Middle East), as well medical and ethical consumerism imaginaries influence the circulation of food commodities like

olive oil worldwide. In fact, as Mintz (1997) and Roseberry (1996) conclude in their case studies, the production of a food commodity like olive oil is inseparable from the evolution of a specific market, from the flow of olive oil as healthy merchandise and its consumption by customers, unconsciously associating the product with the cultural space it derives from.

While the food anthropologist (Meneley 2008) notices a certain similarity between the patterns on which the imagery in winespeak and in olive oil-speak are built, most linguistic studies are interested in the discursive analysis of wine tasting experiences and perfume descriptions (Velasco-Sacristán & Fuertes Olivera 2006, Caballero, Diaz-Vera 2013, Suárez-Toste 2007, Lehrer 2009, Paradis, Eeg-Olofsson 2013).

Our paper analyzes the main characteristics of the figurative language used in olive oil advertising discourse. It analyzes the main categories of conceptual metaphors associated with olive oil and olive oil tasting, starting from examples taken mainly from a corpus of excerpts of English advertising discourse. Some of these excerpts are selected from sites specialized in olive oil news, reviews and olive oil advertisements and they allow us to comprehend how olive oil tasting is described in metaphorical terms.

Starting from an approach based on the model established by Lakoff and Johnson (1980 / 2003), the research aims to organize conceptualizations of olive oil and olive oil tasting into several categories of cognitive metaphor and to identify the main aspects of olive oil imagery in online advertising discourse.

2. The figurative language specific to online olive oil advertisements and reviews in English

The corpus chosen for the study of figurative language used by olive oil professionals in English media discourse is analyzed from the perspective of conceptual metaphor theory. To isolate the main aspects and elements of the metaphorical schema specific to online olive oil advertising, we chose examples from a corpus of excerpts of English olive oil tasting reviews found in *Olive Oil Times*¹, the world's best source containing olive oil news and olive oil reviews. To examples selected from *Olive Oil Times*, we added other excerpts from online specialized magazines such as *Supermarket & Retailer*² and specialized sites like oliveoilmarket.eu.

We identify peculiar aspects of the organicist-animist metaphor in English olive oil tasting discourse, as well as its main characteristics in specialized media discourse. We illustrate the anthropomorphic metaphor, as well as other instances of cognitive metaphor related not only to the tasting, but also to the appearance and aroma of olive oil.

Not only do the four stages involved in olive oil tasting permit amateurs to put a label on each tasting phase, but they also get shoppers all the more excited to taste and buy what they have never bought before. A wide range of conceptual metaphors is to be found in olive oil reviews or promotional demos, each of them differently associated with one or another of the four phases: appearance, flavour, taste and aftertaste, of which the most salient or commonly used is linked to the second stage. Consequently, a peculiar metaphorical design could be drawn following the assessment of olive oil quality in terms of aroma.

¹ <https://www.oliveoiltimes.com/>

² <https://www.supermarket.co.za/>

Regarding the second tasting phase, a first category of conceptual metaphor identified in the language of olive oil tasting assessment in English is the organicist-animist metaphor OLIVE OIL IS A HUMAN BEING.

Within the metaphorical design of the organicist metaphor we discover the pattern of personality and temperament that is rendered through linguistic metaphors such as: “bold”, “plain” and “mild”:

“[...] ‘Extra virgin’ is made from the first pressing of olives. ‘Light’ olive oil is lighter in flavour and colour but has the same amount of calories as extra-virgin. Flavour – Extra virgin olive oil: fruity, *tangy*, *bold*. Light olive oil: *mild*. [...] Flavour: *plain* and *mild*.¹”

If we decomposed the metaphorical schema linked to personality and temperament features and associate it with olive oil elements, we would have to isolate two elements into which the above mentioned metaphors integrate: 1. composition, balance, notes and flavours (“bold”, “tangy”) and 2. intensity and persistence of flavour (“mild”).

While a tangy olive oil is pleasantly strong and sharp, its boldness increases its appeal to olive oil professionals (that is marketers, tasters, chemists, farmers, agronomists), as well as to consumers. The same as an individual whose level of social attraction augments with his willingness to undertake things that involve risk or danger in collective circumstances or in relationship to a partner, extra virgin olive oil boldness is understood as both acting with innovation and increasing confidence.

Another example of cognitive metaphor related to both appearance and aroma is OLIVE OIL IS A LEVEL OR QUALITY OF ATTAINMENT of a healthy consumer’s lifestyle. Not only is olive oil touted as symbol of the heart healthy Mediterranean diet, but it also drives in the minds of amateur consumers images of a rich sensory and sensual journey with the olive oil, imagining themselves as foreigners dipping their bread, as they taste and find delight in a Greek or Italian yellow-green or black aromatic liquid obtained from the fruit of the olive tree: “Olive oil is a *heart healthy staple* of the Mediterranean diet and is made from ripe olives²”.

The third category of cognitive metaphor associated this time with the first olive oil tasting stage – appearance – is OLIVE OIL IS A FAT.

“[...] Olive oil is a *sexy fat* these days, a highly unusual status for a fat in these fat phobic days and one could not possibly imagine a sexy encounter with other fats, say margarines: one isn’t likely to dip one’s finger in trans-fats and moan with pleasure.[...]” (Meneley 2008:3)

In the example above, olive oil is construed as a group of esters of glycerol and different fatty acids, which remain solid at room temperature and which are the essential constituents of vegetable fat. Of course, the unusual association of the adjective “sexy” with the noun “fat” makes us readers think more of animal fat as a natural oily substance found in animal bodies, especially when it is deposited as a layer under the skin or around specific organs. The anthropomorphic metaphor brought about by the syntagm “sexy fat” allows the further deconstruction of the metaphorical design into one more subcategory, that is

¹ https://www.supermarket.co.za/SR_Downloads/S&R%202014-2%20Food%20focus-oils.pdf

² *Idem, ibidem.*

physical anatomy directly linked to olive oil elements such as body, balance and notes' level which is illustrated by the metaphorical expression conveyed by an adjective ("sexy") followed by a noun.

As readers or as tasters, we understand that olive oil balance is given by an equipoise between physical strength ("tangy"), physical attractiveness ("erotic", "sexy") and personality appeal ("bold", "mild").

In our corpus of study, we also find examples of the conceptual metaphors: OLIVE OIL IS AN EROTIC BODY PART AND OLIVE OIL IS AN APHRODISIAC.

"The inventiveness of Valerio Marini captures attention with suggestive illustrations containing subtle clues such as using the shape of the customary blue olive oil tasting glass and transforming it into the derriere of a lady seen from behind. This particular piece of work goes hand in hand with his catchphrase for the exhibition 'Oil feeds our Eros'¹."



Not only does olive oil poured in a tasting glass take the shape of a woman's derriere, but it also proves to be a powerful drink, stimulating sexual desire, arousing passion, as it feeds individuals' desire for close intimacy. In the artist's eye, and in the imagination of the visitors of his exhibition, olive oil turns into a love drug and is nothing else but a substance or food that increases lust and is able to render sexual intimacy more pleasurable.

3. Conclusion

The metaphors illustrated in the chosen corpus of online English olive oil reviews reveal the predominance of the anthropomorphic metaphor, without overlooking other peculiar metaphorical images, such as that of olive oil as a fat, as erotic body part or as aphrodisiac.

Sources

<https://www.oliveoiltimes.com/>
<https://www.oliveoiltimes.com/olive-oil-basics/valerio-marini-eroticism-olive-oil/46117>
<https://agrarianstudies.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/colloqpapers/18meneley.pdf>
https://www.supermarket.co.za/SR_Downloads/S&R%202014-2%20Food%20focus-oils.pdf
<https://www.oliveoilmarket.eu/olio-officina-food-festival-2015/>
(consulted on the 29th of June, 2018).

¹ <https://www.oliveoiltimes.com/olive-oil-basics/valerio-marini-eroticism-olive-oil/46117>.

