

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 39
2018**

Copyright 2018, Editura „Alma Mater”, Bacău, România
ISSN 2559 - 3455
ISSN-L 1224 - 841X
All rights reserved

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

Plurilingvism și interculturalitate

Imaginar (anti)utopic

2018

Editura „Alma Mater”, Bacău

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA FILOLOGIE
Revistă a Facultății de Litere, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Popa, Adrian Jicu, Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

Redactori de număr: Florinela Floria, Petronela Savin

Asistență lingvistică (limba engleză): Ioana Boghian

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Alexandru Boboc, Academia Română

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

Simona Bealcovschi, Université de Montréal, Canada

Florica Bodiștean, Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România

Maria Carpov, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova

Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Doris Mironescu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Antonio Patraș, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Ștefana Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Ioan Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București, România

Geoffrey Sykes, University of New South Wales, “Southern Semiotic Review”, Australia

Caroline Ziolk, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia.

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere, str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România, Tel. / fax: 0234 – 588884

e-mail: studiisiceretari3@yahoo.com

<http://studiisiceretari.ub.ro/>

<https://sites.google.com/site/studiisiceretari/>

Cuprins

Cea mai bună dintre lumile posibile ?	7
Alexandru Boboc <i>Literatură și filosofie: „Lumile” literaturii în perspectivă semantică, logică și ontologică (partea a II-a)</i>	9
Adina Vukovic <i>La Tempête de William Shakespeare. Theatrum mundi, référence philosophique et métaphore de la condition humaine</i>	35
Maricela Strungariu <i>Un monde sans livres: le pire des mondes possibles. Déshumanisation et préservation du savoir dans Fahrenheit 451 de Ray Bradbury</i>	49
Andreia-Irina Suciu, Mihaela Culea <i>Dystopia through (forms of) discourse in George Orwell’s Nineteen eighty-four</i>	57
Cătălina Bălinișteanu-Furdu <i>Peter Pan vs Alice in utopian/dystopian wonderlands</i>	73
Florinela Floria <i>Sfârșitul utopiei. Practici alimentare în universul carceral</i>	83
Vasile Spiridon <i>Herta Müller: domiciliu obligatoriu și domiciliu flotant</i>	91
Diana Zaharia <i>Generația pierdută: literatura antiutopiei</i>	99
Silvia-Maria Munteanu <i>Identitatea orașului comunist – de la utopie la distopie în romanul lui Mircea Cărtărescu</i>	113
Nicoleta Ifrim <i>Ipostaze ale criticului în text și „ideologia” scriiturii: Eugen Simion – „Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial”</i>	125
Iuliana Oică <i>Un personaj din exil – Dumitru Țepeneag</i>	129

Varia	137
Mircea Coloșenco <i>Binomul bacovian. Poezie-muzică, în versiunea Agathe Grigorescu-Bacovia</i>	139
Alin Popa, Violeta Popa <i>Evoluția administrativ-teritorială a orașului Bacău. Procesul de extindere a orașului (1821-1989)</i>	147
„M-or troieni cu drag aduceri aminte...”	163
Maria I. Grigoriu , <i>Doamna limbii franceze</i>	165
Ioan Dănilă , <i>In memoriam Radu Cârneli</i>	166
Ioan Dănilă , <i>In memoriam Stela Marica-Ionescu</i>	167
Recenzii	171
Dolores Toma, <i>Panait Istrati de A la Z</i> , Iași, Junimea, 2016 (Vasile Spiridon)	173
Constantin Schifirneț, <i>Modernitatea tendențială. Reflecții despre evoluția modernă a societății</i> , București, Tritonic, 2016 (Nicoleta Popa Blanariu)	177
Adrian Chircu-Buftea, <i>Précis de morphologie romane</i> , Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011 (Ioan Dănilă)	180
Gabriela Gîrmacea, <i>Primul Război Mondial între realitate și ficțiune</i> , București, Didactica Publishing House, 2018 (Elena-Ruxandra Petre)	182

Cea mai bună dintre lumile posibile?

**LITERATURĂ ȘI FILOSOFIE:
„LUMILE” LITERATURII ÎN PERSPECTIVĂ SEMANTICĂ,
LOGICĂ ȘI ONTOLOGICĂ (PARTEA A II-A)²**

Literature and philosophy: The “worlds” of literature in the semantical, logical and ontological perspective (Part II)

Cette étude se développe autour de l'idée que la littérature et ses «mondes» se rallient inévitablement à la philosophie. Une telle compatibilité repose sur un *pattern* de compréhension phénoménologique de l'oeuvre en général. L'article renvoie aux «mondes» de la littérature découverts dans des textes de référence de la littérature roumaine et universelle: Nietzsche, Eminescu, Proust.

Mots-clés: *littérature, philosophie, sémantique, ontologie, herméneutique*

Sumar:

7. Interpretare și „lumi posibile”. Semantică, hermeneutică și ontologie.

8. „Lumile” literaturii în ilustrări de referință: romanul proustian; poemele „Luceafărul” (Eminescu) și „Zarathustra” (Nietzsche); spațiul poetic eminescian; lumea mioritică.

7. Interpretare și „lumi posibile”.

Semantică, hermeneutică și ontologie.

În esență, *semnificația* este un concept fundamental în acest context, temeiul oricărei interpretări și al oricărei comprehensiuni (*Verstehen*): „Faptul că fenomenologia, îndeosebi Husserl în ale sale *Cercetări logice*, a relevat deosebirea dintre semnele și semnificația cuvintelor a constituit una dintre cele mai importante prestații logice și fenomenologice la începutul veacului nostru³. El a arătat că semnificația unui cuvânt nu are a face cu imaginile reprezentative real-psihiice, care survin în întrebuițarea unui cuvânt. Idealizarea pe care o capătă astfel un cuvânt, faptul că el are o semnificație, și totdeauna numai pe aceasta, îl deosebește de oricare alt sens al «semnificației»”.⁴

Mai îndeaproape considerat „sensul ce-i revine cuvântului într-un discurs în care îl întâlnim, nu este numai acela care este aici *present*. Aici el este de altfel și *co-present* și această co-prezență constituie forța lui de evocare, pe care o are în discursul viu. Se poate spune de aceea că orice rostire trimite în deschiderea

¹ Academia Română.

² Prima parte a acestui studiu a apărut într-un număr anterior, 37, al revistei *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie* (n. red.).

³ Secolul 20 – n.n.

⁴ H.-G. Gadamer, *Sprache und Verstehen*, 1970, în *Kleine Schriften*, IV, Tübingen, 1977, p. 106.

rostirii... Aici este fundamentat adevărul tezei că rostirea premerge în elementul dialogului”⁵.

Legarea semnificației de poziția și comportamentul comprehensiv al interpretului face iminentă „o nouă metodă menită să ducă mai departe travaliul desfășurat cu bune rezultate de metodele semantice. Este *hermeneutica*. Ambele – preciza Gadamer – au ca punct de plecare modul verbal de exprimare a gândirii noastre. Nu pot trece însă peste forma primară a datului experienței noastre spirituale. În măsura în care au de-a face cu limbajul, ele au, evident, un punct de plecare de o incontestabilă universalitate. Căci ce nu este semn în cazul datului lingvistic și ce nu este în acesta moment de comprehensiune?”⁶.

De fapt, „în domeniul de cercetare care marchează structura verbală a textului ca tot, survine și o altă direcție de cercetare, anume cea hermeneutică. Aceasta are la bază faptul că limba trimite dincolo de ea însăși, nu se epuizează în ceea ce se exprimă prin ea”⁷.

Ideea de „lume” survine astfel ca rezultat al *interpretării*, în care fuzionează semantica și hermeneutica, finalizându-și travaliul în planul ontologic. Problematika „diferenței ontologice” și, într-un plan mai larg, a „lumii” angajată prin semantică într-o ontologie *sui generis* capătă un spor de claritate prin apelul la conceptul de „lumi posibile”.

Prezintă încă în opera lui Leibniz (*Monadologia*, 1, 9, 2: fiecare „monadă” reprezintă „universul” doar „din punctul ei de vedere”; „orice stare prezintă a unei substanțe simple este, în chip natural, o urmare a stării sale precedente, așa încât prezentul ei cuprinde în sine viitorul”)⁸, discuția despre „lumi posibile” a fost reluată în forma semanticii „clasice” (de la Frege la Carnap), îndeosebi ca „semantică a lumilor posibile” („Possible Worlds Semantics”), la J. Hintikka și apoi în noile elaborări ale lui Strawson, Kripke, Putnam în teoriile referinței.

Este de precizat că ideea de „lume posibilă” se prezintă la Leibniz într-un context mai larg, în care se definește întâi conceptul de „lume” și se introduce (conform exigențelor monadologiei leibniziene) sintagma „mai multe lumi”, dintre care, prin decizia Creatorului (prin alegere), una dintre „lumi” este „cea mai bună dintre toate lumile posibile”. „Numesc «lume» - scria Leibniz – întreaga serie și întregul ansamblu al tuturor lucrurilor care există; cu aceasta însă nu se poate spune că mai multe lumi ar putea să existe în diferite timpuri și în diferite locuri. Căci trebuie să le socotim pe toate în întregime drept o lume, ori, dacă vreți, un *univers*. Și când s-ar umple toate timpurile și toate locurile, rămâne totdeauna adevărat că, s-ar fi putut umple într-o infinitate de feluri, și că *există o infinitate de lumi posibile* (subl. n.) dintre care Dumnezeu a ales în mod necesar pe cea mai bună, deoarece El nu face nimic fără a urma Rațiunea supremă”⁹.

⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁶ H.-G. Gadamer, „Semantică și hermeneutică”, traducere în *Filosofie contemporană în texte alese și comentate* de Al. Boboc și I. N. Roșca, II, București, TUB, 1990, p. 246.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. W. Leibniz, *Opere filosofice*, I, București, Editura Științifică, 1972, p. 510, 513.

⁹ G. W. Leibniz, *Die Theodizee*, Hamburg, Meiner, 1968, p. 101.

Trebuie să cercetăm „temeiul existenței lumii... în substanța care poartă în ea însăși rațiunea propriei existențe... Trebuie de asemenea ca această cauză să fie înzestrată cu inteligență; căci lumea care există este *contingentă* și o infinitate de *alte lumi* sunt de asemenea posibile și năzuiesc pentru a o spune așa, tot către existență. De aceea, în cauza lumii trebuie să se ia în considerare și să se aibă referință la toate aceste lumi posibile, pentru a determina una din ele ca existență”¹⁰.

Așa cum s-a precizat, „era ideea lui Carnap, aceea de a determina interpretările cele mai bogate sub aspect informațional astfel încât să stabilească valorile de adevăr ale propozițiilor nu numai într-o lume anume, a noastră, lumea «reală», ci în toate lumile posibile. O *lume posibilă* nu este astfel de gândit ca un univers îndepărtat, ci ca lumea noastră așa cum am putea-o privi dacă ea nu ar fi creată așa cum este”¹¹.

Discursul poartă asupra „stărilor de fapt” (*Sachverhalte*) posibile. „Cum însă, după Wittgenstein, lumea noastră «ceea ce se petrece» («*alles ist, was der Fall ist*», *Tractatus*, 1 – n.n.), adică mulțimea stărilor de fapt efectiv existente, o lume posibilă nu este decât o mulțime de stări de fapt posibile. Dacă se discută asupra lumii noastre, se discută asupra stărilor de fapt care există; dacă însă e vorba de lumi posibile, atunci se au în vedere stări de fapt posibile, adică stări de fapt care ar putea fie să existe, fie nu, dacă lumea s-ar putea privi altfel decât ea se petrece”¹².

Poate tocmai de aceea sintagma *lumi posibile* este complementară cu cea de *lumi imposibile*, în sensul că nu putem să invocăm în toate împrejurările „lumi posibile”, fără a risca „o monstrozitate metafizică”, adică punerea lor ca «cele mai bune» dintre toate „lumile posibile”, în accepția implicată în concepția lui Leibniz¹³.

În alți termeni, nu trebuie să rămânem la sensul comun, uzual al termenului „lume”. Aceasta este și ideea de bază a lui Leibniz, care avea în vedere ceea ce numim azi „universul discursului limbajului”, înțeles ca „o mulțime de obiecte individuale”, privite „în raport cu anumite puncte de referință”¹⁴.

Termen funcțional pentru reconstrucția modernă în teoriile referinței, „lumi posibile” oferă astfel, alături de intenționalitate” și „obiectualitate”, una dintre căile de acces la înțelegerea statutului „lumii” în „diferența ontologică”, al „lumilor” din texte, din instituirile valorice în forma operelor de artă. În cazul unui tablou, de pildă, „diferența” este între tablou (imaginea, desenul pe pânză) și „tablou” (opera ca valoare), nu între aceste din urmă și ceva existent (un peisaj din natură, să zicem!).

¹⁰ *Ibidem*, p. 100.

¹¹ F. von Kutschera, *Einführung in die intensionale Semantik*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1976, p. 23.

¹² *Ibidem*.

¹³ J. W. Flett, “Impossible Worlds”, în *International Philosophical Quarterly*, Vol. XXIII, Nr. 3, 1983, p. 251.

¹⁴ Em. Vasiliu, *Sens, adevăr analitic, cunoaștere*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 39.

În limbajul fenomenologiei, prin instituirea ca operă, „lumea” din „raportarea la lume” (*Weltbezug*) nu mai înseamnă căderea în lume (de la care, eventual, s-a pornit), ci, prin „raportarea la sine” (*Selbstbezug*) proprie actului creației – o „raportare la valoare” (*Wertbezug*) ce pune lumea ca „lume” (semnificativă, valorică), alternativă valorică la lume, dar nu duplicatul acesteia!

Privite din unghiul de vedere al acestor concepte tipic fenomenologice, conceptele semantice, îndeosebi „lumi posibile”, capătă astfel o dimensiune ontologică, devin comprehensibile nu prin semnificabilitatea lor, ci prin efectivitatea lor, prin eficiența lor ca alternativă la lume, ca perspective (esențiale) asupra lumii ca lume.

În limbajul poetic, de pildă, „lume” nu înseamnă nici „univers al scriitorului” nici „univers al operei”, întrucât urmărește „nu atât lumea rezultată din prelucrarea proprie a datelor realului, cât prezența acestui real în operă”¹⁵.

Sensul principal este aici acela de „lume posibilă”, ceea ce „subliniază actul de creație, legătura și condiționarea dintre limbajul poetic și felul obișnuit de a vedea și modifica «lumea ca stare», consecințele reprofilărilor semantice și, în genere, ale tuturor schimbărilor implicate în acest act”¹⁶.

Este „potrivirea cuvintelor” („cu nimic mai prejos decât alegerea cuvintelor”), de care vorbea încă Dionis din Halicarnas. „Potrivirea cuvintelor” în enunțuri poate duce la o valoare nouă, într-o „lume pe dos”, ca bunăoară în *Basmul cu minciunile*: „Privind peste câmpii, văzui niște țărani care arau. Uitându-mă mai bine, am văzut albina tatii înjugată ca un bivol la plug”¹⁷.

Ceea ce produce această răsturnare este o „forță de potrivire” ce sălășluiește în limbă, manifestându-se astfel: fără a născoci „ființe sau obiecte noi, și nici cuvinte”, „lucrurile existente au fost puse să facă acțiuni după alte legi decât cele recunoscute”; din motive diferite de la o situație la alta, prin răsturnare „însușirile lucrurilor trec de la unele la altele”¹⁸.

Ideea se află la Hegel, ca „lume inversată”, o formă teoretică exemplară care permite atât înțelegerea „forței de potrivire” (și a „răsturnării” într-o „lume pe dos”) cât și *structura „diferenței”* – temă atât de mult dezbătută de critica „postmodernă” a modernității.

Dar ce este „lumea inversată” (*verkehrte Welt*)? Hegel introduce discuția despre „Forță și intelect, fenomen și lumea suprasensibilă”, cu următoarea precizare: „Pentru conștiință, în dialectica certitudinii sensibile au dispărut auzul, vederea etc., și, ca percepere, conștiința a ajuns la gânduri pe care ea le unifică însă mai întâi în universalul necondiționat”¹⁹. De fapt, continuă celebrul filosof, „forța este universalul necondiționat, care e deopotrivă în el însuși ceea ce el este pentru altul, adică conține în el însuși diferența”; tocmai „ființa dezvoltată a forței, ființa care, pentru intelect, este acum *ceva ce dispare*” unește intelectul cu

¹⁵ I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, vol. II, București, Editura Academiei, 1985, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei, 1965, p. 78.

interiorul, cu întregul „ca întreg universal”; pentru conștiință acest „întreg” este „un extrem situat în opoziție cu ea”, dar care „îi este adevărul”, deoarece în el „ea are totodată certitudinea ei însăși”²⁰.