References

- Auvray, Malika & Spence, Charles, 2008, "The multisensory perception of flavor", in *Consciousness and Cognition*, 17(3), 1016-1031.
- Caballero, Rosario and Diaz-Vera, Javier, 2001, *Sensuous Cognition. Explorations into Human Sentience – Imagination, (E)motion and Perception*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter.
- Gracia-Arnaiz, Mabel, 2001, "Nutritional discourse in food advertising: between persuasion and cacophony", in *Anthropology of Food*, Issue 0 (4), *Traditions et identités alimentaires locales* <https://journals.openedition.org/aof/989> (consulted on the 29th of June, 2018)
- Fox, Daniel Th., 1981, *Children's television commercials and their nutrition knowledge and eating habits*, Montana, University of Montana Press.
- Hung, Beatrice, Ling, Lydia., Ong, S.G., 1985, "Sources of influence on infant feeding practices in Hong Kong", in *Social Science and Medicine*, 20 (II), 1143-1150.
- Igun, U.A., 1982, "Child-feeding habits in a situation of social change: The case of Maiduguri, Nigeria", in *Social Science and Medicine*, 16 (7), 769-781.
- Lakoff, George and Johnson, Mark, 1980 / 2003, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press.
- Lehrer, Adrienne, 2009, *Wine and Conversation*, 2nd edition, Oxford, Oxford University Press.
- Meneley, Anne, 2008, "Research reveals national political imagery affects food economies", in *Daily News* from Trent University, Canada, http://www.trentu.ca/newsevents/newsDetail_old.php?newsID=330 (consulted on the 29th of June, 2018).
- Meneley, Anne, 2008, "A tale of two itineraries: the production, consumption and circulation of Tuscan and Palestinian olive oil", available at <https://agrarianstudies.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/colloqpapers/18meneley.pdf> (consulted on the 29th of June, 2018).
- Meneley, Anne, 2008, "Oleo signs and quail signs: the qualities of olive oil", in *Ethnos*, 73(3), 303-326.
- Meneley, Anne, 2007, "Like an extra-virgin", *American Anthropologist*, 109(1), 678-687.
- Meneley, Anne, 2005, "Oil", in *Fat: the Anthropology of An Obsession*, Don Kulick, Anne Meneley, eds., New York, Tarcher Penguin, 29-43.
- Menendez, Eduardo, 1982, "Medios de comunicación masiva, reproducción familiar y formas de medicina popular", in *Cuadernos La Chata*, 57(1), 1-202.
- Mintz, Sidney, 1997, *Tasting Food, Tasting Freedom: Excursions into Eating, Power and the Past*, Boston, Beacon Publishing House.
- Paradis, Carita and Eeg-Olofsson, Mats, 2013, "Describing sensory experience: the genre of wine reviews", in *Metaphor and Symbol*, 28 (1), 22-40.
- Roseberry, William, 1996, "The rise of Yuppie coffees and the reimagination of class in the United States", in *American Anthropologist*, 98 (4), 762-775.
- Suárez-Toste, Ernesto, 2007, "Metaphor inside the wine cellar: On the ubiquity of personification schemas in winespeak," *Metaphorik*, 12 (1), 53-64.
- Taras, Howard, Sallis, James, Patterson, Thomas, Nader, Philip, Nelson, Julie, 1989, "Television's influence on children's diet and physical activity", in *Developmental and Behavioral Pediatrics*, 10 (4), 176-180.
- Velasco-Sacristán, Marisol, Fuertes-Olivera, Pedro, 2006, "Olfactory and olfactory-mixed metaphors in print ads of perfume", in *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 4(1), 217-252.
- <https://www.adsoftheworld.com/forum/141069> (accessed on the 29th of June, 2018)

Hypertextul – un intertext materializat, un antitext sau un antiintertext?

Elena Ungureanu
Institutul de Filologie
Institutul de Dezvoltare a Societății Informaționale

1. Introducere

Științele umane, în special științele textului, au în centrul atenției o noțiune de generație nouă – hypertextul electronic. Înțelegerea hypertextului este posibilă cu condiția încadrării acestuia într-un domeniu, de asemenea nou, numit *umanioare digitale* (*digital humanities*). Acesta numără de-abia câteva decenii și reprezintă un domeniu inter- și transdisciplinar. Deși, până în prezent, s-au scris mii de studii dedicate hypertextului, această noțiune (ca și cea de „text”, de altfel), suscită în continuare cele mai variate discuții și interpretări, adesea contradictorii. Definirea conceptului rămâne problematică din cauza complexității sale și a multitudinii de relații pe care le are cu alte tipuri de texte. O explicație în plus rezidă în faptul că în discuție a intrat componenta tehnologică, digitalul constituind o treaptă mai avansată decât tiparul. Tehnologiile online dispun de caracteristici care trebuie luate în calcul la descrierea textelor cu care operează utilizatorii în spațiul web, prima dintre acestea fiind virtualitatea. Anume în acest spațiu a înflorit nonlinearitatea, trăsătura care se opune tranșant linearității textului tipărit, chiar dacă elemente nelineare se pot regăsi cu ușurință la nivelul lecturii, mai puțin la nivelul plasării în spațiul bidimensional a textelor de tipar. Spre deosebire de spațiul textului tipărit (numit și *operă*, care e mai cu seamă al scriitorilor, cercetătorilor, adică al celor care scriu, practicând o meserie), webul e un nou spațiu, tridimensional, în care sălășluiesc toate tipurile de hypertexte, generate de toate categoriile de generatori. Webul însă „este pentru toată lumea” (“this is for everyone”), spunea în 2014 creatorul webului, Tim Berners-Lee.

Celebra afirmație a lui Roland Barthes „Orice text e un intertext”¹ a făcut istorie la data emiterii ei, cu circa jumătate de secol în urmă, iar astăzi devine și mai valoroasă, fiind raportată și reinterpretată cu privire la textele în format electronic. Fiind o condiție a oricărui text, intertextualitatea, în viziunea exegetului francez, nu se reduce la problema izvoarelor sau a influențelor; intertextul este un câmp general de formule anonime (a căror origine este arareori reperabilă), de citări inconștiente sau automate, făcute fără ghilimele (Barthes 1973). Webul este un megacorpus nu doar plin de asemenea citări inconștiente,

¹ « Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets » (Barthes 1973 : 1013).

fără ghilimele, dar care permite tot mai mult identificarea sursei care citează și a celei citate. Webul și-a plăsmuit propriul instrument și acesta se numește *hypertext* sau *webtext*. Între timp, au mai apărut și alte denumiri, despre care vom discuta mai jos.

2. Hipertext și / sau hypertext

Termenul se întâlnește ortografiat atât cu *i*, cât și cu *y*. Cea din urmă însă se întâlnește tot mai frecvent în textele care discută despre hypertextul electronic. Hypertextul este un intertext, dar unul care comportă caracteristicile fenomenului HYPER, și anume:

Hyper- / *hiper* (gr. *hyper* „(de) peste, super-, supra-, dincolo de”) – prefixoidul denotă un grad excesiv al calității și, în același timp, goliciunea ei, o morbidă exagerare; depășind măsura, merge în direcție opusă și sporind progresiv, duce la o slăbire a ei (cf. *hipertensiune*, *hipertrofie*). Elementul de compunere *hyper-* este unul dintre cele mai active în sistemul tuturor limbilor lumii. *Urban Dictionary* atestă în ultimul deceniu o adevărată explozie de cuvinte noi formate cu prefixoidul *hyper-* (peste 500). Acesta și-a extins potențialul semnificativ, putând indica: superioritatea, augmentarea sau exagerarea unei calități, caracteristici etc.: foarte, super-, extrem de, ultra-, giga, mega-, excepțional; peste, plus, excesiv, dincolo de; existent în mai mult de trei dimensiuni spațiale; indică un nivel superior; un raport de referințe încrucișate, cu multe legături; legat sau aranjat în mod nonsecvențial sau neconsecutiv, iar Ted Nelson i-a mai atribuit și sensul de „pe scară largă și generalizat“. În calitate de termen filosofic, HYPER se referă la proprietatea unor fenomene sociale și culturale, ajungând la cea mai mare intensitate, de autosuficiență, în sfera iluziilor, fantasticului, numit și „text-monstru” (Науменко 2005: 182; Archibald 2008: 52). Semnificația “hyper” poate fi extinsă și asupra a două alte prefixe: *super-* și *pseudo-*; tranziția între ele dezvăluie logica ironică a revoluțiilor și relația dintre modern și postmodern în cultura secolului 20:

„*Hyper* este un *super*, care, datorită excesului unei anumite calități, trece dincolo de frontiera realității și devine *pseudo*. Negarea revoluționară se dovedește a fi o exagerare, o concreștere, o extindere, o hiperbolă a ceea ce este negat. Redundanța acestei calități, construită ca *super*, ajunge să fie iluzorie sau *pseudo*, în timp ce opusul său, care inițial, în intenție, era negat, în cele din urmă dobândește poziția dominantă. Această ironie, dezvăluită pe deplin în postmodernism, ca identitate culturală a secolului 20, reprezintă dialectica *hyper* – dialectica gradației-falsității, hiperbolei-parodiei” (trad. n.) (Эпштейн 2004: 33).

Elementul de compunere *non-* /*ne-* este folosit la formarea unor noțiuni care se află în raport de opoziție exclusivă cu noțiunea exprimată de elementul secund. Astfel, nonsecvențialitatea mai poate fi denumită *multi-/poli-*, *pluri-*, *ne-* sau *nonlinearitate*.

Putem afirma, așadar, că *hyper-* = *super-*, *non-*, *pseudo-* și chiar *anti-*.

3. Intertext și hypertext

Odată cu trecerea pe suport online, mediul electronic oferă utilizatorilor o bogată gamă de instrumente care să faciliteze și să sprijine editarea și redactarea automată a textelor. Mai mult, sistemele multimedia permit combinarea textului în format clasic cu elemente nonverbale sau paraverbale: emoticoane (elemente creolizate), text scris, audio, video,

animație etc. Iar ceea ce face din el un super- sau hiperprodus este capacitatea de legare instantanee cu alte texte prin intermediul linkurilor. Anume în hypertext, potențialul intertextual al textului se materializează în formă de rețea de hyperlinkuri. Din această perspectivă, hypertextul formează un strat suplimentar de text, făcut posibil prin tehnologia computerizată și semiotica complexă a unui semn digital. Ca urmare, unele calități ale textului sunt amplificate, iar altele sunt împinse în fundal. Aceste procese au consecințe considerabile pentru poetica literaturii ficționale plasată într-un mediu digital.

Linkul a apărut din necesitatea ca utilizatorul să ajungă mai rapid la o informație (document, text). Rapiditatea și comoditatea în accesarea informațiilor online sunt cele mai de preț avantaje ale hyperlinkurilor. Hyperlinkul este „elementul fundamental al structurii hypertextului și, de fapt, reprezintă o conotație materializată, concretizată, menită să reflecte legăturile (relațiile) semantice și asociative exprimate implicit în text” (Дедова 2006: 27).

4. Intratext și extratext

Hypertextul este, în primul rând, *intratextual* (Archibald 2008: 189), cele mai multe texte online, bogate în referințe hypertextuale afișându-se cu o multitudine de relații marcate în interiorul textului. Un exemplu clasic în acest sens, este *Biblia online*, cu o majoritate covârșitoare a cuvintelor în calitate de linkuri intratextuale. Miile de unități textuale (*lexii*, după Roland Barthes) textul biblic se referă sau fac trimitere la ele însele în interiorul rețelei. Numeroase romane de ficțiune construite hypertextual se bazează anume pe această modalitate de relații intratextuale. Ca exemplu, romanul *Afternoon. A Story* al lui Michael Joyce (și el un model clasic al domeniului) are peste 900 de linkuri și niciunul dintre ele nu se referă la un text din afara lucrării.

Așadar, manifestarea materială a relației intertextuale nu poate fi privită ca fiind întruchipată exclusiv de hyperlink, dar hyperlinkurile simplifică substanțial vizibilitatea acestei relații intertextuale. În timp ce într-un hypertext științific o astfel de simplificare poate fi justificată de economia traverselor referențiale sau bibliografice, în ficțiune hypertextul se poate întoarce împotriva intențiilor autorului, împotriva textului și împotriva intertextualității în general.

Vom mai observa, de asemenea, că un singur cuvânt, frază sau propoziție dotate cu link (trăsătură tehnologizată) poate duce – de cele mai multe ori – la o singură și unică destinație, cea indicată de autor sau, eventual, de către programator. Astfel se produce interacțiunea textelor, generându-se sensuri noi la orice accesare pe link de către orice utilizator și de fiecare dată. Hyperlinkul este deci o trimitere intenționată și vizibilă la un alt text, deci realizează o hyperintenționalitate (a se vedea mai jos). Putem doar presupune că, în timp, această unică destinație va fi ramificată, deci se vor propune mai multe destinații, la alegerea utilizatorului.

5. Hypertext și antitext

Numeroși teoreticieni consideră hypertextul ca o realizare, implementare sau întruchipare a intertextualității. Hypertextul poate fi văzut ca o manifestare a relațiilor intertextuale complexe și un promotor global al ideii de text ca rețea de referință. Este mai degrabă un hypertext care reprezintă o rețea structurată de constrângeri, impusă textului prin legături

implicite. În comparație cu experiența de citire a hipertextului, intertextul – în ciuda intenționalității sale – pare mai deschis și mai puțin constrâns. În cea mai mare parte, Michael Riffaterre (1994) are dreptate. Hipertextul, mai mult ca model decât realizare a lui, este o construcție cu un mare grad de libertate. Autorul indică legătura dintre segmente de text în funcție de propria sa alegere, dar utilizatorul NU este obligat să urmeze (aceseze) conexiunile și nici nu este obligat să urmeze un traseu într-o anumită ordine. În acest sens, hipertextul este deci un *antiintertext*.

În prezentul studiu, vom trece în revistă două opinii contradictorii: pe de o parte, ideea că hipertextul nonlinear s-ar plasa, în ordine cronologică, în *continuitatea* textului linear, iar pe de alta, că hipertextul ar reprezenta *discontinuitatea* clară în relația sa cu textul tipărit. Pentru Mariusz Pisarski (Pisarski 2011: 188), de exemplu, hipertextualitatea nu ar fi nici formă de „dramatizare” sau punere în scenă a intertextualității, nici nivel suplimentar al arhitecturalității (ca la Michael Riffaterre și George Landow), ci, mai degrabă, o antiintertextualitate, o parodie a conexiunilor intertextuale.

6. Contratext sau antitext

În comparație cu textul clasic, *antitext* este considerat textul care neagă arta anterioară și introduce în sistemul cuvântului artistic noi convenționalități drept echivalente, de exemplu: cubismul, futurismul, suprematismul, contrarelieful, fotomontajul, colajul etc. Toate acestea, datorită tehnologiei virtuale, intră acum în definiția hipertextului într-un mod neașteptat de exprimare. Într-un anumit sens, hipertextul, cel care *liquid-ează* textul, îl fragmentează, dezagregarea prin macarea linkurilor ce urmează să fie accesate (să întrerupă, să intervină, de fapt, în coeziunea și coerența textului online), este și el un tip de antitext (de exemplu, proiectele *liquidpub*) (Martel 2005). O neașteptată intersecție se produce între așa-numita pseudotextualitate și hipertextualitate, ultima dintre care e văzută de unii teoreticieni ca opusă textualității, deci ca antitextualitate.

Textul care se opune unui alt text este un *contratext* sau un *antitext*, autorul său intenționând să promoveze un punct de vedere care combate ideile din textul la care face referire. În același sens consună și ideea „textului de întâmpinare” («встречный текст») (Рафина 2016: 109), numit și *contratext* de către Novikov (Новиков 2003: 64-76), în categoria respectivă intrând următoarele tipuri: traducerea, evaluarea, reformularea, parafrizarea, orientarea, opinia, presupunerea, generalizarea, afirmația, concluzia, infixarea, asocierea, intertextul, răspunsul liber, prognoza, vizualizarea. „*Contratextul* este tot ce apare în mintea noastră ca urmare a înțelegerii enunțului emis. Acesta include nu numai ceea ce se spune în mod explicit, dar ceea ce este implicit, indirect, incluzând diverse tipuri de asociații” (*ibidem*: 65).