În acest „adevăr interior”, dincolo de *lumea sensibilă adevărată*, „interiorul”, adică transcendentul suprasensibil, s-a *construit* însă... Suprasensibilul este sensibilul și perceptul, așa cum este el în adevăr: adevărul sensibilului și al perceptului este însă de a fi fenomen. Suprasensibilul este deci *fenomenul* ca fenomen²¹.

De aici și dificultatea și soluția totodată: dacă înțelegem că suprasensibilul ar fi „lumea sensibilă, adică lumea așa cum este ea pentru nemijlocita certitudine sensibilă și pentru percepție, aceasta este o *înțelegere pe dos*”²².

„Lumea suprasensibilă” este „un imperiu liniștit al legilor, anume dincolo de lumea percepută”; ea este „adevărul intelectului”, dar numai ca „primul său adevăr”, întrucât „legea este prezentă în fenomen, dar ea nu este întreaga prezență a fenomenului”²³.

Întrucât intelectul „află” că el „este o lege a *fenomenului* însuși, că survin diferențe care nu sunt diferențe”, intervine aici o a *doua lege*, al cărei conținut este opusul a ceea ce fusese numit la început lege”, exprimând „devenirea neidentică a identicului și devenirea identică a neidenticului”²⁴.

Prin aceasta, primul suprasensibil (anume, „imperiu liniștit, al legilor, copia nemijlocită a lumii percepute”) este „convertit în opusul său”, iar „a doua lume *suprasensibilă* este în acest fel *lumea inversă*”; însă întrucât „una dintre laturi este deja dată în prima lume suprasensibilă, ea este *inversa* acestei *prime lumi*”²⁵. Fiind doar „ridicarea *nemijlocită* a lumii percepute în elementul universal”, „prima lume suprasensibilă” își are în această „lume percepută” corespondentul ei necesar. „Primului imperiu al legilor” îi lipsea „principiul schimbului și al transformării” și, ca urmare, „îl obține acum ca *lume inversată* (*verkehrte Welt*), după legea: „omonimul (același-ul cu sine) din prima lume este deci neacelași-ul lui însuși, și neacelași-ul acesteia își este deopotrivă lui însuși neacelași, adică își devine același”²⁶.

Legătura acestor reflecții cu modul de a configura „lumea” din creația umană (teoretică, artistică ș.a.) a scăpat atenției cercetării de specialitate. În discuție rămâne „inversarea” (*Verkehrung*), răsturnarea nu prin faptul inversării ca atare, ci prin dimensiunea sa de universalitate (*Verkehrtheit* – inversabilitatea), care face ca ceea ce este pus (instituit) ca „inversul” să nu fie nicio iluzie, nici opusul ireconciliabil a ceva, el reprezentând consistență, durabilitate, frizând realul ca „lume”.

²⁰ *Ibidem*, p. 80, 85.

²¹ *Ibidem*, p. 85, 86.

²² *Ibidem*, p. 87.

²³ *Ibidem*, p. 88.

²⁴ *Ibidem*, p. 93.

²⁵ *Ibidem*, pp. 93, 94.

²⁶ *Ibidem*, p. 94.

Hegel nu privea *Verkehreit* ca neautenticitate, neadevăr: „Inversarea este reflecția în sine, nu opoziție față de un altul. Sensul dialectic al acestei reflecții constă în următoarele: dacă iau opusul (lumea inversată) ca adevărul (*das Wahre*) – în și pentru sine – atunci acesta este în mod necesar însuși opusul său. Căci realitatea fenomenului, în ceea ce ea este în și pentru sine nu se dovedește nici cum a fi o simplă evenimentializare a legii”²⁷.

Mai mult, „lumea inversată este astfel o lume în care totul este reîntors ca în lumea adevărată. Nu este acesta un bine cunoscut principiu al literaturii pe care o numim satiră? Ne gândim cumva la miturile platonice, îndeosebi mitul omului de stat, și cumva la maestrul satirei engleze, la Swift... Ceea ce se prezintă în lumea inversată nu este pur și simplu opusul, simpla opoziție față de lumea care există... Lumea inversată ar fi astfel inversarea inversabilității. A fi «lumea inversată» în inversabilitatea lumii înseamnă a prezenta inversabilitatea acesteia și contrariul ei, iar acesta constituie sensul oricărei satire”²⁸.

O asemenea prezentare prin posibilitatea opusă lasă să se întrevadă o modalitate adevărată, deși nereală, a lumii care există. Tocmai în aceasta și constă sensul prezentării satirice. „În felul acesta, lumea reală însăși este aceea care se împrăștie în această posibilitate și în posibilitatea opusă. Întrucât lumea inversată se prezintă ca cea inversată, ea exprimă însăși vulnerabilitatea lumii care există... Lumea adevărată este mai mult ambele, adevărul aruncat ca ideal și inversabilitate proprie”²⁹. Căci după Hegel, conștiința este conștiința de sine și principiul autoraportării este pe deplin justificat.

Și Hegel trece la câteva ilustrări semnificative: „în momente determinate, aceasta se va ivi în felul că ceea ce în legea primei lumi este dulce va fi, în acest în sine inversat, acru; ceea ce în prima este negru este în aceasta din urmă alb” ș.a. și în alte sfere (eticul, juridicul ș.a.); numai privită superficial „lumea inversată este astfel opusul primei lumi”, în sensul că „respinge de la sine această lume ca pe o *realitate* inversată”; de fapt, însă „dacă una dintre *lunile puse* este ceva perceput și *în sinele ei*, ca invers al acesteia”, „atunci acrul, care ar fi însinele lucrului dulce, ar fi un lucru tot atât de real ca și acesta, ar fi un lucru acru; negrul, care ar fi însinele albului, este negrul real”³⁰.

Poate că trezește ideea unei analogii cu acest demers clasic și următorul text din dezbaterile mai noi în problematica referinței: „Ceea ce pare să fie deosebit de problematic în discursul despre lumi posibile este relativizarea sau indexicalizarea ce intervine aici în determinarea lui «actual». Actuală este pentru noi lumea noastră; dimpotrivă, pentru locuitorii unei *lumi posibile luate ca alternativă* (subl. n.), lumea actuală nu este aceea a noastră, ci a lor”³¹.

În felul acesta, „lume inversată”, ca și „lume pe dos” concludă tot la

²⁷ H.-G. Gadamer, *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien*, Tübingen, Mohr, 1971, p. 41.

²⁸ *Ibidem*, p. 43.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Hegel, *Fenomenologia spiritului*, op. cit., p. 94, 95.

³¹ E. Runggaldier, *Zeichen und Bezeichnetes. Sprachphilosophische Untersuchungen zum Problem der Referenz*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1985, p. 309.

„lumile posibile”, „lumi ale interpretării”, al căror statut poate fi abordat și dincolo de „semantica lumilor posibile”, într-o „ontologie fenomenologică”, așa cum o propunea Sartre: „ființa apariției”, adică „prima ființă pe care o întâlnim în cercetările noastre ontologice”, este – întreba Sartre – ea însăși o „apariție”? Întrucât „la început se pare că da”, atunci „trebuie să punem oricărei ontologii o întrebare prealabilă: *fenomenul ființei* astfel atins este identic el cu *ființa fenomenelor*, adică ființa care mi se dezvăluie, care își apare, este ea de aceeași natură ca și ființa existențelor care îmi apar?”³².

Dificultatea încetează dacă „obiectul nu trimite la ființă ca la o semnificație”, mai exact, „nu poartă ființa, iar existența sa nu este o participare la ființă și niciun alt gen de relație”, ci „el *este*, aceasta fiind singura manieră de a defini modul său de a fi”³³. Ca urmare, continuă Sartre, „ființa fenomenului, deși coextensivă fenomenului, trebuie să scape condiției fenomenale” – care este aceea de a nu exista decât în măsura în care se revelează” – și astfel „ea”³⁴ depășește și fundează cunoașterea pe care o căpătăm despre ea”³⁵.

Cu aceasta însă „lumea pe dos” („ființa apariției”) prezintă statutul de „lume” („fenomenul ființei”), o „lume posibilă” („obiectul” care „este”, aceasta fiind „singura manieră de a defini modul său de a fi”) neconfundabilă, alta decât lumea („condiția fenomenală”) căreia îi este într-un fel de coexistensivă, cu care tolerează anumite analogii. Este de precizat astfel că o „lume posibilă”, ca „lume” nu este nici existență în sine (ca atare, ceea ce ar însemna realitatea efectivă, empirică a ființei, a formei universalității alături și printre lucrurile particulare!), nici o simplă posibilitate de actualizat, ci lumea ca fiind (ființând) în „diferența ontologică”, în care ființează orice „lume” instituită valoric într-o anumită operă (creație umană).

Ca atare, o „lume posibilă” are obiectualitate (este în felul „obiectului”, obiectivitate (valabilitate intersubiectivă) și semnificație (este un orizont semnificativ, o perspectivă realizată ca mod valoric de raportare la lume).

Dar logica modalelor nu se poate reduce la unitatea dintre posibil și necesar. Este încă de examinat mai pe larg, spunea Hartmann, și „capitolul *de possibili et impossibili*, în care se află informații importante asupra ființei”; deoarece „modul” ca atare este „ceva ce ține de fapt (*Sache*), nu este însă în sine, anume nu este chiar mod de ființă „al său”, iar în lumea reală nu există «numai posibil», chiar am putea spune „că nu există nici «numai imposibil». Ființa sa neposibilă nu este în el aceeași cu nerealitatea sa, și totul se înrădăcește într-un context.”³⁶

Ca urmare poate fi gândită și o „lume imposibilă”. Căci nimeni nu s-ar putea îndoi, de pildă, că „lumea” lui Zarathustra (al lui Nietzsche) ar fi imposibil

³² J. P. Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 14.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ființa fenomenului – n.n.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ N. Hartmann, *Der Megarische und der Aristotelische Möglichkeitsbegriff*, în *Kleinere Schriften*, Bd. III, Berlin, W. de Gruyter & Co., 1968, pp. 99, 100.

de gândit. „Cineva este artist – scrie Nietzsche – , cu prețul faptului că ceea ce neartăstii numesc «formă» el percepe ca un conținut, ca «faptul însuși». Cu aceasta aparține, firește, de o *lume întoarsă* (*verkehrte Welt*). Căci conținutul devine ceva formal numai celui ce nesocotește viața noastră”³⁷.

De aceea, Nietzsche vede existența *artistului* ca răsturnare a conținutului în formă: „Zarathustra, în care e vorba de declinul său, spune mai mult decât o formă oarecare a supraviețuirii”; căci „limba nu poate consta în mod exclusiv din cuvânt”³⁸.

Este în discuție aici o metalimbă, care nu exclude intrarea în prezență a unei „lumi”, așa încât și „lumea” lui Zarathustra poate fi interpretată ca o „lume posibilă”; căci și „câmpul de semnificație «ritmic-metaforic»” necesită o interpretare. De fapt, „structurile lumii și sinele nostru le avem întotdeauna numai *în* și *ca* interpretare. Căci întrucât o interpretare este transpusă pe terenul logicului, o interpretare schimbată nu înseamnă numai o nouă explicitare a uneia rămasă ca temei, ci de fapt, altă lume.”³⁹ După Nietzsche, „noi putem concepe o lume pe care noi am creat-o”, ceea ce înseamnă – precizează autorul – că la întrebarea „Cum creăm lumile?” răspunsul sună: „în procese de interpretare. Interpretarea este evenimentul fundamental”⁴⁰.

Ca urmare, „există tot atât de multe lumi reale, câte interpretări coerente există... în viziunea lui Nietzsche, realitatea nu este de conceput ca o limitare sau composibilitate a posibilității pure... De aceea, artisticul ca și logicul pot fi indicate ca originar-productive. Logica și estetica creează lumi, nu alege pur și simplu din lumile posibile care există”⁴¹.

Poate tocmai de aici nevoia de a asocia semantica și hermeneutica în înțelegerea fenomenului semnificabilității și apoi în analiza semantico-logică a semnificației. Căci totul trebuie pus în relație nu doar cu fenomenele de cunoaștere, ci cu cele ale creației umane (teoretice, estetice ș.a.).

Așa cum s-a precizat, operându-se pe modelul diltheyan al hermeneuticii, „întrucât în *expresie* nici o comprehensiune nu se află încă, în mod obiectiv, este nevoie de *interpretare comprehensivă*, care relevă ceea ce este conținut în ea... *Expresie și interpretare, creație și comprehensiune* reclamă astfel o interacțiune, și numai în corelarea lor se împlinește dezvoltarea spiritului. Expresia este creatoare, dar în sine ea este încă oarbă și nedeterminată... Interpretarea nu este însă simplă expresie exterioară a semnificației conținută în expresie, ci constituie o performanță creatoare”⁴².

Elementele unei teorii a interpretării rămân însă doar schițate aici și numai în legătură cu preocuparea de a caracteriza statutul și interacțiunile

³⁷ Fr. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, în *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli u. M. Montinari, Berlin/New York, dtv. de Gruyter: Bd. 13 (1980), pp. 9-10.

³⁸ F. Massini, *Rhythmisch-Metaphorische «Bedeutungsfelder»* în *Also sprach Zarathustra, in Nietzsche Studien*, Bd. 2, 1973, pp. 227-280.

³⁹ G. Abel, *Logik und Ästhetik*, în *Nietzsche Studien*, 16 (1987), p. 116.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁴¹ *Ibidem*, p. 120.

⁴² O. Fr. Bollnow, *Studien zur Hermeneutik*, Bd. I. Freiburg/München, Alber, 1982, p. 70.

semanticii (în formele ei de bază) și ale analizei semantice (în principal, o analiză a semnificației), în care este asimilată și perspectiva leibniziană.

Este de interes aici următoarea explicație: „Constituirea de lumi posibile se poate prezenta în cadrul teoriei leibniziene a conceptului astfel: să presupunem că sunt date absolut toate conceptele posibile. Prin utilizarea negației și a conjuncției ca legături logice, prin care și formarea de concepte infinit mai largi să poată fi permisă, să lăsăm să se constituie toate conceptele posibile, adică necontradictorii, ale domeniului ideilor. În gândirea divină, ca și în cea umană nu poate fi dat niciun concept care să nu fie astfel cuprins. Toate conceptele formate astfel unesc printr-o copulă în așa fel încât rezultă enunțuri dintre care numai acelea care nu conțin nicio contradicție pot fi puse împreună ca o mulțime a enunțurilor posibile”⁴³.

În consecință, reluarea ideii de „lumi posibile” în reconstrucția modernă a semanticii și logicii, pe de o parte, și în cea a ontologiei și epistemologiei, pe de altă parte, necesită analize de fond și delimitări în sensul diferitelor stiluri de gândire.

Evident, semanticienii au avut în vedere o altă dimensiune a analizei modale decât cea propusă de „ontologia critică”. Punctul de plecare l-au constituit problemele adevărului și ale naturii enunțurilor, ceea ce a condus la asocierea dintre „lumi posibile” și „limbi posibile”. Și aceasta survine prin redefinirea conceptului „limbă”. În acest sens, se preciza: „Printr-o limbă înțeleg o limbă interpretată, și astfel, ceea ce numesc limbă este ceea ce logicienii ar desemna cu interpretare”⁴⁴.

Trecerea de la Leibniz la „semantica lumilor posibile” este evidentă prin accentul pe dimensiunea semantică și logică: „lumile posibile” survin ca rezultat al interpretării, sunt lumi semnificative, nu se bucură de proprietățile lumilor monadologice, lumi ce aduc în prezență semnificație, valoare și stil și, ca urmare, redispunerea lor prin cunoaștere, acțiune și creație.

Reținem încă atenția asupra conceptului de „lume posibilă”, așa cum se află el și dincolo de „semantica limbilor posibile”, la Leibniz având o clară determinare ontologică. El funcționalizează o serie de concepte, precum: unitate, multiplicitate, diversitate, perspectivă, varietate, iar, într-o altă dispunere – „substanțe simple”; „universuri diferite”; „varietate pe cât de mult posibilă”; „ordine pe cât de mult posibilă”; „perfecțiune deplină” ș.a. – toate acestea pentru optimizarea relației multitudine-ordine-perfecțiune sub dominanta posibilului.

„Lume posibilă” nu este nici existență în sine, nici o simplă posibilitate de actualizat, ci lumea ca fiind (ființând) în „diferența ontologică”, în care survine orice „lume” instituită valoric într-o anumită formă a creației (într-o „operă”).

În structura monadologiei leibniziene „lumile posibile” capătă integrare ontologică, dincolo de cea semantico-logică a interpretării, dovedindu-se astfel un concept cu valoare operațională mult mai larg; de fapt, interpreții operei lui Leibniz au recunoscut că autorul *Monadologiei* rămâne nu numai un punct de

⁴³ H. Poser, *G.W. Leibniz*, în *Klassiker der Philosophie*, Bd. I, 1994, p. 389.

⁴⁴ D. Lewis, *Konventionen. Eine Sprachphilosophische Abhandlung*, W. de Gruyter, 1975, p. 165.

plecare în reconstrucția modernă a logicii, ci temeiul oricărei dezvoltări în teoria interpretării și, mai larg, în logică și epistemologie.

8. „Lumile” literaturii în ilustrări de referință

După cele dezvoltate mai sus, într-un fel, *preludii* teoretico-metodologice, deschidem seria ilustrărilor cu interpretarea fenomenologică a romanului proustian. *À la recherche du temps perdu* îndreptățește parcă încrederea în viitorul romanului ca gen literar al cărui sfârșit a fost deja prezis... Dar, astfel de preziceri nu sunt numai greu de acceptat, ci și lipsite de sens... noi avem încă romane și pe acestea vrem să le înțelegem. Merită să fie reținut că odată cu anunțarea sfârșitului formei de povestire a romanului, *interesul teoretic* (subl. n.) pentru el a crescut în mod considerabil⁴⁵.

Dacă romanul este „un loc al autosemnificării unei situații istorice, atunci estimările tipologice constituie un sprijin atât cât ar putea ele să fie... cu aceasta înțelegând ceea ce are legătură cu schimbarea tipurilor de povestire”⁴⁶.

Este de reținut faptul că „odată cu schimbarea ființării umane, ceea ce înseamnă a raportării sale la lume, și mijloacele de prezentare cunosc o transformare care este astăzi un bun comun”; „operele pot să se formeze împreună cu timpul istoric, și în felul acesta arta nu este numai interpretare a lumii, ci și configurare a acestei lumi”⁴⁷.

a. Formele mai noi de creație în cultura contemporană, îndeosebi în artă și literatură, pluralizarea modalităților de instituire valorică prin „opera de artă” sub semnul unei convenționalități ce pe alocuri, friza arbitrarul, au trezit treptat neîncredere în norme și modele și, implicit, în valoarea exemplară a idealului clasic al omului, structurat de echilibru și armonie, simțul măsurii și al încrederii în temeiuri „raționale”.

Apariția unei „creații moderne”, fie aceasta pictura abstractă, farsa tragică, noul roman, muzica atonală ș.a., pare a fi trezit bănueli (pe alocuri justificate) în ceea ce privește virtualitățile creatorului-demiurg și „marea artă”, critica nouă anunțând în anumite contexte destul de zgotos, superfluitatea concepției despre „spontaneitatea genială” a creatorului și supralicitând amestecul dintre artă și meșteșug.

„Arta abstractă”, de pildă, una dintre modalitățile caracteristice ale acestui fenomen, a devenit „vehiculul rațiunii și al senzației ordonate”, cumva „singurul medium posibil” pentru acele „stări extreme ale emoției, pe care supunerea la figură le menține mereu într-o dependență stânjenitoare”; „ne găsim în prezența unei arte în care controlul intelectului și legile voinței creatoare sunt aproape anulate în avantajul spontaneității pure”, e adevărat însă, nu al inconștientului, pictorul rămânând supus „voinței plastice”⁴⁸.

⁴⁵ W. Biemel, *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans*, 1985, p. 416, trad. rom., *Revista de filosofie*, nr. 3 / 2015.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 418.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 418, 426.

⁴⁸ Marcel Brion, *Arta abstractă*, București, Meridiane, 1972, p. 234.

Este vorba de concilierea tendinței de a face din tablou „traducerea cea mai fidelă și fără intermediar figurativ, a emoției directe” cu tendința ce reclamă „ordonarea plastică” a unor elemente non-plastice prin definiție, elemente care „nu devin plastice decât după o construcție, nicidecum rațională, nici propriu-zis sensibilă, ci mai ales emotivă”; „emoția inițială” trebuie „să rămână ca atare în timpul întregii elaborări a operei”, continuând să guverneze evoluția operei de artă „fără deformări, fără atenuări”, astfel încât „la terminarea operei, *faptul plastic*, care a devenit tabloul, reprezintă încă exact șocul inițial de la început”⁴⁹.

Situația se complică prin evitarea reprezentationalului (mergând până la „inutilitatea oricărei figuri originale”, la „forma lipsită de orice referință la obiect”) și amestecul genurilor de creație (de pildă, *Scherzo* de Wassili Kandinsky, 1927) la „pictorii muzicaliști”⁵⁰.

Vorbind despre „enigma cubismului”, Arnold Gehlen evidențiază o *peinture conceptuelle*, o „artă conceptuală” (expresia provine de la Guillaume Apollinaire), care „trebuie să însemne o concepție de tablou în care a intrat o reflexiune care, în primul rând, a legitimat prin mijloacele gândirii sensul picturii, mediul existenței ei și, în al doilea rând, în care, pe baza unei concepții determinate, sunt definite datele elementare caracteristice tabloului”⁵¹.

b. De fapt, literatura, știința, filosofia însăși înregistrează în secolul XX fenomene noi în planul creației și, în consecință și al conceperii statutului operei (de orice tip). Din planul istoriei artei s-a vorbit despre „o modificare esențială a noțiunilor filosofice de *concret* și *abstract* în aplicarea lor la artă și literatură”, subliniindu-se rolul celebrei *Lebensphilosophie*, îndeosebi a lui Dilthey, care „dezvoltă premisele unei individualități a logicii”, în acord cu spiritul primei jumătăți a secolului, care „tinde către o individualizare și o sensibilizare a abstractului”⁵².

Existența inițială a unei „arte abstracte” este marcată de „epocala lucrare” a lui Wilhelm Worringer din 1908 (*Abstraktion und Einfühlung*), care „aduce o importantă întărire teoretică pentru cariera artei abstracte”⁵³.

Într-adevăr, Worringer scria „linia simplă – și dezvoltarea ei în continuare într-o legitate geometrică – a trebuit să ofere cea mai mare posibilitate de fericire pentru omul neliniștit de neclaritatea și confuzia fenomenelor. Căci aici a fost lichidat ultimul rest al legăturii cu viața, al dependenței de viață, aici a fost realizată forma supremă, absolută, cea mai pură abstracție; aici este lege, este necesitate, în timp ce peste tot domnește bunul plac al organicului”⁵⁴.

Pe urmele lui Riegl, autorul vorbește despre „instinct de abstracție”, opus „instinctului de imitație” și precizează: „nu instinctul de imitație – istoria

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 234, 235.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 316, 330.

⁵¹ *Imagini ale timpului*, București, Meridiane, 1974, pp. 123, 126, 127.

⁵² Edgar Papu, *Arta și umanul*, București, Meridiane, 1974, p. 74.

⁵³ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁴ W. Worringer, *Abstracție și Intropatie*, București, Univers, 1970, p. 36.

instinctului de imitație este alta decât istoria artei – a fost cel care constrângea la reproducerea artistică a unui model natural. Mai curând vedem în acesta strădania de a elabora obiectul particular – în măsura în care el stârnea un interes special – din legătura și dependența sa de alte lucruri, de a-l smulge din fluxul întâmplării, de a-l face absolut⁵⁵.

În istoria artei, „reprimarea reprezentării spațiale a fost o poruncă a instinctului de abstractizare tocmai pentru că spațiul este cel care unește lucrurile laolaltă, care le dă relativitatea lor în imaginea lumii și pentru că spațiul nu se lasă individualizat. Deci atâta vreme cât un obiect senzorial este încă dependent de spațiu, nu poate să ne apară în individualitatea sa materială închisă. Toate strădaniile se îndreptau deci spre forma individuală, elaborată de spațiu”⁵⁶.

Pe scurt, „nevoia primordială a omului de a elibera, cu ajutorul reprezentării artistice, obiectul senzorial de neclaritatea pe care el o are din cauza tridimensionalității”⁵⁷.

Să ne mai mire, în acest context, succesul filosofic al lui Bergson, axată pe „intuiția duratei”? Bergson însuși scria: „*durata reală* este ceea ce s-a numit totdeauna timp, dar timpul perceput ca indivizibil”⁵⁸.

c. Noile fenomene ale creației determină o criză a conștiinței culturale și îndeamnă critica de specialitate către noi temeuri estetice și general-filosofice.

Dincolo de ceea ce au încercat esteticile *intropatiei* (*Einfühlung*) și estetica valorii (îndeosebi neokantiană și fenomenologică) pentru o nouă cuprindere a noilor creații de la începutul veacului XX, trebuie marcată direcția filosofico-estetică prelungită din *Lebensphilosophie* prin Henri Bergson.

Teoria bergsoniană a „duratei puse” și a intuiției au fost considerate multă vreme drept teme estetico-filosofice al comprehensiunii noilor fenomene din literatură și artă. În acest sens, de pildă, s-a apreciat că Impresionismul se caracterizează „printr-o optică cu totul diferită de precedenta și o nouă teorie a spațiului”; mai mult „construcția impresionistă ilustrează filosofia continuității”⁵⁹.

„Durata” bergsoniană nu este „eul” (psihologic) ce susține „curgerea” vieții interioare, ci „durata concretă”, deci nu „un moment care înlocuiește alt moment”, întrucât nu ar exista atunci decât prezent, nu prelungire a trecutului în actual, nu evoluție”⁶⁰.

Pe acest fond, s-a subliniat că impresionismul muzical și plastic „s-a recunoscut” în Bergson, iar M. Proust „a folosit mai mult din lecția lui Bergson”⁶¹; atunci când simbolismul francez și-a căutat o bază doctrinară,

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Alcan, 1934, p. 188.

⁵⁹ André Lhote, *Să vorbim despre pictură*, București, Meridiane, 1971, pp. 157, 158.

⁶⁰ H. Bergson, *L'Evolution créatrice*, Paris, Alcan, 1923, p. 1.

⁶¹ Tudor Vianu, „Henri Bergson”, în *Istoria filosofiei moderne*, vol. IV, București, 1939, p. 221.

teoreticienii lui au crezut că o pot găsi în filosofia lui Bergson; și „impresionismul muzical și plastic s-a recunoscut de asemeni în Bergson”: tendința de a pătrunde până la rădăcina impresiei, amintește de „critica inteligenței în filosofia lui Bergson”⁶².

Dar – continuă Vianu – „artistul care a folosit mai mult din lecția lui Bergson, deși el însuși a putut s-o subestimeze, a fost, fără îndoială, Marcel Proust, care în anii de după război a revoluționat formula romanului european. Concepția bergsoniană asupra timpului și a memoriei sunt cadrele teoretice în care se mișcă marea creație epică a romancierului francez. Ideea că trecutul ne poate fi restituit cu prospețimea primei percepțiuni în momentul de slăbire a atenției la viață, ca un rod al dezintegrării și al visului, stă la soriginea însăși a lirismului care înfășoară creația lui Proust”⁶³.

d. Așadar, viziunea lui T. Vianu despre raporturile lui Proust cu filosofia lui Bergson, ca și ale altora⁶⁴ este amănunțită în studiul „Marcel Proust” (1945): „Este o mare deosebire între memoria-habitudine și *memoria involuntară*. Diferența teoretică a pregătit-o Bergson și renumitele lui analize par a fi avut un adânc răsunet asupra lui Proust”⁶⁵. Și mai clar: „Căutând *timpul pierdut*, Proust regăsește deci realitatea însăși și lucrarea memorialistică are, pentru el, interesul unei experiențe metafizice”⁶⁶. Opera lui Proust vorbește cititorului „mai cu seamă prin excepționalul ei interes psihologic, prin lirismul ei pur, prin masa și culoarea acestei structuri unice, care se înalță în orizontul timpului nostru ca o impunătoare catedrală romană”⁶⁷.

Este cumva uimitor că, deși consideră că „de aproape un veac încoace, niciun scriitor n-a tulburat mai adânc conștiința literară a lumii” decât Proust, care poate „să fie considerat deschizător de eră nouă, poate tot atât cât Balzac însuși”, Camil Petrescu scrie: „ceea ce e cert însă e că soluția lui coincide, până și în termeni, cu noua structură a filosofiei – e, cum am spus, considerat, oarecum, ca un discipol literar al lui Bergson”; ca urmare „să încercăm să obținem din filosofia contemporană, și îndeosebi cea bergsoniană, o cheie pentru a înțelege organic *À la recherche du temps perdu*”⁶⁸. Aceasta cu toate precizările: „Noua structură în psihologie se înfățișează sub semnul covârșitor al subiectivității, în locul obiectivității”; „dar aici e necesară corectura fenomenologică și toată expunerea de față trebuie înțeleasă neapărat sub rezerva acestui punct de vedere”⁶⁹.

Cum să înțelegem însă „viziunea” lui Proust, într-o operă „constituită oarecum ostentativ ca un lung monolog”? Căci autorul „descrie totul ca în măsura în care a adunat în concret, constituind propria lui experiență, nu cu pretenția de

⁶² Tudor Vianu, „Henri Bergson”, în *Opere*, vol. 9, București, Minerva, 1980, p. 293.

⁶³ *Ibidem*, p. 294.

⁶⁴ E. Fiser, *L'esthétique de Marcel Proust*, Genève, Slatkine Reprints, 1933.

⁶⁵ Tudor Vianu, *Opere*, vol. 11, București, Minerva, 1983, p. 222.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 223.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 228.

⁶⁸ Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, 1935, în vol. *Teze și antiteze. Eseuri alese*, București, Minerva, BPT, 1971, pp. 3, 19, 20.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 18.

a reda o existență obiectivă, ci o existență în funcție de cunoașterea intuitivă a lui”⁷⁰. Prin urmare, „artistul povestește lumea văzută prin el, existând prin el”; „Corolar artistic e unitatea unghiului de privire, ceea ce Robert Curtius numește «perspectivismul lui Proust»”⁷¹.

Problema esențială aici prezintă cel puțin două aspecte: (a) cu ce psihologie și, implicit, filosofie își făurește un creator „viziunea” lui despre lume prezentă numai în creația, în opera lui; (b) în ce măsură modalitatea de prezență a „lumii” din text (operă) nimerește într-un stil de gândire din epocă, e solidar cu acesta fără a-l fi împrumutat, învățat și aplicat în producerea operei?

Camil Petrescu avea dreptate afirmând că „o literatură trebuie să fie sincronică structural, filosofiei și științei” unor epoci, după cum avea dreptate și prin intuiția că literatura epică de până la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filosofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică”, arta romanului însuși rămăsese „într-un stadiu caracterizat interior”, știința și filosofia timpului „nu-și aveau o literatură epică într-adevăr corelativă”⁷².

e. Oricum, noua „artă a romanului”, pe care o practica Proust, nu mai trimitea „cu trei veacuri în urmă”, la Descartes și marile „sisteme raționale”, cum trimitea „literatura epică și dramatică de dinainte de Proust”.

Totuși, Descartes rămâne o prezență și dincolo de ceea ce credea Camil Petrescu. Pentru noua creația romanului, ceea ce descria Descartes în *Meditații metafizice* (Meditația I) ca „experiența visării” este deosebit de semnificativ: Potențialitatea dubitativă a experienței somnului și a visului este dată de faptul că acesta atinge și valabilitatea de a fi a ceva; confruntate judicativ, *trezia* și *visarea* suspendă existarea în mod absolut a lumii experienței noastre. Aceasta încetează să existe în *starea de vis*, iar lumea visului în *starea de trezie*; lumea este un corelat al stărilor noastre.

Toutefois j'ai ici à considérer que je suis homme et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses ou quelquefois de moins vraisemblables que ces insensés, lorsqu'ils veillent”; „supposons donc maintenant que nous sommes endormis, et que toutes ces particularités-ci, à savoir, que nous ouvrons les yeux, que nous remuons la tête, que nous étendons les mains, et choses semblables, ne sont que de fausses illusions; et pensons que peut-être nos mains, ni tout notre corps, ne sont pas tels que nous les voyons. Toutefois il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil, sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable; et qu'ainsi, pour le moins, ces choses générales... ne sont pas choses imaginaires, mais vraies et existantes. Car de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des

⁷⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 28, 29.

⁷² *Ibidem*, pp. 3, 4.

natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux⁷³.

Prin ipoteza visului, lumea, corelat al experienței în starea de trezie, nu mai există, ceea ce permite interpretarea că această ipoteză este o predispoziție de neființă; lumea care apare în vis survine ca o posibilitate de neființă, dar și de „apariție” (în „raportul de apariție”), adică în modalitatea de a fi a unei creații în forma „operei de artă”.

Proust însuși scria⁷⁴: *c'était... par le jeu formidable qu'ils font avec le Temps que les Rêves m'avaient fasciné ; je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit.*

f. Noua creație de gen trimeea mult mai aproape, anume la *fenomenologie*, în care se și poate recunoaște, ca astfel să ajungă la o mai completă comprehensiune, la conștiința de sine. Dar fenomenologia (filosofică), contemporană cu creația proustiană, nu este un simplu program inerent acestei creații. Niciuna nu e explicabilă prin cealaltă și, cu atât mai puțin, reductibilă la ea.