Hiptertextualitatea este materializarea tehnologică a intertextualității, altfel spus, „încarnarea intertextualității” (Archibald 2008: 35) pe care o datorăm tehnologiilor de ultimă generație, care fac vizibilă și operabilă productivitatea și reproductibilitatea semnelor textuale. Anume hipertextul face intertextualitatea online comunicabilă. Dar „hiptertextualitatea reprezintă, în multe privințe, contrariul textualității” (Archibald 2008: 133). Noutatea radicală cu care vine hipertextul față de textul tipărit (neelectronic) o reprezintă chiar sistemul (tehnologizat) de hyperlinkuri multidirecționale și adesea labirintice, pe care noi, în calitate de utilizatori, suntem invitați să le accesăm. Acest mod de operare a semnelor lingvotehnologice modifică modul instituit de tradiția tiparului,

transformând gândirea în una fasciculară, rapidă, dar adesea superficială, lipsită de profunzime. Din concept elitist, intertextul de pe web a devenit unul banal, în sensul că la descifrarea sensului poate participa oricine, legăturile pot fi create de oricine și în orice tip de text. Orice text poate fi legat de orice text! iată o adevărată apologie, care devine acum realizabilă într-un mod incredibil pe web. Din cauza prea multelor legături, care sunt în esența lor, seducătoare și dezagregatoare, sensul ciugulit din rețea devine extrem de fragmentat. Văzut deopotrivă ca o *înrupare a intertextului*, dar și ca un concept *anti-intertextual*, poate chiar ca o parodie hypermodernă a intertextului (Pisarski 2011: 183-194), hipertextul constituie un concept pe care filologia nu-l mai poate ignora sub nicio formă.

7. Tehnotext vs biotext

Hypertextul ar putea fi considerat, datorită extensiei către și concreșterii cu tehnologiile moderne, *tehnотext*, așa cum l-a numit Archibald (2008: 197). Pe de altă parte însă, tehnologicul nu face altceva decât să reproducă natura, biologicul: specialiștii văd similitudini spectaculoase între hypertext și genomul uman, și nu ezită să numească organismul *biotext*, datorită asemănării dintre texte și organisme vii (Лютман 1992: 12-25), cum că în procesul de funcționare textul dobândește trăsăturile unui organism viu care posedă memorie și abilitatea de a produce noi înțeleșuri:

„Un organism ar putea fi privit ca un set de texte care se traduc reciproc și, în consecință, creează noi texte. Toate aceste texte sunt componente în cicluri de substituire (înlocuire) sau reproducere, și astfel, direct sau indirect, de asemenea, participând în cicluri de autoînlocuire și de autoreproducere. Astfel, organismul uman poate fi considerat un set de procese de citire și traducere, în care unele componente ale organismului citesc și traduc alte componente ale aceluiași organism. În consecință, organismul este un text de autolectură (*self-reading text*)”¹ (apud Золян, Жданов 2016: 73) (trad. n.).

8. Standarde ale hypertextualității

Conceptele „coeziune” și „coerență” „au avut de suferit” cel mai mult de pe urma acestei revoluții pe care a adus-o hypertextul: memoria umană e un depozit de texte în care coerența și incoerența alternează, coeziunea și incoeziunea la fel (vestitul monolog al lui Molly din romanul *Ulise* de J. Joyce constituie un exemplu de șuvoi textual, în acest sens). Atât incoerența, cât și incoeziunea se datorează, în primul rând, linkului, care, tot el, este cel care asigură coerența și coeziunea. Însă instantaneitatea accederii dintr-un text în altul duce, pe de o parte, la sporirea progresivă a gradului de informare, de textualizare intensă,

¹ “An organism could be viewed as a set of texts, which are translating each other and as a result building new texts. All these texts are components in cycles of replacement or reproduction, thus directly or indirectly also in cycles of self-replacement and self-production. Thus, an organism could be viewed as a set of reading and translating processes, in which some components of the organism read and translate other components of the same organism. Consequently, organism is a self-reading text” (Kull 1998: 94).

dar poate duce rapid la pierderea legăturilor dintre texte, la superficialitate, din cauza fragmentării și între-ruperii. În prezentul studiu, din mai multe denumiri: *coeziune* și *coerență ramificată* sau *rizomatică*; *coeziune* și *coerență hypertextuală* sau *hypercoeziune* și *hypercoerență* am dat preferință perechii (*in*)*coeziune* și (*in*)*coerență*, pentru a arăta coexistența ambelor caracteristici opozitive, dar și pentru caracterul lapidar și sugestiv. Subînțelegem, în cazul celor două noțiuni, atât sensul de „super-”, cât și sensul negativ de „anti-” sau „ne-” (non) al lui *hyper*.

Ajustând cunoscutele standarde ale textualității (Beaugrande & Dressler 1981) la formatul nou al conceptului studiat, definim standardele hypertextualității astfel:

(In)coerența e un ansamblu de trăsături care, pe de o parte, asigură, iar pe de alta, distrug (întrerup) **unitatea semantică**, din cauză accesului nelimitat și concomitent. Linkurile sunt unități lingvotehnologice, care permit realizarea principiilor coeziunii și coerenței în interiorul hypertextelor (*intratext*). Cu cât mai departe de textul inițial duce accesul lor neconținut la alte texte, uneori fără posibilitatea de întoarcere, cu atât mai mult slăbesc coerența hypertextului (*extratext*). Coerența este pusă sub semnul întrebării din cauza lipsei de profunzime, a superficialității.

La rândul ei, (*in*)**coeziunea** o va constitui ansamblul de trăsături care, pe de o parte, asigură, iar pe de alta, distrug (întrerup) **unitatea sintactică** a textului, marcând legătura, dar și rupând-o, prin accesare neconținută. Multifenetrăjul, multitaskingul generează mai multe tipuri de coeziune (cu reveniri intermitente, cu abandon definitiv, cu suspendare etc.). Coeziunea lecturii unui text științific, de exemplu, este sacrificată (Carr 2012: 222-223) adesea din cauza hypertextelor care oferă mai multă plăcere (rețelele sociale, jocurile de calculator etc.).

Hyperintenționalitatea, ca standard al hypertextului, este deosebit de evidentă în ideea materializată a autorului (și / sau programatorului), care inserează linkurile în mod intenționat, cu scop pragmatic de a fi accesate, deci de a genera sensuri. Fiecare link dispersează și multiplică intenționalitatea, constituind o intenție în devenire. Deci hyperlinkul este o trimitere intenționată la un alt text. **Hyperacceptabilitatea** se manifestă în faptul că hypertextele de pe web pot avea grade diferite de acceptabilitate, unele fiind nontexte.

În legătură cu **hyperinformativitatea**, putem afirma că webul oferă informație textuală și nontextuală, pe bandă largă, în timp real, în toate limbile, tuturor utilizatorilor. Hypertextul rețelei este fragmentat, pentru a putea spori cantitatea de informație și a o face mai accesibilă, mai relaționată și mai transportabilă. Webul semantic extinde și mai mult cantitatea de informații și de legături între ele. Fiind un spațiu, un suport tehnic ce permite accesul la informație „în direct”, suprimând distanțele spațiale și temporale, dar, mai ales, transformând modalitatea de percepere a textelor, webul multiplică situațiile de comunicare, generând o **hypersituaționalitate**: realitatea cedează locul virtualității, care e mai dialogică, spun specialiștii, decât realitatea. În virtual, utilizatorul poate avea mai multe *relații de rol*, se poate afla concomitent în mai multe *locuri* / texte, în mai multe timpuri (*momente* ale desfășurării) ale situațiilor sau actelor de comunicare online.