Funcționează în noua epocă un mod (poate stil!) specific (poate postmodern!) de creație și comprehensiune în domeniul de bază al cunoașterii, ale acțiunii și creației umane. Și aceasta pe fondul unui nou ideal (poate „neclasic”) al omului și al unor noi legități și plusuri ale istoriei.

Tocmai aceasta face ca filosofia (într-o expunere „modernă”) să funcționeze nu numai ca *forma mentis*, ci și ca o veritabilă conștiință istorico-culturală. Domeniile creației umane (în cazul de față literatura și filosofia) se solidarizează fără a se amesteca, păstrându-și autonomia și demnitatea valorică. Această solidaritate a lor ca valori este aceea care permite fiecăruia ajungerea la conștiința de sine. Proust însuși anunța ideea unei continuități ce nu exclude reorientarea, dar păstrează esențialul: „Cred că orice artă adevărată este clasică, dar legile spiritului îngăduie arareori ca ea să fie, încă de la apariție, recunoscută ca atare”⁷⁵.

Legând creația artistică de lectură, Proust ajunge la o altă relație a operei de artă, care-i relevă și limitele în realizarea unei comprehensiuni: „Limitele rolului lecturii derivă din însăși natura virtuților ei”; „ceea ce este capăt al înțelepciunii lor nu ne apare decât ca început al înțelepciunii noastre, astfel încât tocmai în momentul când ne-au spus ceea ce puteau să ne spună, ne dau sentimentul că nu ne-au spus încă nimic”⁷⁶.

Așa cum s-a precizat⁷⁷, „edificiul poeziei proustiene se sprijină pe temelia unei practici de lectură care participă la scrierea însăși a operei”. Proust

⁷³ R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, Quadrige / PUF, 4^e édition, 1996, pp. 28, 29.

⁷⁴ *À la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade, 1954, vol. III, p. 912.

⁷⁵ M. Proust, *Eseuri*, trad. de Irina Mavrodin, București, Univers, 1981, p. 259.

⁷⁶ M. Proust, „Zile de lectură”, în *op. cit.*, pp. 36, 39.

⁷⁷ Irina Mavrodin, „Prefață”, în *op. cit.*, p. 11.

însuși scria⁷⁸: *En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même*. Noutatea o constituie însă înțelegerea în viziune fenomenologică prin „încercarea de a examina literatura pornind de la semnificația ei ascunsă (*Bedeutungsfähigkeit*)”; „la Proust totul este cât se poate de clar, încât ne putem pierde în lectură, fără să fim siliți la considerații și reflecții, care par mai degrabă să-i dăuneze. De obicei, se admite că Proust constituie o sursă neprețuită pentru dezvoltarea unor considerații psihologice, dar că încercarea de a găsi o cale filosofică de a accede la ea ar tulbura farmecul povestirii. Este sesizat astfel pericolul reducerii operei la câteva teze filosofice aride. Desigur, nu există o reprezentare clară a scopurilor pe care filosofia artei le urmărește”⁷⁹.

g. Ceea ce surprinde din capul locului în romanul lui Proust *À la recherche du temps perdu* este faptul că personajul principal „apare încă din prima frază, mai exact povestitorul însuși relatează ceva despre sine, dar ipostaza la care se referă este una cât se poate de ciudată: momentul adormirii, clipa în care «eul» pe care vrem să-l surprindem, tocmai ne scapă”⁸⁰.

Suntem astfel departe de personajul romanului clasic, „antrenat într-o activitate tipică, prin care își manifestă caracterul sau spune ceva despre locul și timpul acțiunii”; „în loc de a spune ceva despre locul și timpul acțiunii”; „în loc de a spune ceva despre persoana povestitorului, acesta se înfățișează pe el însuși, se arată pe sine, desigur în momentul oscilant al adormirii, când conștiința de sine se scufundă treptat. Ciudata înstrăinare care se petrece aici este o ilustrare prin faptul paradoxal că ceea ce-l deșteaptă din somn este gândul că trebuie să adoarmă și să sufle în lumânare”⁸¹.

Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: « Je m'endors ». Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire; mais ces réflexions avaient pris un tour particulier⁸².

Semnalăm aici „o trăsătură care poate fi considerată pur fenomenologică, dacă prin fenomenologie se înțelege arta de a face ceva să fie prezent, de a-l aduce neschimbat sub privire, care îl sesizează de îndată, fără să se lase abătut de la ceea ce e esențial”; „odată personajul cu care suntem pe cale să facem cunoștință trezit, suntem încă departe de el și totodată foarte aproape”⁸³.

h. Ajungem astfel la demersul (procedeul) prin *Nähe und Distanz* (apropiere și distanțare), ceea ce presupune angajarea fenomenologiei (ca metodă

⁷⁸ Vol. III, p. 911.

⁷⁹ W. Biemel, „Proust. Timpul ca personaj principal”, în *Expunere și interpretare*, traducere de G. Purdea, prefată de Al. Boboc, București, Univers, 1987, p. 190.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 191.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 191, 192.

⁸² Vol. I, *Pléiade*, p. 3.

⁸³ *Ibidem*, p. 192.

și ca filosofie) prin care se relevă „lumea” din „raportarea la lume” (*Weltbezug*) prin operă, „lumea” în „diferență ontologică” (între a fi – *Sein* – și a fi într-o determinare – *Seiendes*, între *l'être et l'étant*): *Nähe* însemnând nu ceea ce „vorbește din operă” (raportarea ei la lume și rostirea acestei raportări), iar *Distanz* ca „celălalt” al ei, în fond unitatea dintre *real* și *ireal* printr-o inversare; de la *ireal* la *real* în care acesta din urmă devine modalitatea de *apariție* a celui dintâi.

Mai exact, *Nähe* nu e „existență” în operă (ca structură a ei), ci o „prezență-absență” (*Anwesenheit – Abwesenheit*); în modul ei de a fi, se vorbește „dinăuntru apropierii, nu despre apropiere” (ca un „dat”). „Lumea” vine într-o (printr-o) inversare: *irealul* vine în *real*. Mai precis: „lumea” vine ca *ireal* din *real* în *real*, fără medierea în reprezentare („*image*”) nemijlocit în plan sensibil. „Obiectul” ca *image* dispare și survine nemediat ca un altul al celui care îl creează, astfel încât acesta din urmă poate să spună: *tu ești eu*.

Devine grăitoare în acest sens precizarea lui Kandinski: „Renunțarea la figurativ și unul din primii pași făcuți în domeniul abstracțiunii au avut loc în în sistemul de raportare grafico-picturale prin excluderea dimensiunii a treia, adică prin efortul de a păstra tabloului caracterul de pictură pe o suprafață. Modelarea a fost eliminată. În acest fel, obiectul real se deplasa spre abstracție”⁸⁴.

În măsura în care celebrul pictor credea că „opera de artă se naște în mod tainic, enigmatic « din artist »”, se poate face o asociere cu ceea ce se teoretiza și în alt tip de creație... *car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision*⁸⁵.

Particularitatea artei constă în faptul că „ea este *un limbaj* cu mai multe nivele de interpretare, lucru valabil nu numai pentru arta modernă, ci și pentru arta «clasică»”. Diferența constă doar în aceea că în arta modernă această necesitate devine manifestă, deoarece aici trimiterea la, eroare foarte la îndemână, cel mai adesea lipsește”⁸⁶. Căci nu este important obiectul în autonomia sa, ci dependența de cel care îl prezintă, de „raportarea sa la subiectul reprezentativ”⁸⁷.

Poate nu întâmplător, Nietzsche (filosoful la care apelează cvasi-totalitatea încercărilor de a explica „arta modernă”) spunea: „Orice *artă* matură are ca temei o sumedenie de convenții: în măsura în care este *un limbaj*. Convenția este condiția artei, *nu* piedica ei”⁸⁸.

Într-o viziune modernă, fenomenologico-hermeneutică, îndeosebi, arta modernă trebuie să pornească „de la analiza detaliată a unor fenomene particulare și nu de la proiecte de ansamblu, întrucât ea trebuie să permită artei însași să ia cuvântul și nu să elaboreze teorii asupra acesteia”⁸⁹. Într-o asemenea „viziune” arta este „posibilitatea fundamentală a omului de a-și făru o *image* asupra

⁸⁴ W. Kandinski, *Spiritualul în artă*, București, Meridiane, 1994, p. 91.

⁸⁵ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. III, Paris, Pléiade, p. 89.

⁸⁶ W. Biemel, „Picasso. Încercare de interpretare a poliperspectivei”, în *Expunere și interpretare*, p. 294.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 309.

⁸⁸ Fr. Nietzsche, *Voința de putere*, aforismul 811, Oradea, Aion, 1999, p. 518.

⁸⁹ W. Biemel, *op. cit.*, p. 291.

modului în care se raportează la lume și de a-și rosti această raportare”; căci „arta este un fel de rostire (*Sprechen*). Dificultatea constă în a înțelege ceea ce a fost rostit (*des Gesprochene*) și felul acestei rostiri... o atare înțelegere trebuie să ajungă dincolo de ceea ce a fost rostit”, ceea ce o constituie sarcina unei reale interpretări filosofice⁹⁰. Dar „în obiectul prezentat, ceea ce ni se oferă în primul rând nu este ceea ce este văzut (*das Gesehene*), ci mai degrabă însuși cel care privește (*der Sehende*). De la obiectul privirii suntem aruncați înapoi către subiectul ei, acesta din urmă manifestându-se prin puterea de a modifica obiectul”⁹¹. Pe acest fond, devine inteligibil și ceea ce spunea Picasso: „În tablourile mele introduc toate lucrurile care îmi sunt dragi. Cum le merge în această postură, mi-e indiferent; ele trebuie să se împace cu această soartă”⁹².

E nevoie însă să apelăm la *fenomenul poliperspectivei*, interpretat însă fenomenologic: în cercetarea percepției lucrurilor, Husserl folosea termenul de *Abschattung* (adumbrire, reprofilare, privire din diferite perspective); de aici urmează că *obiectul* „nu este dat în întregime ca acela care este el însuși”⁹³, de exemplu putem să vedem numai o latură, nu toate laturile unui obiect spațial. Totuși, sensul obiectual al percepției nu este latura propriu-zis văzută a obiectului, ci obiectul însuși, a cărui percepere conține atât perceputul ca atare cât și neperceputul, cum ar fi din această perspectivă latura nevăzută a obiectului”⁹⁴.

Ceea ce îmi apare ca „tablou” nu este nici abstract, nici descriptiv, ci se definește „prin ceea ce nu este”, iar pentru aceasta trebuie să căutăm „principiul deformării” printr-o interpretare menită „să ne transpună în universul tabloului, și nu doar să ne dea posibilitatea de a vorbi de aceste din afara lui”⁹⁵. Se ridică întrebarea de ce obiectul care ni se arată trebuie să fie „ușor accesibil”? cine prescrie aceasta? Răspunsul este „voința de a dispune a subiectului, care privește obiectul, am putea spune, care se concepe și se realizează ca voință”⁹⁶. Având în vedere această „forță a voinței dominatoare”, Nietzsche considera că „artiștii nu trebuie să vadă nimic așa cum este, ci mai plenar, mai simplu, mai puternic decât este”; „a deveni stăpân asupra haosului care ești; a sili haosul să devină formă”⁹⁷.

i. Proust a fost unul dintre primii creatori care a înțeles că „arta secolului nostru” (secolul XX, *n.n.*) „nu se poate mișca în sfera nemijlocirii, că artistul trebuie să reflecteze asupra gestului său și să-l determine și pe receptorul mesajului artistic să ia atitudine. Iată un fenomen care nu se limitează câtuși de puțin la domeniul romanului, ci este în egală măsură valabil pentru lirică sau dramă și chiar pentru acele arte ce par să contrazică acest lucru: pictura, muzica și chiar sculptura. Intenția lui Proust de a surprinde în povestire totalitatea, așa

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 292, 293.

⁹¹ *Ibidem*, p. 311.

⁹² *Ibidem*, pp. 311-312.

⁹³ *Husserliana*, XIX, 12, 589.

⁹⁴ H. Vetter, hrsg., *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg, F. Meiner, 2004, p. 2.

⁹⁵ W. Biemel, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 309.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 317, 318.

cum apare ea de pildă în amintirea diverselor locuri în care a înnopțat, se leagă tocmai de revendicarea prezenței simultane a dimensiunilor eterogene ale timpului”⁹⁸.

Se poate înțelege aceasta, dacă ne referim la începutul povestirii: observăm aici că descrierea momentului adormirii, și al celui al deșteptării se urmărește mai mult decât s-ar părea la prima vedere. „Orice deșteptare este o reamintire de sine, prin care este restabilită identitatea individului după sincopa stării de inconștiență. Apoi *re-amintirea* primește în timpul visării o funcție creatoare, putându-se sustrage constrângerii curgerii lineare a timpului. Cel care adoarme poate fi transformat din ipostaza de om al cavernelor direct în actualitate. De asemenea, el poate dispune de locurile cele mai diverse din spațiu”⁹⁹.

În esență, opera lui Proust

vrea să surprindă acțiunea misterioasă a timpului, dincolo de întâmplări și evenimente, adică ceea ce le face înainte de toate posibile pe acestea. Așadar, o premisă care nu este pusă de noi, ci care este presupusă de existența noastră, de care depinde existența noastră. Timpul apare astfel nu ca o problemă teoretică, dezlegării căreia putem să i ne dedicăm sau nu, ci ca acea forță căreia i-am fost și îi suntem permanent expuși în întreaga teorie și practică. Urmărind să facă vizibilă o atare premisă, precum și această condiție a noastră „de a fi expuși timpului”, arta își relevă funcția ei filosofică: dorința expresă a lui Proust și ultima justificare a operei sale este că prin efectul pe care îl declanșează să poată acționa, fie și numai pentru o clipă, împotriva scurgerii repezi a timpului¹⁰⁰.

Proust afirmă în mod explicit că

opera sa trebuie să-l determine pe cititor să se aplece asupra lui însuși, să citească în el însuși: «Dar, ca să revin la mine însumi, mă gândeam cu mai multă modestie la cartea mea, și ar fi chiar inexact dacă aş spune, gândindu-mă la cei ce ar citi-o, la cititorii mei. Căci ei nu vor fi după părerea mea, cititorii mei, ci proprii lor cititori, cartea mea nefiind altceva decât un soi de lentile măritoare, ca acelea pe care le întindea unui cumpărător opticianul din Combray: cartea mea, datorită căreia le voi da posibilitatea să citească în ei înșiși. Așa încât, nu le voi pretinde să mă laude sau să mă ponegrească, ci să-mi spună numai dacă acesta-i adevărul, dacă cuvintele pe care ei le citesc în ei înșiși sunt chiar acelea pe care le-am scris¹⁰¹.

Se vorbește aici îndeosebi despre legătura dintre viața personajelor și cea a autorului.

Teza noastră – subliniază W. Biemel – este următoarea: legătura dintre cei doi este dată de *raportul față de timp* (subl. n.); acesta poate fi examinat din două direcții: din cea a timpului însuși și din cea a omului. Marele matineu

⁹⁸ M. Proust, „Timpul ca personaj principal”, în *Expunere și interpretare*, p. 207.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 284.

¹⁰¹ Marcel Proust, *Timpul regăsit*, 2, București, Minerva, 1975, p. 219, în W. Biemel, *op. cit.*, p. 285.

din final, balul mascat al timpului este o ilustrare a felului în care *timpul acționează asupra oamenilor*. Ei „îndură” timpul, trebuie să-l suporte din moment ce nu au dorit câtuși de puțin schimbările pe care acesta le pricinuieste. De aceea, oamenii se ascund de ei înșiși (lucru pătrunzător redat prin atitudinea povestitorului însuși). Reacția spontană de a-i felicita pe cei prezenți pentru reușita travestirii este curmată doar de gândul că un astfel de gest ar fi cu totul nepotrivit, lipsit de politețe, întrucât nimeni nu și-a dorit această schimbare și fiecare încearcă să o bagatelizeze, chiar autorul însuși¹⁰².

La acest matineu,

devine prezentă și cealaltă latură a raportului om-timp, chiar dacă numai ocazional, și anume *reacția oamenilor față de timp*. Așteptând să fie introdus la acel bal mascat, povestitorul ia hotărârea de a-și schimba radical viața. Evenimentele pe care i le deșteaptă cea « *mémoire involontaire* » despre care vorbeam¹⁰³, îl ajută să-și dea seama că timpul nu i-a putut smulge totul și că faptele trăite s-au păstrat undeva, într-un strat al eului său. Desigur, el trebuie să facă acum un efort suprem pentru a readuce la suprafață aceste urme mnezice, efort care presupune înainte de toate o scufundare înăuntrul propriului eu. (S-a arătat¹⁰⁴ mai devreme tot ce implică o atare scufundare). Aceasta este explicația dispoziției deosebite din care ni se povestește, și anume cea a aducerii-aminte¹⁰⁵.

În adevărata *aducere-aminte*, „trecutul (ceea ce s-a scurs) este conceput ca ceva ce-mi aparține încă, fără a fi negat și fără a fi răstălmăcit în considerarea sa ca ceva prezent. Eu sunt trecutul meu, dar tocmai ipostaza de a nu mai fi de fapt acesta (*das Nicht-mehr-sein*). Mai exact... eu sunt și totodată nu sunt trecutul

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ În *op. cit.*, p. 207: „Creația artistică reprezintă realizarea propriu-zisă a posibilității reamintirii. Pentru înțelegerea acestei teze este necesară *abordarea teoriei artei dezvoltată în cadrul romanului însuși*. În felul acesta facem un salt de la începutul operei la finalul ei; și punem totodată în evidență caracterul reflexiv al operei... Proust face aceste considerații înaintea marii scene finale, «Balul mascat al timpului», mai exact, după ce, prin fenomenul repetitiv al acelei «*mémoire involontaire*», pe drumul spre prințul de Guermantes, pentru a participa la matineul dat de acesta, și în timpul așteptării în bibliotecă... povestitorul trece de la convingerea neputinței sale de a scrie (*mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, n.n.* după *Timpul regăsit*, 1, 1977, p. 50) la aceea că în sfârșit a sosit momentul în care se poate apuca de lucru”.

¹⁰⁴ În *op. cit.*, p. 205 se spune: „Raportându-ne la schema temporală a lui Husserl (în notă: *Vorlesungen zum inneren Zeitbewusstsein*), putem spune că asistăm la o continuă scufundare a aceluia «acum» care a fost tocmai prezent. El mai este surprins doar pentru câteva clipe, căci se scufundă tot mai adânc, până când dispare din sfera a ceea ce poate fi sesizat cu claritate, devenind tot mai greu accesibil amintirii... Acestei scufundări i se opune Proust atunci când, păstrând pluridimensionalitatea timpului, el încearcă să o cuprindă concomitent”. Mai mult (p. 6), „cititorului i se cere să se situeze înăuntrul evenimentului și, totodată, să reflecteze din afara lui. Această scindare a poziției cititorului, „această îngemănare dintre nemijlocire și mediere, *apropiere și distanțare* este redată prin dedublarea eului în subiect și obiect al amintirii.”

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 285-286.

meu. Eu trebuie să-l preiau *repetându-l*; cu alte cuvinte, sunt acum în conformitate cu ceea ce am fost... nu este vorba însă de o pseudoidentificare... ci dovedindu-mă același într-o nouă acțiune, aflată în concordanță cu cea anterioară”¹⁰⁶.

În alți termeni, „identitatea mi-o cuceresc înăuntrul schimbării; aceasta nu mai este pur și simplu devenirea-altfel, ci revenirea la sine (*Zu-sich-selbst-kommen*)”; „aici s-ar părea că este vorba de fenomenul ființării-în-timp (*Zeitigung*), care cuprinde existența trecută (*Gewesensein*), devenirea sa în cea actuală (*Gegenwärtigen*) și așteptarea (*Gewärtigen*), unde așteptarea (viitorul) și devenirea în prezent (prezentul) sunt neglijate în favoarea unei neîntrerupte recuperări a evenimentului trecut”¹⁰⁷.

Neîndoielnic, *povestirea* se prezintă ca o aducere-aminte; diferența hotărâtoare în cazul lui Proust constă în modalitățile prin care este realizat: „*aducerile-aminte involuntare*, cele voluntare, legate de primele, asociate cu efortul de a limpezi evenimentele petrecute mai demult. Dar cu aceasta, diferența nu este câtuși de puțin epuizată. Întreaga aducere-aminte se afla aici în serviciul a ceea ce trebuie realizat, definitiv: opera de artă. Aducerea-aminte este premisa reprezentării artistice a faptului trăit. Ea stă astfel în întregime în serviciul a ceea ce va fi, mai exact, a operei ce va fi creată; iar această operă își pune ca obiectiv înțelegerea evenimentului trăit, prin transpunerea sa în mediul artei”¹⁰⁸.

j. Așadar, forma proustiană a amintirii „nu este o ființare-în-timp îndreptată doar spre trecut, care ar neglija prezentul și viitorul. Mai degrabă este vorba de o amintire care caută să reproducă faptul trecut astfel încât ființarea-în-timp ascunsă în el, anticiparea (*das Sichvorwegsein*) immanentă așteptării, păstrarea a ceea ce s-a scurs și devenirea în prezent (*das Gegenwärtige*) să fie asemenea evocate. Iată de ce exegeții lui Proust au putut vorbi pe bună dreptate despre semnificația acelui *futur dans le passé*. Aici, ceea ce este reprodus nu este un timp încremenit, ci unul care se află în permanentă devenire, adică ființarea-în-timp a omului”¹⁰⁹.

Interesant că, la o lectură atentă, „descoperim nu numai complexul proces al ființării-în-timp a autorului. El trăiește o pasiune care-l face captiv, care îl interesează; așadar, aici este vorba de ființarea-în-timp în care devenirea în prezent (*das Gegenwärtigen*) este precumpănitoare. Dar chiar și o atare ființare-în-timp nu este posibilă decât atunci când intervin într-un fel toate cele trei momente; vine apoi vremea când se produce o transformare; nu ceea ce este prezent este adevărat (*das Eigentliche*), ci ceea ce a fost cândva (*das Gewesene*), față de care avem o anumită distanță și pe care îl putem cuprinde cu mintea, îl putem înțelege”¹¹⁰.

Accentul ființării-în-timp cade acum asupra aducerii la lumină a faptului

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 286-287.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 287.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 288.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 289.

trecut. Această revelație nu constituie un scop în sine, ci ne conduce la înțelegerea necesității configurării prin artă a faptului trăit. Aceasta este ființarea-în-timp în cadrul căreia centrul de greutate cade asupra viitorului. Grijă, izvorând din incertitudinea celui ce-și amintește dacă-și va putea realiza opera, pe care știe acum în ce fel o va scrie, se află tocmai la începutul acestei transformări. Viața sa ulterioară va fi dedicată în întregime (numai și numai) definitivării acestei opere”¹¹¹.

Sfârșitul romanului marchează „începutul său. Ne situăm astfel concomitent la începutul și la sfârșitul său; faptul că putem să ne găsim la începutul ciclului, nu arată tocmai că am ajuns la finalul său. Nu ni se spune nimic despre modul în care este scris romanul, în schimb ni se prezintă felul în care a fost pusă în mișcare aducerea aminte și care este importanța ei pentru revenirea la sine a faptului trăit (*Zu-sich-selbst-bringen des Gelebten*). În felul acesta, pretenția artei de a fi viața adevărată nu mai apare ca arbitrară”¹¹².

Dar „a descoperi determinația acestei vieți – tocmai spre ceea ce tinde romanul – nu este altceva decât a descoperi adevărata ființare-în-timp”, ceea ce „îl vizează nu numai pe narator, ci pe fiecare om, care nu vrea să rămână ostatecul cotidianului, ci tinde să trăiască în perspectivă (de aici, *metafora lunetei*, pentru a privi în adâncul sinelui, întâlnită în text). Este, de fapt, și ceea ce legitimează afirmația lui Proust că finalitatea romanului este de a-l face pe cititor să se aplece asupra lui însuși”¹¹³.

Așadar, „lumea personajului principal al romanului nu trebuie să i se impună, ci tot ce se întâmplă în ea trebuie să-i dezvăluie în mod clar ceea ce înseamnă ființarea-în-timp și faptul că ea este conținută tocmai în dimensiunea pe care de obicei o trecem cu vederea și anume aceea a timpului”¹¹⁴.

Prezentarea „ființării-în-timp *originare*” înseamnă „repetarea faptului trecut în amintire – înțelegerea a ceea ce este prezent în lumina evenimentului trecut și, totodată, proiectarea a ceea ce este de făcut, modelare și astfel iluminarea atotcuprinzătoare a ceea ce a fost. În cazul reușitei acestei prezentări, *timpul* nu mai constituie pentru om o fatalitate, ci spațiul de posibilitate al realizării sale – spațiu ale cărui limite nu sunt fixate, desigur, de către omul însuși”¹¹⁵. Cu aceasta se poate înțelege ce este *apropierea* (*Nähe*); transpunerea în dimensiunea timpului ne dezvăluie „că în ființarea sa în timp, omul dobândește *apropierea*, că aceasta nu este ceva dat, ci ceva care rezultă din propriul fel de a deveni al omului”¹¹⁶.

Să nu uităm esențialul: în interesul povestitorului pentru *Visare*, e tăinuită „eliberarea de timp, mai exact spus, faptul că în vis există posibilitatea concentrării lui (*Zeit-Raffen*). Procese care altfel durează ani, se scurg acum cu *vitesse prodigieuse*. Laitmotivul este următorul: *c’était... par le jeu formidable*

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 289-290.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 290.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

*qu'ils font avec le Temps que les Rêves m'avaient fasciné*¹¹⁷.

k. Interpretarea fenomenologică a romanului proustian relevă astfel mai adecvat semnificația noii orientări în evoluția romanului secolului XX și constituie un puternic argument în favoarea justificabilității formei-roman în creația literară contemporană. Prezicerile despre „sfârșitul romanului” se dovedesc nejustificate prin însuși faptul că se scriu încă romane, este adevărat, într-o nouă modalitate, care are un alt nivel al interpretării. Și un astfel de nivel îl aflăm chiar la Proust:

L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur¹¹⁸.

Nu-i de trecut cu vederea că la Proust creația și interpretarea merg mână în mână (așa cum rezultă și din citatul de mai sus), autorul nutrind ideea că „numai prin artă putem ieși din noi înșine... Grație artei, în loc de a vedea o singură lume, lumea noastră, noi o vedem multiplicându-se și, atâta timp cât există artiști originali, avem la dispoziția noastră lumi mai diferite unele de altele decât cele care rulează în infinit”¹¹⁹. Și adresându-se artistului, vine cu un îndemn: *Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière*¹²⁰. Ceea ce este motivat prin însăși concepția sa despre literatură: *La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature*¹²¹.

BIBLIOGRAFIE

- Abel, G., *Logik und Ästhetik*, în *Nietzsche Studien*, 16 (1987).
Bergson, H., *L'Evolution créatrice*, Paris, Alcan, 1923.
Bergson, H., *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Alcan, 1934.
Biemel, W., „Picasso. Încercare de interpretare a poliperspectivei”, în *Expunere și interpretare*, trad. de G. Purdea, prefață de Al. Boboc, București, Univers, 1987.
Biemel, W., „Proust. Timpul ca personaj principal”, în *Expunere și interpretare*, traducere de G. Purdea, prefață de Al. Boboc, București, Univers, 1987.
Biemel, W., „Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans”, 1985, trad. rom., *Revista de filosofie*, nr. 3 / 2015.

¹¹⁷ Citat la p. 208 de W.B.

¹¹⁸ Vol. III, 991.

¹¹⁹ Vol. III, 895.

¹²⁰ Vol. I, 45.

¹²¹ Vol. III, 895.

- Bollnow, O. Fr., *Studien zur Hermeneutik*, Bd. I. Freiburg/München, Alber, 1982.
- Brion, Marcel, *Arta abstractă*, București, Meridiane, 1972.
- Coteanu, I., *Stilistica funcțională a limbii române*, vol. II, București, Editura Academiei, 1985.
- Descartes, R., *Méditations métaphysiques*, Quadrige / PUF, 4^e édition, 1996.
- Fiser, E., *L'esthétique de Marcel Proust*, Genève, Slatkine Reprints, 1933.
- Flett, J. W., „Impossible Worlds”, în *International Philosophical Quarterly*, Vol. XXIII, Nr. 3, 1983.
- Gadamer, H.-G., *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien*, Tübingen, Mohr, 1971.
- Gadamer, H.-G., „Sprache und Verstehen”, în *Kleine Schriften*, IV, Tübingen, 1977.
- Gadamer, H.-G., „Semantică și hermeneutică”, trad. în *Filosofie contemporană în texte alese și comentate* de Al. Boboc și I. N. Roșca, II, București, TUB, 1990.
- Gehlen, Arnold, *Imagini ale timpului*, București, Meridiane, 1974.
- Hartmann, N., „Der Megarische und der Aristotelische Möglichkeitsbegriff”, în *Kleinere Schriften*, Bd. III, Berlin, W. de Gruyter & Co., 1968.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei, 1965.
- Husserliana*, XIX.
- Kandinski, W., *Spiritualul în artă*, București, Meridiane, 1994.
- Leibniz, G. W., *Die Theodizee*, Hamburg, Meiner, 1968.
- Lewis, D., *Konventionen. Eine Sprachphilosophische Abhandlung*, W. de Gruyter, 1975.
- Lhote, André, *Să vorbim despre pictură*, București, Meridiane, 1971.
- Massini, F., „Rhythmisch-Metaphorische «Bedeutungsfelder»” în *Also sprach Zarathustra*, în *Nietzsche Studien*, Bd. 2, 1973.
- Mavrodin, Irina, „Prefață”, la M. Proust, *Eseuri*, trad. de Irina Mavrodin, București, Univers, 1981.
- Nietzsche, Fr., „Nachgelassene Fragmente 1887-1889”, în *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli u. M. Montinari, Berlin/New York, dtv. de Gruyter, Bd. 13, 1980.
- Nietzsche, Fr., *Voința de putere*, Oradea, Aion, 1999.
- Papu, Edgar, *Arta și umanul*, București, Meridiane, 1974.
- Petrescu, Camil, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, 1935, în vol. *Teze și antiteze. Eseuri alese*, București, Minerva, BPT, 1971.
- Poser, H., *G.W. Leibniz*, în *Klassiker der Philosophie*, Bd. I, 1994.
- Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade, 1954, vol. I, III.
- Proust, M., *Eseuri*, trad. de Irina Mavrodin, București, Univers, 1981.
- Proust, Marcel, *Timpul regăsit*, II, București, Minerva, 1975.
- Runggaldier, E., *Zeichen und Bezeichnetes. Sprachphilosophische Untersuchungen zum Problem der Referenz*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1985.
- Sartre, J. P., *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.
- Vasiliu, Em., *Sens, adevăr analitic, cunoaștere*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

- Veter, H., hrsg., *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg, F. Meiner, 2004
- Von Kutschera, F., *Einführung in die intensionale Semantik*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1976.
- Vianu, Tudor, „Henri Bergson”, în *Istoria filosofiei moderne*, vol. IV, București, 1939.
- Vianu, Tudor, „Henri Bergson”, în *Opere*, vol. 9, București, Minerva, 1980.
- Vianu, Tudor, *Opere*, vol. 11, București, Minerva, 1983.
- Worringer, W., *Abstracție și intropatie*, București, Univers, 1970.

**LA TEMPÊTE DE WILLIAM SHAKESPEARE.
THEATRUM MUNDI, REFERENCE PHILOSOPHIQUE ET
METAPHORE DE LA CONDITION HUMAINE**

Anticipating the great theatrical works of the Baroque (Corneille's *Illusion Comique* and *La Vida es sueño* by Calderón de la Barca), *The Tempest*, Shakespeare's last play, revolutionized the theatrical device by breaking the rules imposed by Aristotle's *Poetics*. Shakespeare conceives the theater as a picture of the world on a reduced scale. At the same time spectator, the actor attends the show that takes place on the stage encompassed in the stage of the great theater, an image of the Globe. Should we consider that this mise-en-abyme of the theatrical device confirms that, in Shakespeare, the model of *Theatrum Mundi* has become a philosophical reference as well as a metaphor for the human condition?

Key-words: *The Tempest*, Shakespeare, *Globe Theater*, theatrical device, human condition, *Theatrum Mundi*

Introduction

En anticipant les grandes œuvres théâtrales du baroque (*Illusion comique* de Corneille² et *La vida es sueño* de Calderón de la Barca³), *La Tempête*, la dernière pièce de Shakespeare, révolutionne le dispositif théâtral en brisant les règles imposées par la *Poétique* d'Aristote. Shakespeare conçoit le théâtre comme image du monde à l'échelle réduite. Comme l'affirme Prospéro, le personnage principal de *La Tempête*, « notre petite vie » est un rêve (« We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep »⁴) et le spectacle illusoire qui se dissipe sous les yeux des spectateurs reflète l'impermanence du monde et du Grand Globe. « Voilà les ruines du monde! », aurait affirmé Ben Jonson devant les ruines fumantes du Globe, le théâtre de Shakespeare, son

¹ Université de Montréal.

² Pièce de théâtre en cinq actes, *L'Illusion comique* a été écrite par Pierre Corneille en 1635, c'est-à-dire vingt-quatre ans après *La Tempête* (1611) de Shakespeare. Un an plus tard, elle fut représentée pour la première fois au théâtre du Marais. En 1639, cette pièce de théâtre fut publiée chez François Targa.