În sfârșit, termenul **hyperintertextualitate** reflectă în totalitate ipoteza prezentului studiu: construit pe principiul rizomului sau al reticularității (multiplicarea și ramificarea sensurilor), potopul de linkuri atestă un potențial sporit de navigare rapidă, dar și de distrugere a integrității textului. Anume dezintegrarea definește antitextul, cu un sens nou al lui hyper, ce se referă la automatizarea textului. Fiind el însuși o biomașină textuală, omul digital generează, operează cu și dezmembrează neconținut, stând într-o “cușcă de sticlă” (Carr 2014: 12), un text care pleacă tot mai departe de înțelesul lui arhaic.

Concluzii

Anume în hypertext potențialul intertextual al textului se materializează în formă de rețea de hyperlinkuri. Totodată, hypertextul poate fi considerat un ANTITEXT mai cu seamă pentru faptul că sunt formații mixte, alcătuite din fragmente coezive și coerente alternând cu numeroase ieșiri și (re)intrări în textul de bază, care generează incoerență și incoeziune (categorii ale nonlinearității). În același timp, hypertextul este un ANTIINTERTEXT, în sensul clasic pe care îl cunoaștem pentru intertext, cu trimiteri implicite și explicite către alte texte, prin faptul că trimiterile-linkuri nu sunt obligatorii și nici ordinea accesării lor nu este dinainte stabilită.

Referințe

- Archibald, Samuel, 2008, *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des nouveaux medias*, Thèse présentée comme exigence partielle du dr. en sémiologie. Université du Québec à Montréal (accesat 18 ianuarie 2018).
- Barthes, Roland, 1973, *Texte (Théorie du)*, Paris, Seuil.
- Beaugrande, R.-A., Dressler, W.U., 1981, *Introduction to Text Linguistics*. London and New York: Longman.
- Biblia online*; <http://www.intratext.com/IXT/RUM0001/> (accesat 18 ianuarie 2018).
- Carr, Nicholas, 2014. *Cușca de sticlă. Automatizarea și noi*, traducere din engleză de Vasile Decu, București, Ed. Publica.
- Carr, Nicholas, 2012, *Superficialii: Efectele internetului asupra creierului uman*, traducere din engleză de Dan Crăciun, București, Publica.
- Hăulică, Cristina, 1981, *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, București, Editura Eminescu.
- Kull, Kalevi, 1998, „Organism as a Self-Reading Text: Anticipation and Semiosis”, *International Journal of Computing Anticipatory Systems*, 1, 93-104.
- Martel, Marie D., 2005, „Nouvelle textualité et anti-textualisme: L'ontologie à L'âge de l'hypertexte”, *Revue canadienne d'esthétique*, 11, https://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/marie.htm (accesat 10 ianuarie 2018).
- Pisarski, Mariusz, 2011, „Hypertext and Intertextuality: Affinities and Divergences”, *Porównania*, 8, 183-194.
- <http://emilka.home.amu.edu.pl/attachments/article/225/14.Mariusz%20Pisarski.pdf> (accesat 18 ianuarie 2018).
- Riffaterre, Michael, 1994, „Intertextuality vs. Hypertextuality”, *New Literary History*, 25, 4, 779-788.
- Дедова, О. В., 2006, *Лингвосемиотический анализ электронного гипертекста: (на материале русскоязычного Интернета)*, Дис... доктора филол. наук. Москва.
- Золян С.Т., Жданов Р.И., 2016, „Геном как (гипер)текст: от метафоры к теории”, *Критика и семиотика*, 1, 60-84, http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_2016_1/06.pdf (accesat 16 ianuarie 2018).
- Лотман Ю.М., 1992, „О семиосфере”, *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин, «Александр», 12-25.
- Науменко, А.М., 2005, Текст в оценке современных филологов, *Новітня філологія*, 3, 173-191 (accesat 27 decembrie 2017).

- Новиков, А.И., 2003, „Текст и контртекст: две стороны процесса понимания”, *Вопросы психолингвистики*, 1, 64-76.
- Радина, Н.К., 2016, „Текст и гипертекст: особенности понимания (на примере комментариев к политическим новостям)”, *Коммуникативные исследования*, 2, 108-116.
- Эпштейн, М.Н., 1995, “От модернизма к постмодернизму: Диалектика “гипер” в культуре XX века”, *Новое литературное обозрение*, 16, 32-46.
- Urban Dictionary*, <https://www.urbandictionary.com/> (accesat 18 ianuarie 2018).

Contributors / Contributeurs

Diana Loredana Arbănași est au présent professeur de langue et de littérature roumaine au Collège National Pédagogique „Ștefan Odobleja”, Drobeta-Turnu Severin. Domaines d'intérêt: folklore, littérature et toponymie. Parmi ses études on nomme : *Toponimia din Câmpia Blahniței*, 2010, *Continuitatea prezenței umane în Câmpia Blahniței*, 2010, *Referințe subversiv- demascatoare în Viziunea viziunii de Marin Sorescu*, 2017.
E-mail: anaid_loredana@yahoo.com

Florina-Maria Băcilă is a lecturer PhD in the Department of Romanian Studies (specialised in Romanian language study) of the Faculty of Letters, History and Theology, the West University of Timișoara. Among her areas of interest there are: Lexicology, Morphology, Syntax, Discourse Analyses. Her preoccupations regarding the synchronic study of the Romanian language have concluded into several volumes: *Omonimia în limba română. Privire monografică* (Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007), *Întâlnire cu Almăjana. Lexicologie – gramatică – stilistică – recenzii – eseuri* (Timișoara, Editura Excelsior Art, 2009), *Cultivarea limbii române. I. Probleme de morfologie; II. Probleme de sintaxă și de vocabular* (Timișoara, Editura Excelsior Art, 2012) and *Dorziانا – o (re)construcție a textului prin limbaj* (Timișoara, Editura Excelsior Art, 2016), as well as into numerous studies, articles, reviews, essays published in collective volumes and cultural magazines from Romania and abroad like *Comunicare, identitate, comparatism, Quaestiones Romanicae*, „Journal of Romanian Literary Studies”, „Analele Universității de Vest din Timișoara”, „Analele Universității «Dunărea de Jos» din Galați”, „Philologica Banatica”. She participated in various national and international scientific and cultural manifestations from: Chișinău, Novi Sad, Szeged, București, Craiova, Baia Mare, Cluj-Napoca, Târgu-Mureș, Timișoara.
E-mail: florina_bacila@yahoo.com

Florica Bădoiu is a Ph.D. student at the University of Craiova, Romania. The title of her Ph.D. thesis is *Construcția spațiului în romanul românesc canonic*. She graduated from the Faculty of Letters at the University of Craiova in 2005, from the Faculty of Management at the University Spiru Haret, Craiova, in 2017 and holds a Master's degree in Romance Languages, graduated in 2007. During her academic studies she applied for an Erasmus grant at the University of Turin, Italy, where she studied Italian language and literature. She has participated in national and international conferences in Craiova: *Comparativism, Identity, Communication*, 2016, *Tradiție și continuitate. Perspective culturale, istorice și literare*, 2017.
E-mail: floricabadoiu@yahoo.it

Maria Viviana Bobic (Niță) is a teacher of Romanian Language and Literature at the “Șerban Cioculescu” Highschool, Mehedinți, with a Master's degree in Educational Management. She is currently a doctoral student at the University of Craiova. She has published several articles in her capacity of coordinator of the review of the “Șerban

Cioculescu”High School. Here she had contributions about contemporary literature, about outstanding personalities of this area etc. She also published some poems in various newspapers with national scope.

E-mail: vyva90@yahoo.com

Ana-Maria Cornilă (Norocea) is a Ph. D. student at the Faculty of Letters, University of Bucharest. Her research field is the analysis of the post-war novels (biofictions and palimtexts) which deal with cultural memory and the process of reinventing the author and the reader. She graduated the Faculty of Letters, University of Bucharest; she has a Bachelor’s Degree in Comparative Literature with the thesis *Utopian and Dystopian Morphologies – the therapeutical and pathological imaginary* and a Master’s Degree in Comparative Literature with the thesis *The Aesthetics of the Invisible*. She currently teaches Romanian at “Alexandru Ioan Cuza” National College in Focșani. Since 2003, she has published over 20 articles on literary theory and criticism in specialized reviews: *Limbă și literatură* (Bucharest), *Vatra Veche* (Târgu Mureș), *Saeculum* (Focșani). She attended the international conference *Territories. Borders. Communities*. (Bucharest, 2016), the colloquy *People, background, object. An introduction into the character’s universe* (Bucharest 2016), the international conference *Comparativism, Identity, Communication* (Craiova 2016, 2017) and the colloquy *The Death of the Hero* (Bucharest, 2017). Her article *Re-Writing and Memory: The Art of Palimtext* was recently published in the volume *Signs of Identity. Literary Constructs and Discursive Practices*, edited by Emilia Parpală (Cambridge Scholars Publishing, 2017).