³ *La vida es sueño*, la plus connue pièce de Calderón de la Barca, a été écrite en 1635 (comme la pièce *Illusion comique* de Corneille).

⁴ William Shakespeare, *La Tempête*, in *Œuvres complètes*. Édition bilingue. *Tragicomedies II. Périclès. Le conte d'hiver. La Tempête. Poésies. Vénus et Adonis. Le Viol de Lucrèce. Sonnets*. Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat. Présentation et traduction en collaboration avec Victor Bourgy, Léone Teyssandier, Louis Lecocq, Robert Ellrodt, Gabrielle Bouley. Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press). Paris, Robert Laffont, 2002, p. 492.

adversaire de toujours. Ce qui confirme que Jonson avait bien compris le sens du dispositif théâtral shakespearien. Allégorie de la condition humaine et du monde en général, le Globe, « avec sa structure et son foisonnement »⁵, a permis à son créateur d'articuler son œuvre autour du précepte *theatrum mundi*. En tant que la majorité des théâtres de Londres de l'époque élisabéthaine et jacobine faisait référence, par leurs noms, aux bestiaires, aux vertus ou aux sentiments, par exemple *The Red Lion*, *The Swan*, *The Red Bull*, *The Hope*, Shakespeare créa ses pièces à *The Globe*. Ce nom et le frontispice du théâtre (*Totus mundus agit histrionem* de Pétrone) illustrent le lieu commun du *theatrum mundi*, qui est au centre de la pensée et de la poétique de Shakespeare⁶.

Avec *La Tempête*, l'espace théâtral devient multiple. En même temps spectateur, l'acteur assiste au spectacle qui se déroule sur la scène englobée dans la scène du grand théâtre, image du Globe terrestre. On pourrait, donc, se demander dans quelle mesure cette mise-en-abyme du dispositif théâtral confirme que, chez Shakespeare, le modèle du *theatrum mundi* s'est érigé en référence philosophique ainsi qu'en métaphore de la condition humaine.

1. De la caverne de Platon à Globe Theater. La question du regard

Pendant une tempête, Miranda regarde de son île le spectacle affreux d'un navire qui coule dans la mer. En entendant les cris désespérés des naufragés et en pensant que tous se sont noyés, la jeune fille est touchée « au fond du cœur »⁷ par la scène dramatique qui a lieu sous ses yeux. C'est par le regard qu'elle s'identifie avec la souffrance de l'Autre. En supposant que c'est l'art de son père qui a provoqué la tempête, Miranda dit à celui-ci : « O, I have suffered/ With those that I saw suffer ! »⁸. Mais tout ce qu'elle pense avoir vu est une illusion et le naufrage n'est pas réel. Après l'avoir assurée que parmi tous ceux dont elle a entendu les cris, personne n'est pas mort, Prospéro lui dévoile sa vraie identité :

Be collected.
No more amazement. Tell your piteous heart
There's no harm done. [...] my daughter, who
Art ignorant of what thou art, naught knowing
Of whence I am [...] twelve years since,
Thy father was Duke of Milan, and
A prince of power.⁹

⁵ Georges Banu, *Shakespeare, le monde est une scène. Métaphores et pratiques du théâtre*. Anthologie proposée et commentée par Georges Banu, Traduction et introduction par Jean-Michel Déprats. Paris, Gallimard, 2009, p. 18.

⁶ Voir dans ce sens, *Macbeth* V, 5 (« La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur./ Qui se pavane et se démène son heure durant sur la scène, / Et puis qu'on n'entend plus. ») et *Le Roi Lear* IV, 6 (« En naissant, nous pleurons de paraître / Sur ce grand théâtre des fous »). Source des extraits : *Macbeth*, V, 5, in W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2002, p. 485 ; *Le Roi Lear*, IV, 6, *Ibidem*, p. 235).

⁷ William Shakespeare. 2002, *op. cit.*, p. 409.

⁸ *Ibidem*, p. 408.

⁹ *Ibidem*, pp. 408-410.

Miranda pense donc avoir accès à la réalité par ses sens (surtout par la vue et l'ouïe), mais, comme dans le cas des prisonniers de la caverne dont parle Platon dans *La République*, cette forme de connaissance est trompeuse¹⁰. Si les hommes enchaînés de la caverne, en tournant le dos à l'entrée, n'ont jamais vu la lumière et tout ce qui connaissent sont leurs ombres et celles des objets qui les entourent, Miranda ne connaît que ce que son père lui avait permis à connaître¹¹. Prospéro n'est pas seulement le maître de l'île. Il décide aussi le déroulement du spectacle de la vengeance contre ses ennemis, maintenant naufragés. En assumant son rôle de dirigeant unique qui détient le monopole de pouvoir et influence le destin des autres, Prospéro se pense libéré de l'autorité divine. C'est dans ce sens que le personnage se fait l'écho de la pensée de la Renaissance. Par contre, Miranda renvoie, par son attitude soumise, au modèle de l'homme du Moyen-Âge. Dépourvue de libre arbitre et sans autonomie, elle se manifeste, surtout au début de la pièce, par accord avec son rôle.

En l'occurrence, « jouer » ne prend plus le sens de dissimuler, d'élaborer un réseau menteur d'identités successives au nom de visées suspectes, mais au contraire, celui d'accord avec l'ordre du monde, qui ainsi respecte le scénario initial, le scénario conçu par la Divinité elle-même.¹²

2. L'île-panoptique. Les traces de *L'Utopie* de Thomas More dans *La Tempête* de William Shakespeare

Point d'observation au milieu de la mer, l'île de Prospéro nous rappelle du panoptique de Bentham, image parfaite de la prison et de la société de contrôle selon Foucault. D'autre part, l'île de *La Tempête* renvoie à une autre référence : *L'Utopie* de Thomas More.

Le goulet, en raison de hauts-fonds d'un côté et de rochers de l'autre, est extrêmement dangereux. À peu près au milieu des passes se dresse un rocher isolé que sa visibilité rend inoffensif et sur lequel est édiflée une tour tenue par une garnison. Les autres récifs sont cachés et traîtres ; seuls les habitants connaissent les chenaux ; aussi est-il rare qu'un étranger ose pénétrer dans la rade sans le secours d'un pilote utopien.¹³

¹⁰ « Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière; ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête; la lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux; entre le feu et les prisonniers passe une route élevée : imagine que le long de cette route est construit un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles. » (Platon, *La République*, Livre VII, Introduction, notes et traduction par Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 279).

¹¹ « Prospero. – Sit still, and hear the last of our sea-sorrow/ Here in this island we arrived, and here/ Have I thy schoolmaster made thee more profit/ Than other princess can, that have more time/ For vainer hours and tutors not so careful. » (William Shakespeare, 2002, *op. cit.*, p. 418).

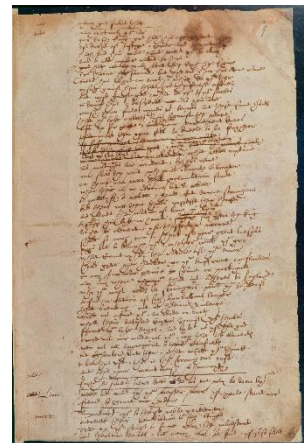
¹² Georges Banu, 2009, *op. cit.*, p. 237.

¹³ Thomas More, *L'Utopie*, Présentation texte original, appareil critique, exégèse,

On retient de la description faite par Thomas More le fait que l'apparence tranquille de l'île est trompeuse et qu'il faut connaître les pièges qui se cachent dans la mer avant de s'aventurer vers les rivages. À ce paysage très peu accueillant, où presque rien n'est ce qu'il paraît, s'ajoute l'image de la tour de surveillance, en fait le cœur du panoptique imaginé par Jeremy Bentham.



The Book of Sir Thomas More
(manuscript, Hand D)¹⁴



Première édition de
l'*Utopia* de Thomas More¹⁵

Même si, dans sa pièce, Shakespeare nous donne peu d'information sur l'aspect de l'île, l'hypothèse qu'il se soit inspiré du texte de Thomas More nous semble plausible. Si on tient compte qu'on attribue à Shakespeare « la main D » du manuscrit *The Book of Sir Thomas More*¹⁶, il est presque certain que celui-ci avait lu le texte de l'*Utopia*.

Comme dans tout le théâtre de Shakespeare, la situation des personnages est toujours ambiguë. Ils sont en même temps victimes et bourreaux : chassé de son duché, Prospéro s'exile avec sa fille sur l'île de Caliban, mais il finira par

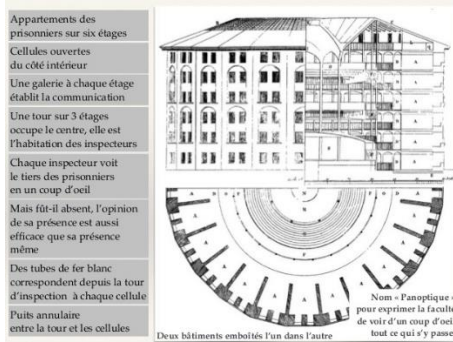
traduction et notes d'André Prévost, Préface de Maurice Scumann, Paris, Mame, 1978, pp. 449-450.

¹⁴ Source: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/wretched-strangers-shakespeares-plea-for-tolerance-towards-immigrants>.

¹⁵ Source: http://expositions.bnf.fr/utopie/grand/2_02.htm.

¹⁶ "The work was initially written by Anthony Munday between 1596 and 1601. The Master of the Revels, Edmund Tilney, whose role included stage censorship, refused to allow *Sir Thomas More* to be performed, perhaps because he was worried that the play's depiction of riots would provoke civil unrest on the streets of London. After the Queen's death in 1603, Shakespeare was brought in to revise the script, along with three other playwrights. Shakespeare's additions include 147 lines in the middle of the action, in which More is called on to address an anti-immigration riot on the streets of London." – Andrew Dickson, *The Book of Sir Thomas More: Shakespeare's only surviving literary manuscript*, <https://www.bl.uk/collection-items/shakespeares-handwriting-in-the-book-of-sir-thomas-more#sthash.qyfi7pBV.dpuf>.

faire de celui-ci son esclave¹⁷. Sur une période de douze ans, l'île est une vraie prison pour le duc de Milan. Par contre, pendant la tempête que celui-ci provoque afin de punir ses ennemis, l'île devient le centre d'un vrai dispositif de surveillance dont Prospéro est maître absolu.



Le Panoptique
de Jeremy Bentham



Presidio Modelo (Cuba), prison construite en 1920 sur le modèle du panoptique de Bentham¹⁸

Deleuze observe que chez Foucault, « la formule abstraite du Panoptisme n'est plus « voir sans être vu », mais « imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque. »¹⁹ En extrapolant l'affirmation de Deleuze, on pourrait se demander si Miranda n'est pas en réalité la victime du dispositif de surveillance de Prospéro. D'une part, elle adopte la posture de regard imposée par sa place sur *l'île-panoptique*, qui devrait coïncider avec celle de son père. D'autre part, comme ses connaissances sont limitées, et elle ignore même quelle est sa vraie identité, elle est prisonnière du monde sensible.

Platon considère que le monde sensible est la « prison de l'âme » et ce monde, où les hommes vivent et pensent connaître la vérité par leurs sens, est symbolisé par la caverne. Mais la vie dans la caverne est une illusion. C'est pour cette raison que le philosophe propose comme alternative le monde des idées où l'acquisition des connaissances est possible. On y reconnaît l'une des questions philosophiques les plus importantes depuis Platon : « savoir en quoi consiste le fait de regarder les choses, ou plutôt de savoir si ce qu'on voit est vrai ou illusoire ; si on est dans le monde du réel ou dans le monde du mensonge. »²⁰

Miranda regarde, mais elle ne sait pas voir. Elle est prisonnière de ses propres illusions. Le fait est aussi évident quand, après avoir vu pour la première

¹⁷ « This island's mine, by Sycorax my mother, / Which thou tak'st from me. When thou cam'st first », dit Caliban à Prospéro au début de la pièce (William Shakespeare, 2002, *op. cit.*, p. 426).

¹⁸ Source: <https://www.pinterest.com/pin/87538786479524326/>.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004, p. 41.

²⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits* (1954-1988), tome II, 1976-1988. « La scène de la philosophie » (1978), Édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 2001, p. 571.

fois des gens arrivant sur l'île, elle exclame :

O wonder ! How many goodly creatures are there here !
How beauteous mankind is !
O brave new world
That has such people in't ! ²¹

Même si Miranda et son père regardent les mêmes personnes, ils les voient différemment, car, selon Platon, la vision appartient plutôt au monde d'idées qu'au monde sensible. C'est dans ce sens que la réplique que Prospéro donne à sa fille nous semble révélatrice : « 'Tis new to thee. »²²

3. L'allégorie de la vision

Dans l'histoire de la peinture, probablement les plus célèbres tableaux qui représentent le personnage Miranda de *La Tempête* de Shakespeare ont été réalisés par le même peintre, John William Waterhouse (1849-1917). Peintre préraphaélite, Waterhouse pensait que la peinture ne devrait pas s'adresser seulement à ce que l'œil voit, mais à toutes les facultés de l'homme (esprit, intelligence, mémoire, conscience, etc.).

En mettant en question les principes de la peinture de la Renaissance italienne, Waterhouse, comme tous les peintres anglais préraphaélites, n'utilise qu'accidentellement la perspective et se sent plus proche de la peinture primitive italienne ou de celle flamande. Si au début, la perspective a été utilisée pour reproduire plus fidèlement la réalité, « les peintres se sont en fait dotés d'un instrument infiniment plus doué qui leur permet de construire des espaces imaginaires, d'inventer des fictions qui sont apparemment aussi cohérentes, aussi vraisemblables, aussi vivantes que la réalité. »²³ En rejetant la perspective, la peinture préraphaélite voulait donc rompre avec la « tromperie » instaurée par la découverte faite par Filippo Brunelleschi et Leon Battista Alberti ²⁴.

En ce qui concerne l'œuvre de John William Waterhouse, il nous semble digne d'intérêt que dans le premier tableau, *Miranda* (1875), qu'il peint à 26 ans, la fille de Prospéro soit représentée dans une posture réflexive. Elle est assise sur une roche et regarde la mer calme. Une question surgit : pourquoi le peintre a-t-il omis de peindre le bateau ? Si on considère ce tableau comme une exégèse artistique, et non pas comme une simple illustration de la pièce de Shakespeare, on pourrait affirmer que Miranda, représentée de telle manière, est prise dans le piège de l'illusion et que le bateau est, en fait, le fruit de son imagination.

²¹ William Shakespeare, 2002, *op. cit.*, p. 510.

²² *Ibidem*.

²³ Philippe Comar, *La perspective en jeu*. Paris, Gallimard, 1992.

²⁴ La perspective a été inventée par les Grecs et elle a été ensuite revisitée par Leon Battista Alberti et Filippo Brunelleschi au début du XV siècle.



J. W. Waterhouse.
Miranda, 1916
Huile sur toile, 76,2 x 101,5 cm
Collection privée



J. W. Waterhouse.
Miranda-The Tempest, 1875
Huile sur toile, 98 x 136 cm
Collection of Robert and Ann Wiggins,
USA

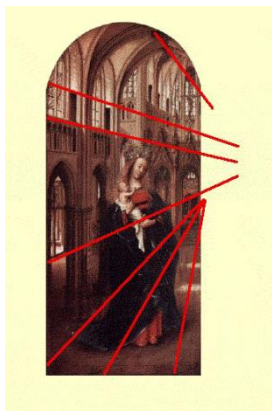
Vers la fin de sa vie, Waterhouse reprend le thème et réalise *Miranda-The Tempest*. Cette fois-ci, Miranda est dans une posture plus théâtrale, la mer est agitée et on voit « le fier vaisseau/ avec sans doute à bord quelque créatures nobles »²⁵. Dans le paysage, légèrement changé, on peut reconnaître la roche sur laquelle était assise Miranda dans le premier tableau. Ce n'est pas par hasard que cet élément pictural se répète : il constitue le point de départ de la diagonale vers le point où regarde le personnage. C'est dans cette diagonale que deux extrêmes se rencontrent : le dynamisme du regard et l'immobilité de la posture assise du personnage.