E-mail: anamariacornila2006@yahoo.com

Drăguț (Iana) Mioara, PhD candidate, University of Craiova, is a teacher at the Theologic Adventist Highschool. She works now on a thesis intitled: *Poezia religioasă Perspectiva retorico-stilistică și comunicațională*. Among her areas of interest are: literary communication, poetics and comparative literature.

E-mail: dragut_mioara@yahoo.com

Maria Andreia Fanea is a librarian at the „Carol I” Central University Library of Bucharest, branch of Administration and Business. She has graduated from the Faculty of Letters, University of Bucharest, specialization of *Information and Documentation Sciences* and from the Master’s programme *Information Management in the Contemporary Society*, Faculty of Letters, University of Bucharest. Her domain of interest is related to library science, library history, philology. She published scholarly articles, most significant of which are: *Bibliophile values in the Old Library of the Târgoviște Metropolitan Church*; the International Colloquium *Latin – Roman – Romanian*, XVth edition, organized by the Department of Letters of the Faculty of Political Sciences, Letters and Communication, “Valahia” University of Târgoviște, *XVIIth century humanities libraries. The Mărgineni Library*. In: *Identități ficționale și practici discursive*. Craiova: Editura ProUniversitaria, 2017, pp. 291-299. She participated in the 41st Congress of the American-Romanian Academy of Arts and Sciences, 19th-22nd of July 2017, Craiova with the paper: *Emil Turdeanu-personality of Romanian exile*, she took part in the International Conference *Comparativism, Identity, Communication*, Craiova, 13th-14th of October 2017 with the paper: *Rural education in Dâmbovița county in the XVIIIth century* and participated in the Regional Symposium *Necuvintele- Sub zodiacărții*, Târgoviște, 27th

of October 2017 with: *NicolaeGeorgescu-Tistu- personality of Romanian bibliography*; the workshop *Intercultural and Integrative Activities in Libraries*, organized by the National Association of Public Libraries of Romania (ANBPR), the Goethe Institute of Bucharest and the Municipal Library of Bremen on the ANBPR website (<http://anbpr.org.ro/index.php/bibliomagazin/an-8-nr-2-18-decembrie-2016/>). She wrote about the various scientific and cultural events that took place at the „Carol I” Central University Library of Bucharest in the paper *National Opinion*; she took part in the conferences organized by the Association of Librarians of Romania (ABR) and in various national and international conferences and colloquiums.
Email: faneaandreea@yahoo.com

Raluca-Vasilica Fariseu (Lungu) a suivi les cours de la Faculté des Lettres, Université de Craiova, section Français-Roumain, en approfondissant ensuite ses études dans le cadre du master *La Structure et la Dynamique du Roumain Contemporain*. Actuellement doctorante en deuxième année, à l’Université de Craiova, elle s’intéresse au discours des écrivains francophones et sa thèse porte sur l’analyse du discours littéraire des écrivains de l’entre-deux culturel.
E-mail: raluca_fariseu@yahoo.com

Tatiana-Ana Fluieraru, professeur des universités, Département des Lettres de la Faculté des Sciences politiques, Lettres et Communication de l’Université Valahia de Târgoviște. Docteur ès lettres avec la thèse *Michel Tournier ou la fluidité du monde – étude sur l’inversion et l’altération dans l’œuvre de Michel Tournier*, publiée en 2003. Auteure de l’étude *L’inachèvement. Scarron, Marivaux, Diderot*, 2003. A traduit en roumain les chroniques en français sur la IV^e croisade (Geoffroy de Villehardouin, Robert de Clari, Henri de Valenciennes, *La Chronique de Morée* - <http://www.editura.ubbcluj.ro/bd/ebooks/pdf/2005.pdf>). A publié l’édition scientifique du roman médiéval de Raoul Lefèvre *Les proesses et vaillances du preux Hercule*, qu’elle a traduite en roumain (Raoul Lefèvre, *Vitejiile și isprăvile viteazului Hercule / Les Proesses et Vaillances du preux Hercules*). Auteure d’une ample étude sur l’évolution du mythe de Philoctète à partir du moyen âge dont sont parus deux volumes, *Thème et variations. Le mythe de Philoctète au moyen âge et à la Renaissance* - <http://www.editura.ubbcluj.ro/bd/ebooks/pdf/2073.pdf>; *Thème et variations. Le mythe de Philoctète aux XVII^e et XVIII^e siècles* (<http://www.editura.ubbcluj.ro/bd/ebooks/pdf/2074.pdf>). Elle prépare la publication de la traduction en roumain de l’autre roman de Raoul Lefèvre, *Le Livre du preux et vaillant chevalier Jason et de la belle Medee*, d’après l’édition de Jacques Maillet, parue à Lyon en 1491. Intéressée par la civilisation du moyen âge (la quatrième croisade, la prose médiévale) et la relation mythologie-littérature le long du temps.
E-mail : fluierarutatiana@yahoo.co.uk

Ortansa Nina Constantinescu Franțescu is a PhD student at Doctoral School at University of Craiova, Romania. She graduated the Faculty of Letters (Romanian and French) at University of Craiova. She is a French teacher at the vocational high school “Nicolae Titulescu” Slatina, Olt County, Romania. She took part in didactic national and international colloquia, conferences, and seminar. Her research interests are French linguistic, schoolbooks research, editorial enunciation in Romanian FLE schoolbooks,

especially in the domain of her doctoral thesis – *Editorial enunciation in Romanian FLE books. Texts. Images. Image of texts.*
E-mail : frantescu_ortansa@yahoo.fr

Maria-Cristina Gelep is a PhD student at the University of Craiova with a thesis on *Academia in Romanian and English Prose*. She graduated from the Faculty of Letters, University of Craiova. Among her area of interest are: American, British and French literature, history and cultural studies. She published in the area of Romanian literature, and took part in scientific manifestations in Braşov, Iaşi, Sibiu and Craiova.
E-mail: cristinagelep@yahoo.com.

Viorica Gligor is a teacher of Romanian language and literature at the national pedagogical high-school „Șt. Odobleja”, Drobeta Turnu Severin. She is currently a PhD student at the doctoral school „Al. Piru” within University of Craiova. She has published a series of articles, literary reviews and book notices in the literary magazines *Amfitrion*, *Orizont* and *Ramuri*. She is also the author of two books: *Aventuri subiective. Metamorfozele jurnalului feminin* (Brumar, Timișoara, 2012) and *Fețele adevărului. Dimensiunea morală a romanelor lui Augustin Buzura* (Scrisul Românesc, Craiova, 2014).
E-mail: cvio1566@yahoo.com

Nelia Ioana (Copilu) currently follows a PhD at the Doctoral School “Alexandru Piru”, Faculty of Letters, University of Craiova. She graduated at the Faculty of Letters, University of Craiova, licensed in Romanian Language and Literature-French Language and Literature. She also attended Master studies in “Romanian Literature in European context”. At this moment, she works as a teacher, specialisation Romanian Language and Literature, at the National Economic College “Theodor Costescu” from Drobeta-Turnu Severin. She has published the following books: *Viața și opera lui Marin Preda*, 2011, *Mihai Eminescu în cadrul romantismului european*, 2015 and *Arta narațiunii la Ion Creangă*, 2015.
E-mail: iza.copilu@yahoo.com