D'autre part, la composition du premier tableau, *Miranda* (1875) nous fait penser à celle de *La Vierge dans une église*. Réalisé par le peintre flamand Jan van Eyck, probablement entre 1438 et 1440, ce tableau représente une nouveauté pour le XVe siècle. Si avant, dans les peintures qui respectaient les principes de la perspective, le point de fuite était au centre du tableau, le peintre van Eyck décentre le point de fuite vers l'extérieur. Comme observe Erwin Panofsky, «désormais, l'espace que l'on imagine déborde de tous côtés l'espace représenté, la finitude même du tableau rendant perceptible l'infinité de l'espace et sa continuité. »²⁶

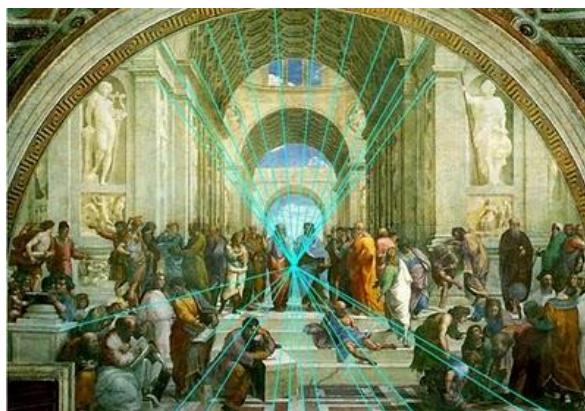
Dans le tableau de Waterhouse, c'est le hors-champ du regard de Miranda qui se constitue comme une mise en question du cadre et, implicitement, des limites de la vision. Connaisseur et admirateur de l'œuvre de Shakespeare, Waterhouse était en même temps un antialbertien. Fidèle à l'esthétique de la confrérie préraphaélite, il était contre le lieu d'observation unique imposé par l'espace perspective.

²⁵ William Shakespeare, 2002, *op. cit.*, p. 409.

²⁶ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, traduction de l'anglais sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 138.



Jan van Eyck.
La Vierge dans une église, 1438-1440
(point de fuite vers l'extérieur du tableau)



Raphaël.
L'École d'Athènes, 1509-1510
(point de fuite vers le centre du tableau)

Comme il représente à deux moments distincts et éloignés dans le temps la scène de *La Tempête* où Miranda pense assister au naufrage du navire du roi de Naples, Waterhouse a probablement saisi la valeur allégorique de la pièce shakespearienne. Devant ces deux tableaux, le spectateur regarde le personnage-regardeur. On pourrait donc comprendre que, par la mise en abyme du regard, Waterhouse a voulu nous faire voir cette scène de la *La Tempête* comme une allégorie de la vision.

4. Le nom comme « métaphore épistémologique »

Il est reconnu que Shakespeare a créé environ deux mille mots et d'expressions anglaises. Par exemple, « Miranda » est l'un des mots qui apparaissent pour la première fois dans un de ses textes, plus exactement dans *La Tempête*. La question qui se pose maintenant serait : quelle est l'origine de ce mot ? Quel est le sens caché dans le nom de la fille de Prospéro et comment devrait-on l'interpréter ?

Shakespeare a créé ce mot de la forme de gérondif, *mirandum*, du verbe latin de la première conjugaison *miro*, -are, -avi, -atum qui signifie « regarder attentivement », « admirer » et même « s'étonner ». En optant pour la forme féminine *miranda*, on assiste à un changement de la valeur morphologique. C'est-à-dire le verbe au gérondif devient un adjectif verbal.

Selon la linguiste Chantal Kircher-Durand, l'adjectif verbal,

dans la fonction d'attribut, est porteur d'un signifié futur et passif lorsque le verbe de base est transitif (tandis que des lexèmes tels que *oriundus* ou *secundus*, construits, tout comme la grande majorité des adjectifs en -bundus, sur des verbes déponents intransitifs, expriment la virtualité, la vocation à) et se colore souvent d'une modalité d'obligation.²⁷

²⁷ Chantal Kircher-Durand, « Réflexions autour du gérondif latin », in *Des formes et des*

On retient donc que l'adjectif verbal est une forme verbale passive qui a les sens de l'obligation quand il est attribut du sujet ou épithète. Si le gérondif, dont il est dérivé, est une forme verbale active, l'adjectif verbal a un sens passif et se traduit par un syntagme d'obligation. Par exemple, « non mirandum est » se traduit par « il ne faut pas s'étonner », en tant que « stella miranda est » par « il faut admirer l'étoile ». C'est-à-dire le nom Miranda se connote avec l'obligation de regarder et en même temps, de la contrainte d'être regardé. Or, on y reconnaît la posture de Miranda des tableaux de Waterhouse que nous venons d'analyser : le personnage est sujet-regardeur et objet du regard du spectateur.

En tant que, par son nom, Miranda se constitue comme sujet passif, soumis aux contraintes, Prospéro se manifeste comme sujet actif et dominateur. Maître de l'île, il peut diriger les forces de la nature ou décider le déroulement des événements et son pouvoir est reconnu par ses sujets, Ariel et Caliban. Dans ce sens, il nous semble édifiant le premier échange de répliques entre Ariel et Prospéro :

Ariel. – All hail, great master, grave sir, hail. I come
To answer thy best pleasure. Be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curled clouds, to thy strong bidding task
Ariel and all his quality.
Prospero.- Hast thou, spirit,
Performed to point the tempest that I bade thee ? ²⁸

Les traits caractéristiques de Prospéro sont contenus même dans son nom qui provient du latin, langue assez bien maîtrisée par Shakespeare. Alors, *prospero* est la première personne, au singulier, de l'indicatif présent du verbe latin *prospero*, -are, -avi, -atum et se traduit comme « je fais réussir » ou « je rends propice ». Au-delà de la question purement linguistique, l'analyse des noms dans le contexte de la pièce implique une discussion sur les attitudes philosophiques médiévale et baroque. En fait, il nous semble que ces deux attitudes sont à l'origine des conflits entre les personnages de l'œuvre de Shakespeare.

Dans *Le Pli*, Gilles Deleuze observe : « *L'inclusion leibnizienne repose sur un schéma sujet-verbe-complément, qui résiste depuis l'Antiquité au schéma d'attribution* : une grammaire baroque, où le prédicat est avant tout relation et événement, non pas attribut. »²⁹ Cette attitude philosophique s'oppose à celle des penseurs médiévaux qui reprennent les concepts aristotéliens. Aristote distingue entre « *ousia* » et accident. Si l'accident (« ce qui peut appartenir à une seule et même chose, et aussi ne pas lui appartenir »³⁰) modifie temporairement l'être, l'*ousia* ou la forme substantielle représente ce qui est permanent, ce qui

mots chez les Anciens, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2008, pp. 119-132, Collection « ISTA », 1120 ; p. 120.

²⁸ William Shakespeare, 2002, *op. cit.*, p. 418.

²⁹ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 71.

³⁰ Aristote, *Topiques*, texte établi et traduit par Jacques Brunschwig, Paris, Les belles lettres, A 5, 102 b, 2002, pp. 6-7.

fait qu'un être soit ce qu'il est. En termes linguistiques, l'accident est l'équivalent de l'attribut. C'est dans les *Topiques* qu'Aristote énonce les différents modes possibles d'attribution : « Toute proposition et tout problème expriment ou un genre, ou un propre, ou un accident »³¹. Selon Aristote, on peut définir l'accident comme étant ce qui appartient à un être sans être nécessaire ni constant³². Dans cette conception, le prédicat pouvait être réduit à la copule ou à l'attribut.

Dans la pensée occidentale, les Stoïciens sont les premiers qui jugent l'événement « digne d'être élevé à l'état de concept. »³³ Pour eux, l'événement n'est pas un attribut, une qualité ou, dans les termes d'Aristote, un accident. Dans la vision stoïcienne, l'événement est donc le « prédicat incorporel d'un sujet de la proposition (non pas « l'arbre est vert », mais « l'arbre verdoie... »)³⁴. Comme observe Deleuze dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*, les Stoïciens « en concluaient que la proposition énonçait de la chose une « manière d'être », un « aspect », qui débordait l'alternative aristotélicienne essence-accident : au verbe « être » ils substituaient « s'ensuivre », et à l'essence, la manière. »³⁵ En s'inspirant des Stoïciens, Leibniz, dont la philosophie est baroque par excellence, pense que le monde est un événement et, implicitement, un prédicat.

Le monde est la prédication même, les manières sont les prédicats particuliers, et le sujet, ce qui se passe d'un prédicat à un autre comme d'un aspect du monde à un autre. C'est le couple *fond-manières* qui détrône la forme ou l'essence : Leibniz en fait la marque de sa philosophie. Les Stoïciens et Leibniz inventent un Maniérisme qui s'oppose à l'essentialisme tantôt d'Aristote et tantôt de Descartes. Le maniérisme comme composante du Baroque hérite d'un maniérisme stoïcien, et l'étend au cosmos.³⁶

Pourrait-on donc affirmer que le nom de Prospéro, qui est en fait un verbe prédicat, renvoie à l'*épistémè* baroque, en tant que celui de Miranda, qui est un attribut verbal, à celui médiéval ? Est-ce que dans l'espace d'une même pièce, Shakespeare utilise ses personnages comme vecteurs de deux *épistèmes* différents ou de deux façons opposées de voir et comprendre le monde ? Selon Michel Foucault, l'*épistémè* d'une époque reflète une façon de penser, de parler, de se représenter le monde, qui s'étendrait très largement à toute la culture³⁷. Une idée similaire on trouve chez Umberto Eco qui, dans *Œuvre ouverte*, propose le concept de « métaphore épistémologique ». C'est à dire la transposition, dans

³¹ *Ibidem*, A 4. 101 b, pp.17-18.

³² Aristote, *Métaphysique*, 1025 a, pp. 14-15.

³³ Gilles Deleuze. 1988, *op. cit.*, p. 72.s

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, pp. 71-72.

³⁶ *Ibidem*, p. 72.

³⁷ « Il ne sera pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science d'aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître ; ce que l'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'*épistémè* [...] décrivant les conditions de possibilité des connaissances. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une archéologie. » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13).

l'art, de la culture et des idées d'une certaine époque.

À chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art, révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité.³⁸

Selon Helen Cooper, “Although we think of Shakespeare as quintessentially belonging to the English Renaissance, his world was still largely a medieval one”³⁹. En ce qui concerne la pièce *La Tempête*, nous pensons que même la relation entre les personnages pourrait être l'expression de la pensée médiévale, mais la structure de la pièce et l'organisation de l'espace scénique sont baroques. Dans sa façon de voir le monde, Miranda incarne l'esprit médiéval, selon lequel « le réel se manifeste peu à peu, sans imprévu et dans une seule direction, à partir de principes qui sont à la fois ceux de la science et de la réalité »⁴⁰. L'homme baroque, Prospéro abandonne le point de vue unique, qui privilégie le centre de la composition et ce point de vue « accompagne la vision copernicienne de l'univers et l'élimination définitive du géocentrisme, avec tous ses corollaires métaphysiques. »⁴¹

Conclusion

Abrégé du monde, la scène sur laquelle se déroule l'action de *La Tempête* représente une île du Grand Globe. Selon Peter Sloterdijk, il faut voir les îles comme des « modèles de monde dans le monde ». ⁴² Comme le cadre du tableau ou de la scène qui sépare l'image ou l'action théâtrale du contexte du monde, la mer isole l'île. C'est précisément l'isolation qui confère à l'île la qualité de « modèle du monde », en lui permettant d'abriter « une expérimentation sur la présentation d'une totalité en format réduit. De la même manière que, selon Heidegger, l'œuvre d'art dresse un monde, la mer délimite un monde. »⁴³

Theatrum mundi et le monde du théâtre : l'île et la scène peuvent être interchangeables, car toutes les deux se constituent comme synthèse du monde. Sur la scène-île de *La Tempête*, l'acteur joue des rôles changeants pour qu'à la fin, transformé et libéré de son costume, puisse se perdre dans la masse anonyme. À la fin de la pièce, Prospéro demande aux spectateurs de le pardonner et de le libérer :

But release me from my bands
With the help of your good hands.
[...] Now I want

³⁸ Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, p. 28.

³⁹ Helen Cooper, *Shakespeare's medieval world*. University of Cambridge Research, May 1st, 2010, <http://www.cam.ac.uk/research/news/shakespeares-medieval-world>

⁴⁰ Umberto Eco, 1965, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

⁴² Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphérolologie plurielle. Sphères III*, Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2005, p. 275.

⁴³ *Ibidem*.

Spirits to enforce, art to enchant;
And my ending is despair
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all faults. ⁴⁴

Dans les pièces de Siglo de Oro espagnol, il était fréquent qu'un acteur vienne devant le public à la fin du spectacle pour lui demander de pardonner les fautes de la représentation. Par contre, Shakespeare utilise l'épilogue seulement dans sa dernière pièce, *La Tempête*. Il nous semble que le dernier discours de Prospéro pourrait être interprété comme une modalité d'effacer les limites entre la salle et l'espace de jeu. Le but de cette stratégie théâtrale serait de former une communauté : ce n'est pas seulement l'acteur qui sera libéré. À son tour, le spectateur devrait se transformer. Intervient ici la question de *catharsis*, car le théâtre implique un renouvellement de l'être : « La tragédie [...] est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »⁴⁵

Dans *Causes et raisons des îles désertes*, Gilles Deleuze parle de l'existence de deux sortes d'îles : « îles continentales », qui sont apparues suite une érosion ou une fracture, et « îles océaniques », qui « surgissent d'éruption sous-marines »⁴⁶. Si l'île de la société idéale de *L'Utopie* de Thomas More est une île séparée du continent par ses habitants⁴⁷, l'île de *La Tempête*, ou, en tout cas, celle qu'imagine Miranda, est une « île originaire, essentielle » : « Poor souls, they perished. / Had I been any god of power, I would / Have sunk the sea within the earth, o ere / It should the good ship so have swallowed and / The fraughting souls within her. »⁴⁸ Ayant en vue que le naufrage est illusoire, on pourrait dire que le geste de « sombrer la mer sous les terres » que veut faire Miranda est analogique avec celui de Prospéro. En détruisant les limites entre spectateurs et acteurs, le théâtre est créateur d'une communauté.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Aristote, *Topiques*, Texte établi et traduit par Jacques Brunschwig, Paris, Les

⁴⁴ William Shakespeare, 2002, *op. cit.*, p. 518.

⁴⁵ Aristote, *Poétique*, Édition traduite du grec par Odette Bellevue et Séverine Aufret, Paris, Mille et une nuits, 2001.

⁴⁶ Gilles Deleuze, *L'île déserte*. Textes et entretiens 1953-1974, Édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 11.

⁴⁷ « Une tradition, d'ailleurs confirmée par la configuration du terrain, indique clairement qu'autrefois ce pays n'était pas entouré par la mer de toutes côtes. Mais Utopus, qui par sa victoire donna son nom à l'île – antérieurement elle s'appelait Abraxa – et qui éleva une horde grossière et sauvage à ce degré de civilisation et de culture qui la place aujourd'hui au-dessus de presque tous les autres peuples, ayant remporté la victoire à la première attaque, fit creuser les quinze milles d'un isthme qui reliait leur pays au continent et amena la mer tout autour du territoire » (Thomas More, *op. cit.*, p. 450).

⁴⁸ William Shakespeare, 2002, *The Tempest*, in *op. cit.*, p. 408.

- belleslettres, 2002.
- Idem, *Poétique*, Édition traduite du grec par Odette Bellevue et Séverine Aufret, Paris, Mille et une nuits, 2001.
- More, Thomas, *L'Utopie*, Présentation texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes d'André Prévost, Préface de Maurice Scumann, Paris, Mame, 1978.
- Platon, *La République*, Introduction, notes et traduction par Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Shakespeare, William, *La Tempête*, in *Œuvres complètes*. Édition bilingue. *Tragicomedies II. Périclès. Le conte d'hiver. La Tempête. Poésies. Vénus et Adonis. Le Viol de Lucrece. Sonnets*, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat. Présentation et traduction en collaboration avec Victor Bourgy, Léone Teyssandier, Louis Lecocq, Robert Ellrodt, Gabrielle Bouley. Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Robert Laffont, 2002.

Ouvrages théoriques

- Abensour, Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens&Tonka, 2009.
- Alpers, Svetlana, *L'art de dépeindre: la peinture hollandaise au XVIIe siècle*, traduit de l'anglais par Jacques Chauby, Paris, Gallimard, 1990.
- Idem, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Banu, Georges, *Shakespeare, le monde est une scène. Métaphores et pratiques du théâtre*, anthologie proposée et commentée par Georges Banu, traduction et introduction par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2009.
- Idem, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1998.
- Comar, Philippe, *La perspective en jeu*, Paris, Gallimard, 1992.
- Cooper, Helen, *Shakespeare's medieval world*, University of Cambridge Research, May 1st, 2010,
<http://www.cam.ac.uk/research/news/shakespeares-medieval-world> .
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011.
- Idem, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004.
- Idem, *L'île déserte*, textes et entretiens 1953-1974, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002.
- Idem, 1988, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits* (1954-1988), tome II : 1976-1988, édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 2001.
- Idem, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968.
- Idem, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gillies, John, and Mason Vaughan, Virginia (edited by), *Playing the Globe*:

- genre and geography in English Renaissance drama*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, 1998.
- Gillies, John, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Gurr, Andrew, *The Shakespearian Stage 1574-1642*, Cambridge, Cambridge, 2009.
- Hamlin, William M., *Montaigne's English journey: reading the essays in Shakespeare's day*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Kircher-Durand. Chantal, « Réflexions autour du gérondif latin », in *Des formes et des mots chez les Anciens*, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2008, pp. 119-132.
- Lacroix, Jean-Yves, *L'Utopia de Thomas More et la tradition platonicienne*, Paris, Vrin, 2007.
- Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, traduction de l'anglais sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975.
- Retamar, Roberto Fernández, *Caliban and Other Essays*, translated by Edward Baker, foreword by Fredric Jameson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Idem, *Para el perfil definitiva del hombre*, Habana, Letras Cubanas, 1981.
- Sloterdijk, Peter, *Globes. Macrosphérolologie. Sphères II*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Arthème Fayard/ Pluriel, 2010.
- Idem, *Écumes. Sphérolologie plurielle. Sphères III*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2005.
- Idem, *Bulles. Sphères, Microsphérolologie, Tome I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Arthème Fayard, 2002.
- Strzemiński, Władysław, et Kibro, Katarzyna, *L'espace uniste : écrits du constructivisme polonais*, textes choisis, traduits et présentés par Antoine Baudin et Pierre-Maxime Jedryka, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.
- Vaughan, Alden T., and Mason Vaughan, Virginia (edited by), *The Tempest: a critical reader*, London, New York, Bloomsbury, 2014.
- Idem, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1991.