Dana Mateescu (Mîtru) est doctorante en deuxième année à l'École Doctorale « Alexandru Piru », de l'Université de Craiova. Licenciée ès Lettres, domaine Français-Roumain (2003), elle a suivi les cours de master – Linguistique française (2005) à l'Université de Craiova. Le domaine de recherche est la linguistique française, domaine de sa thèse de doctorat intitulée *Le théâtre francophone : dualité énonciative, singularité du texte théâtral*, qui a pour thème l'analyse du discours théâtral des écrivains d'expression française. Elle s'intéresse surtout à la linguistique textuelle et l'analyse du discours. Participations au Colloques / Conférences: Colloque International d'Études Francophones « Silence(s) », Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie), 2017, avec la communication « Parole et silence dans le discours théâtral des écrivains venus d'ailleurs »; Colloque National de l'École Doctorale « Alexandru Piru », de l'Université de Craiova – *Nouvelles perspectives dans la recherche linguistique et littéraire*, 2017, avec la communication : « L' » « entre- deux langagier » dans le discours théâtral: formes de l'oral dans l'écrit » (en cours de publication); Colloque International franco-roumain de linguistique, Université de l'Ouest de Timișoara, 2017, avec la communication « Texte et discours théâtral, entre producteur et interprète »; Conférence Internationale «Faciliter l'apprentissage en milieu scolaire: stratégies,

instruments, parcours créatifs», l'Université de Craiova, 2017, avec la communication « L'École dans le théâtre, le théâtre à l'école » (en cours de publication).
E-mail : mateescu_dana@yahoo.fr; danamitru2008@gmail.com

Carmen Mihai est doctorante en première année à l'Université de Craiova. Son domaine de recherche vise l'analyse, dans la manière poétique-cognitive, du *Monde magico-fantastique dans les romans de Ștefan Bănuțescu et Mircea Cărtărescu*. Elle est professeur de Langue et littérature roumaine au Lycée Théologique Adventiste de Craiova. Le domaine principal de recherche met en scène les préoccupations depuis longtemps de l'étude du fantastique. Sa thèse réalisée pour obtenir le premier degré d'enseignement s'appelle *Mircea Eliade: camuflarea sacrului în profan*.
E-mail: hai_carmen@yahoo.com

Daniela Mirea est chargée de cours à l'Académie Technique Militaire de Bucarest où elle enseigne le français. Elle est docteure ès lettres de l'Université de Bucarest, auteure d'une thèse consacrée aux mythographies comparées de Mircea Eliade et Michel Tournier. Elle a obtenu un diplôme d'Etudes Approfondies d'études culturelles françaises à l'Université de Bucarest et a été professeure invitée à l'Université de Bretagne Occidentale de Brest où elle a donné des cours de littérature comparée et de théorie littéraire. Ses intérêts de recherches et ses publications portent sur la relation mythe-littérature-spiritualité, la littérature comparée, la littérature française du XXème siècle, la littérature roumaine du XXème siècle, l'herméneutique littéraire, l'analyse abyssale junguienne, l'histoire des religions, l'histoire des idées.
E-mail : daniela_mirea@yahoo.com

Adrian Mleşnițe is a PhD student at the Faculty of Political, Administrative and Communication Sciences, Cluj-Napoca, Romania and he is currently writing his doctoral thesis entitled *Communication of the Romanian Orthodox Church through the media*. He has an MA in Public Relations and a BA in Communication and Public Relations in the same faculty. He worked in the last three years like a PR Specialist in the office of Communication and Public Relations Department of Babeș-Bolyai University. He participated in several conferences, national or international, combining the domains of Public Relations and Theology. He has been involved in a number of projects concerning volunteering in working with young people (Romanian and foreigners). He is the author of the article: "Presa religioasă și mediul online. Studiu de caz – Biserica Ortodoxă Română", Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană (2017).
E-mail: mlesniteadrian@yahoo.com

Ana-Maria Neacșu is a PhD candidate at the Doctoral School of Languages and Cultural Identities within the University of Bucharest. She has graduated from the Faculty of Foreign Languages and Literatures within the University of Bucharest, specializing in German and Dutch Language and Literature and holds an MA in Conference Interpreting, specializing in English and German. She is currently Teaching Assistant at the University of Agronomic Sciences and Veterinary Medicine. She has participated at the Congress of the German Philologists (Brasov 2015), the Ruse scientific conference (2015 and 2016), the 4th Conference on Theoretical and Applied Linguistics: Structure, Use and Meaning (Brasov 2016), the 9th Conference on Comparativism, Identity, Communication (Craiova 2016) and the Conference "Zwischen Fakten und Deutung.

Wege interkultureller Germanistik” (Sibiu 2016). Her doctoral thesis is titled: *Eine pragmalinguistische Analyse der Tweets hinsichtlich der deutschen Nationalmannschaft* (A pragmalinguistic analysis of the tweets regarding the German national football team). Interest domains: pragmalinguistics, social media linguistics, text linguistics.
E-mail: annamaria.neacsu@gmail.com.

Liliana Păunescu defended her PhD thesis, *Influența generației '80 asupra limbii române literare actuale*, in 2004. She published the following books: *Destructurarea tiparelor tradiționale în poezia optzecistă și în poezia actuală (indici ai narativizării)*, Cargo, 2004; *Limbajul poetic optzecist*, Profin 2011; *Destructurarea tiparelor tradiționale*, Profin 2011. In 2008 she obtained a „Comenius” grant and attended a training course in Fuengirola, Spain; She contributed to symposiums at a national and international level. She is a teacher at Colegiul National Pedagogic „Stefan Odobleja” from Drobeta Turnu Severin. Postmodern literature is her domain of research.
E-mail: liliana.paunescu@yahoo.com

Catrinel Popa is Senior Lecturer, PhD at the Faculty of Letters, University of Bucharest. Member of The Literary Studies Department, she defended her PhD thesis, *Mimetic and Fictional Aspects in Romanian Contemporary Poetry. Marks for a Poetics of Metatransitivity*, in 2006. Her postdoctoral research, *Memory of the Book, Books of Memory. Marks for an Archeology of Reading during Romanian Communism*, focused on the history of reading in Romanian culture between 1947-1989. She is the author of *The Orange Notebook. Poetry* (2001) and of the book *A Labyrinth of Mirrors. Marks for a Poetics of Metatransitivity* (2007). She has also published many articles and chapters in books, as well as reviews and essays in cultural magazines and newspapers, both in Romanian and abroad. In 2001 she won „Cartea Românească” Prize for poetry and in 2007, „Ioan Petru Culianu” Prize for Essay. Member of *Romanian Association of Comparative and General Literature (ALGCR)*, of *European Network for Comparative Literary Studies/ Réseau Européen d'Études Littéraires Comparées* and of *Medialpolis Europa*. Between octomber 2002 and june 2004 she was a „Vasile Pârvan” fellow at Romanian Academy in Rome and between february 2012 and august 2012 she won a postdoctoral research grant at INALCO (*Institut des Langues et Civilisations Orientales*), Paris. Her main areas of interest include contemporary Romanian and East-European literature, Romanian and European neo-historical prose, the cultural history of reading, world literature and comparative literature.
E-mail: p_catrinel@yahoo.com

Carmen Popescu is Senior Lecturer, PhD, at The Faculty of Letters, University of Craiova. She is the author of the book *Scriturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană* (2006) which is based on her doctoral dissertation. She has also published the book *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului* (2016). She has edited a volume of conference proceedings entitled *Comparatism, identitate, comunicare / Comparativism, identity, communication* (2012) and has co-edited other volumes of conference proceedings as well as a collective volume. She has published many articles and chapters in books, both in Romania and abroad. Between 2008 and 2011 she was a member in a research project dedicated to the study of postmodernist poetry from a semio-pragmatic and cognitive perspective. Her

research interests are: world literature and comparative literature, Romanian literature, intertextuality, dialogism and literary communication.
E-mail: cpopescu71@gmail.com

Delia Radu (Mîță), licensed in Romanian and French Language and Literature, currently follows her PhD at “Alexandru Piru” doctoral school under the tuition of Letters Faculty, University of Craiova; she has an MA in “Romanian Literature in an European context”. She also graduated from the Faculty of Law of the same university. She was present at the Interdisciplinary Net Conference from Praga and other conferences in Romania. The main object regarding her research lies in the study of Romanian and French literature, her PhD thesis title being *A history of celibacy in Romanian and French literature*. Currently she teaches Romanian Language and Literature in Craiova, Romania.
Email: delia_m78@yahoo.com