Maricela Strungariu¹

**UN MONDE SANS LIVRES : LE PIRE DES MONDES
POSSIBLES. DÉSHUMANISATION ET PRÉSERVATION DU
SAVOIR DANS *FAHRENHEIT 451* DE RAY BRADBURY**

Le livre a fait, assez souvent au cours de son histoire, l'objet de condamnations, de censure, d'interdits et d'autodafés censés limiter l'accès à la connaissance et assurer ainsi la continuité d'une autocratie religieuse, politique ou culturelle. Considérés comme des livres dangereux, ceux-ci ont été mis à l'index et saisis par les autorités, falsifiés, tronqués, censurés ou jetés au feu, condamnés à mort pour un seul péché, celui de ne pas se conformer au pouvoir, à l'autorité. Un cas extrême est celui des livres condamnés en bloc par la société décrite dans le roman *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, des livres traqués et brûlés par des pompiers pyromanes pour que le souvenir de la civilisation fondée sur le livre disparaisse à jamais, faisant place à une civilisation de l'image agressive et envahissante, à une civilisation où la pensée et les sentiments sont vus comme des signes d'une maladie antisociale. Devenus des figurants dans un vaste théâtre du bonheur illusoire livré chaque jour à domicile par la télévision, les individus n'ont plus le droit de rêver, de réfléchir, d'imaginer ou de transgresser les limites de la fausse réalité imposées par l'autorité. Dans cette société dystopique, une poignée d'hommes décide pourtant de sauver la mémoire culturelle de l'humanité, en apprenant par cœur l'œuvre d'un écrivain. Ils deviennent ainsi des hommes-livres, des supports vivants pour des textes menacés autrement de disparition. Ils deviennent les porteurs du souvenir du passé.

Mots-clés : *société dystopique, livre interdit, déshumanisation, oubli, préservation du savoir*

Les nombreuses dystopies romanesques qui voient le jour au XXe siècle font écho aux multiples tourments politiques, sociaux et spirituels auxquels l'homme est exposé presque au dépourvu. Dénonçant les excès et les dérapages du communisme, du capitalisme ou de la société de consommation, la dystopie vise alors à le prévenir contre la dégradation progressive du monde, lequel se dirige vers la déshumanisation par l'abrutissement de la conscience plutôt que vers la liberté humaine. La fiction dystopique, tout comme celle utopique, naît d'une recherche du Bien et du Bonheur, sans avoir pourtant l'idéalisme qui est propre à celle-ci. Les deux assimilent le contexte historique dans lequel elles apparaissent, témoignant d'un grand intérêt pour le destin du monde et l'évolution de la civilisation humaine. La dystopie est, en effet, la négation et la contestation véhémement des principes utopiques sur lesquels s'est, initialement, fondée la société décrite. Ces principes ne tardent pas à montrer leur inefficacité

¹ Université «Vasile Alecsandri» de Bacău.

ou leur fausseté, dès qu'ils sont appliqués au monde réel, où tout n'est pas bon et parfait. L'accès au savoir, à la connaissance et à la réflexion est, peut-être, le thème qui traverse toutes les œuvres dystopiques, en raison de ses rapports étroits avec celui de la liberté humaine.

Au cours de sa longue histoire, le livre a fait, assez souvent, l'objet de condamnations, de censure, d'interdits et d'autodafés censés limiter l'accès à la connaissance et assurer ainsi la continuité d'une autocratie religieuse, politique ou culturelle. Considérés comme des objets dangereux, ceux-ci ont été mis à l'index et saisis par les autorités, falsifiés, tronqués, censurés ou jetés au feu, condamnés à mort pour un seul péché, celui de ne pas se conformer au pouvoir, à l'autorité. Un cas extrême est celui des livres condamnés en bloc par la société décrite dans le roman *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, des livres traqués et brûlés par des pompiers pyromanes pour que le souvenir de la civilisation fondée sur le livre disparaisse à jamais, faisant place à une civilisation de l'image agressive et envahissante, à une civilisation où la pensée et les sentiments sont vus comme des signes d'une maladie antisociale². Force nous est d'observer ici que l'image du feu qui dévore les livres symbolise la perte des traces et du souvenir, la mort d'une idée, d'une nation ou d'une civilisation entière. Les peuples qui ne laissent pas des traces écrites après leur passage sur terre et qui ne prennent pas soin de les sauver de l'autodafé cessent d'exister dans le souvenir collectif, pense Jean-Claude Carrière³. Le livre reste, de ce point de vue, un garde-mémoire irremplaçable.

Dans son roman publié en 1953, Bradbury imagine, à partir de l'évolution et des progrès techniques de son époque, une société future qui vise à rendre ses citoyens heureux en leur conseillant de ne plus réfléchir. Car penser «c'est la porte ouverte à la mélancolie»⁴. Comment aboutir à faire les hommes ne plus penser, ne plus analyser, ne plus se souvenir? Il n'y a rien de plus efficace que la sollicitation permanente de certaines zones du cerveau par des stimuli externes extrêmement forts, tels les sons, les images séduisantes, la vitesse insensée, les jeux de divertissement, lesquels sont censés tenir les gens occupés et leur donner l'impression de vivre. Il faut supprimer le temps pour soi, le temps de réflexion, de la pause, où l'homme, tout comme le Sisyphe de Camus, pourrait se retourner sur soi, s'analyser, penser à son destin, prendre conscience de son moi et du monde. À force de rester les yeux fixés continuellement sur les murs-écrans qui envahissent l'espace intime des familles, les gens cessent, peu à peu, de vivre leur vie, s'exilant dans un univers artificiel qui, par diverses stratégies et techniques de manipulation, feint d'être le leur, les transformant en êtres

² Nous avons étudié plus largement le thème du livre interdit et de la lecture proscrite dans l'article «La lecture: de la matérialité à l'immatérialité», paru dans *Interstudia*, no.14/2013, Bacău, Alma Mater, pp. 132-139.

³ Jean-Claude Carrière, Umberto Eco, *Nu sperați că veți scăpa de cărți (N'espérez pas vous débarrasser des livres)*, trad. du français par Emanoil Marcu, București, Humanitas, 2010, p. 187.

⁴ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, trad. de l'américain par Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Éditions Denoël, 1995, p. 90.

léthargiques, dépourvus d'esprit critique ou d'initiative. Il s'agit d'une société de la solitude et de l'isolement, car les conversations et les rapports interindividuels sont considérés inutiles, en quelque sorte standardisés, vidés de leur substance humaine. Le monde imaginé par Bradbury ne semble pas aussi sombre et cruel que celui du roman *1984* d'Orwell⁵, par exemple, l'appareil de répression n'impose pas sa présence d'une manière si ostensible et pressante. L'univers bradburien évoque plutôt celui du *Meilleur des mondes* de Huxley⁶, apparemment parfait et serein, et pourtant si pourri, si anéantissant... La peur ne s'y manifeste qu'aux moments les plus tendus, où les individus risquent de transgresser les règles tacites qui gouvernent le pays. Mais la crainte est d'autant plus terrible qu'elle est insinueuse, inconsciente et inattendue. Elle frappe comme la foudre et vous paralyse.

Tout comme chez Huxley, la société de *Fahrenheit 451* exige que les gens soient heureux et, pour ce faire, il faut supprimer l'ennemi le plus odieux du bonheur : les livres. Les pompiers, en tant que représentants du pouvoir, sont chargés de faire respecter l'ordre et d'éliminer les livres en les brûlant (d'où le titre du livre, qui fait référence à la température d'auto-inflammation du papier de certains livres). Les pompiers pyromanes sont aidés dans cette tâche par le chien mécanique, qui débusque, grâce à un odorat extrêmement développé, les détenteurs de ces objets jugés subversifs. Après la rencontre de Clarisse, une fille libre et innocente de 16 ans, le pompier Guy Montag commence à éprouver des sentiments de doute, d'inquiétude et de déchirement existentiel, lesquels déclenchent une série d'interrogations et de recherches intérieures qui entraînent finalement sa transformation. La question que lui pose la fille, «Êtes-vous heureux ?», équivaut à un éveil la vie, à une sortie de son engourdissement :

Il sentit son sourire s'estomper, fondre, se racornir comme du vieux cuir, comme la cire d'une bougie monumentale qui a brûlé trop longtemps et en vient à s'effondrer, étouffant sa flamme. Nuit d'encre. Il n'était pas heureux. Il n'était pas heureux. Il se répétait ces mots. Ils résumaient parfaitement la situation. Il portait son bonheur comme un masque, la jeune fille avait filé sur la pelouse en l'emportant et il n'était pas question d'aller frapper à sa porte pour le lui réclamer.⁷

Le protagoniste ôte, tour à tour, ses masques, pour dévoiler, finalement, son vrai visage : celui d'un homme qui se cherche et qui veut donner un sens à son existence, qui sent que le monde où il vit l'étouffe, le serrant comme un étau qui l'empêche de penser, de se mouvoir librement, de passer outre les multiples écrans artificiels que le pouvoir a dressés pour écarter les gens de la nature et de leur propre essence. Montag doit se débarrasser de toutes les lunettes déformantes que lui impose la société pour retrouver sa liberté et se sentir vivre réellement.

Une fois les murs écroulés, la vérité s'impose sans fards et laisse voir le vide qui gouverne les hommes. Montag se rend compte que sa vie de famille est un leurre, il n'y a pas d'amour ou de vraie communication avec sa femme,

⁵ George Orwell, *1984*, trad. de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1972.

⁶ Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, trad. par Jules Castier, Paris, Pocket, 1987.

⁷ Ray Bradbury, *Fahrenheit...*, op. cit., p. 31.

Mildred, laquelle lui semble étrangère, « froide comme un cadavre », étant totalement dépendante de la réalité virtuelle servie continuellement et agressivement par les murs-écrans. De temps en temps, ce bonheur artificiel révèle son visage hideux, car Mildred, essayant toujours d'ignorer ses émotions, fait plusieurs tentatives de suicide, sans jamais essayer de comprendre quelles en sont les motivations. Chaque fois, une équipe de « techniciens » intervient pour vider le corps du sang toxique et le remplir à nouveau de sang purifié. Le corps humain est vu et traité strictement comme un mécanisme, comme un objet physique dépourvu d'esprit et d'émotions. Captivée par le monde électronique, submergée dans les séries télévisées dépourvues de sens, mais à fort pouvoir de séduction, Mildred s'éloigne petit à petit de son mari, de la réalité, et devient presque une automate. Son monde est préconçu, prescrit d'avance et apparemment sécurisant, sans failles. Elle s'y cache comme dans une chrysalide, cherchant abri, refusant de réfléchir par crainte de ne le voir se déchirer.

Montag prend conscience, peu à peu, de son caractère différent. Il semble que la rencontre avec Clarisse et leurs longues discussions sur le bonheur de la vie simple et naturelle n'ont fait que ressortir une partie non encore explorée de soi-même, enfouie dans son inconscient. Dans son esprit, la culpabilité de se sentir pas comme les autres, comme un hors-la-loi, livre un combat avec un désir irrésistible de quitter son état présent, de devenir autre, de retrouver son humanité perdue. Le désespoir de Montag atteint son apogée lorsqu'il est forcé par le chef des pompiers, le capitaine Beatty, de prendre part à l'embrasement de la femme âgée qui refuse de se séparer de ses livres. Le sacrifice de cette femme le trouble profondément et constitue l'un des principaux ressorts de sa révolte. Outre cela, une curiosité grandissante pour les livres s'empare de lui :

Il doit y avoir quelque chose dans les livres, des choses que nous ne pouvons pas imaginer, pour amener une femme à rester dans une maison en flammes; oui, il doit y avoir quelque chose. On n'agit pas comme ça pour rien.⁸

Si ces objets mystérieux déterminent les gens à vouloir mourir pour les sauver, c'est qu'ils contiennent quelque chose de très précieux. Que contiennent-ils? Deux discours antagonistes, ceux de Beatty et de Faber, un vieux professeur d'anglais, révèlent à Montag l'essence et le pouvoir du livre, sa force créatrice, mais aussi le danger qu'il représente pour une société de l'uniformisation et de la médiocrité.

Beatty se montre un défenseur acharné de la société où il vit et un ennemi du livre, dont il connaît d'ailleurs parfaitement les vertus. Selon lui, plus les individus sont lobotomisés, plus ils sont heureux. Les gens doivent tous se ressembler, non pas par l'éducation, mais par l'ignorance. Il faut leur ôter l'envie de savoir « le pourquoi des choses », car s'ils commencent à se poser des questions, ils peuvent comprendre que leur monde est loin d'être parfait. Plongés dans l'univers fictionnel qu'on leur livre chaque jour à domicile par la télévision, ils restent totalement aveugles quant aux dangers réels qu'ils courent, ignorant, par exemple, la guerre latente signalée par les avions qui sillonnent le ciel.

⁸ Ray Bradbury, *Fahrenheit...*, op. cit., p. 78.

L'éducation et la pensée font place à une civilisation de l'égoïsme, du plaisir immédiat, de la distraction, de l'excitation, de la vitesse, et finalement, de la fuite devant le réel:

La scolarité est écourtée, la discipline se relâche, la philosophie, l'histoire, les langues sont abandonnées, l'anglais et l'orthographe de plus en plus négligés, et finalement presque ignorés. On vit dans l'immédiat, seul le travail compte, le plaisir c'est pour après. Pourquoi apprendre quoi que ce soit quand il suffit d'appuyer sur des boutons, de faire fonctionner des commutateurs, de serrer des vis et des écrous?⁹

Toutes les valeurs humaines traditionnelles sont déconsidérées, reniées, bânnies, car impossibles à gérer: la famille, l'amour, l'amitié, la maternité, etc. Dans ce monde, penser et savoir, c'est dangereux. Les gens risqueraient de devenir conscients du faux et du vide qui les entourent, malheureux, désespérés. Ils seraient alors incommodes et difficiles à contrôler par l'État. Aux yeux de Beatty, la lecture représente le retour de l'homme vers soi, le repos du corps et le silence qui favorisent la pensée et par là même l'inquiétude, la mélancolie, si pernicieuses pour l'esprit! Les livres n'apaisent pas, mais provoquent la peur, car on craint ce que l'on ne connaît pas. Ne laissez pas les hommes choisir, car le choix rend malheureux ! En échange, il faut leur livrer beaucoup d'informations pour leur donner l'impression qu'ils pensent :

Bourrez les gens de données incombustibles, gorgez-les de « faits », qu'ils se sentent gavés, mais absolument « brillants » côté information. Ils auront alors l'impression de penser, ils auront le sentiment du mouvement tout en faisant du sur-place. Et ils seront heureux parce que de tels faits ne changent pas. Ne les engagez pas sur des terrains glissants comme la philosophie ou la sociologie pour relier les choses entre elles.¹⁰

Les livres sont mauvais, parce qu'ils créent la contradiction, forcent la pensée et les arguments. En voici quelques allegations qui traduisent le grand danger que le livre représente pour une société refermée sur elle-même, qui prêche le mensonge, la mystification, ainsi que l'égalitarisme et l'uniformisation:

Le système scolaire produisant de plus en plus de coureurs, sauteurs, pilotes de course, bricoleurs, escamoteurs, aviateurs, nageurs, au lieu de chercheurs, de critiques, de savants, de créateurs, le mot « intellectuel » est, bien entendu, devenu l'injure qu'il méritait d'être. On a toujours peur de l'inconnu. [...] On doit tous être pareils. Nous ne naissons pas libres et égaux, comme le proclame la Constitution, on nous rend égaux. Chaque homme doit être l'image de l'autre, comme ça tout le monde est content; plus de montagnes pour les intimider, leur donner un