Daniela Scorțan a soutenu sa thèse de doctorat *Une lecture à partir de l'Ébauche du roman l'Œuvre d'Émile Zola*, en 2005 à l'Université de Craiova. Elle est diplômée de la Faculté des Lettres et d'Histoire de l'Université de Craiova. Elle a un diplôme d'études approfondies, spécialisation : littérature française-poétique. Elle enseigne le français langue étrangère au Département de Langues Modernes Appliquées à l'Université de Craiova. Ses domaines d'intérêt visent le langage spécialisé, la traduction, la didactique du FLE, la littérature française. Elle est l'auteur de 2 manuels pour les étudiants économistes et de 3 manuels pour l'enseignement à distance et d'une trentaine d'articles de spécialité (*Émile Zola et le mythe de la création*, Analele Universității din Craiova, Seria Științe Filologice, Langues et Littératures Romanes, an IV, nr. 6-7, 2000; *Particularités du langage théologique*, Analele Universității din Craiova, Seria Științe Filologice, Lingvistică, anul XXV, nr. 1-2, 2003; *Enseigner le français économique : activités orales et écrites*, Analele Universității din Craiova, Numéro Spécial *Langue et littérature française : nouvelles méthodes de recherche*, Seria Științe Filologice, Langues et Littératures Romanes, an IX, nr.2, 2005; *Quelques difficultés auxquelles se heurtent les traducteurs dans le domaine économique*, Colloque international « Théorie, pratique et didactique de la traduction spécialisée » Craiova, România / Craiova, Roumanie, 28-29/05/2009 Sous le patronage du Commissaire européen pour le multilinguisme, Leonard Orban Partenariat Union latine ISBN : 978-9-291220-41-0).
E-mail: danielascortan@yahoo.com

Remina Sima defended her PhD thesis in 2017 at the University of Craiova, Romania. She graduated from the Faculty of Letters, University of the West of Timișoara. She holds an MA degree in Gender Studies and teaches English at the Economics „Francesco Saverio Nitti” College of Timișoara. Her main scientific interests lie in the area of Gender and Cultural Studies, Modern and Postmodern Romanian and English novels. She has published several articles in academic journals, among which: “Is There a Bridge Between Public and Private Sphere“ (Timișoara, 2008); “An Intercultural Approach to Women and Men’s Education“ (Alba-Iulia, 2008); “Citizenship – a Culturally Embedded Concept“ (Brașov, 2009); “The Public-Private Divide“ (Timișoara, 2010), “On the Way to Identity“ (Brașov, 2010); “Demarcating the Boundaries“ (Timișoara, 2012); “The Voice is Heard“ (Craiova, 2012); “Public Spaces

in the Romanian Modern Novel“ (Arad, 2015); “Private Spaces in the Romanian Modern Novel“ (Craiova, 2015).
E-mail: remina.sima@yahoo.com

Lavinia Similaru is Senior Lecturer, PhD, at The Faculty of Letters, University of Craiova. She is the author of the book *Miguel de Cervantes,  ste que veis aquí* (2016). She has also published the book *«Traducir o morir». Aspectos de traductolog a* (2017). She has published many articles and chapters in books, both in Romania and abroad. Her research interests are: Spanish literature and literary translation. She is also the author of some translations from Spanish and Latin-American, literary works which belong to Benito Pérez Galdós, Javier Mar as, Julio Cort zar, Juan Manuel de Prada, Carlos Ruis Zaf n, Roberto Bola o, Roberto Arlt, Silvina Ocampo, Horacio Quiroga, Ricardo G iraldes, Claudia Pi eiro, Carla Guelfenbein.
E-mail: lavinia_similaru@yahoo.es

M d lina Stoica is a PhD student at the Faculty of Letters, “Ovidius” University of Constan a. She is currently working on her research thesis which focuses on the poetics of absence in theatre. Other areas of interest include character construction, identity and alterity in drama studies which she has approached in various national and international conferences such as *Creativity, Imaginary, Language – International Conference of Humanities and Social Sciences* (Craiova, 2017) or *CORPUS Doctoral School* (Constan a, 2017). In the recent years, she has published several articles including „Disjunc ia la Milan Kundera” (Constan a, 2017) and „Doamna Bovary  i fragmentarea focaliz rii” (Constan a, 2017).
E-mail: madalina.stoica92@gmail.com

Marinic  Tiberiu  chiopu is a PhD student at the University of Craiova, Romania. The title of his thesis is *The Buddhist intertext in Western and Romanian Literature*. He completed two bachelor’s degrees, one in Philology, in the Faculty of Letters at the University of Craiova, and another one in Geography, in the Faculty of Geography at the University of Bucharest, in 2012. He also holds a Master’s degree in Romanian Literature at the University of Craiova. He published in the area of Comparative Literature and took part in scientific manifestations in Craiova and Constanta. His academic interests include the theory of intertextuality, ancient Indian and Tibetan Literature, Beat Generation, ecocriticism, geocriticism, anthropology and comparative studies.
E-mail: marinica.schiopu@gmail.com

Alina  enescu is a Reader at the Faculty of Letters, University of Craiova, Romania. She holds a BA (French major–English minor) and a BSc in Communication and Public Relations. She also holds two MA degrees (in French literature and Intercultural communication) and one MSc degree in Business management and communication. She defended her PhD thesis, *The non-places in Francophone mediatic literature–the example of Frédéric Beigbeder*, in 2008. Her postdoctoral research focused on the perception and representation of space and place in postmodern Francophone literature. Her areas of interest include contemporary French and Francophone literature, the semiotics of space, cognitive metaphors in literature and media discourse, discourse analysis, the anthropology of supermodernity, mass and intercultural communication among others. She has participated in international and national research projects

dealing with the analysis of manuscripts from Belgian Francophone Literature, on the semiopragmatic and cognitive aspects of postmodern Romanian poetry and on intercultural communication issues in cross-border areas. She is a member of AEEF (*European Association of Francophone Studies*) and AFJSC (*Association of Trainers in Journalism and Communication*). In 2015, she edited the volume *Identity and Discursive Variation* (in Romanian).
E-mail: alinatenescu@gmail.com

Elena Ungureanu, coordinator researcher at the Institute of Philology of the Academy of Sciences of Moldova and at the Institute of Development Informational Society, defended her PhD thesis in philology (1999), dr. hab. (2017). Her research areas include: semiotics, text grammar and pragmatics; spelling, stylistic and poetics, Internet language; linguosemiotics of intertext and hypertext. She is the author of two monographs (*Elemente pentru o teorie a atributivității*, Chișinău, 2002; *Dincolo de text: hypertextul*, Chișinău: ARC, 2014), 1 book for popularizing science *Cuvinte și linkuri*, Chișinău: ARC, 2017; three dictionaries (*Dicționar ortografic școlar. Cu elemente de punctuație* (in collab.: Aliona Zgardan-Crudu), Chișinău: Știința, 2007; 2010; *Mic dicționar de termeni lingvistici* (in collab.: Ion Bărbuță, Elena Constantinovici, Aurelia Hanganu), Chișinău: Elan Poligraf, 2008, *Dicționar tematic ilustrat. Locuința. Alimentația. Vestimentația. Îngrijirea corpului*: ARC, 2014), one practicum (*Gramatica practică a limbii române* (in collab.: Ion Bărbuță, Elena Constantinovici, Aurelia Hanganu), Tipografia Centrală, 2006), and about 90 articles published in scientific journals in Moldova, Romania, Russia. She participated in about 40 conferences and seminars in Moldova and abroad. In addition, she is a member of the Profile Seminar of the Institute of Philology of the Academy of Sciences of Moldova.
E-mail: elena_u_67@yahoo.com

Pentru comenzi și informații, contactați:
Editura Universitaria
Departamentul vânzări
Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal.200585
Tel. 0251598054, 0746088836
Email: editurauniversitaria@yahoo.com
marian.manolea@gmail.com
Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro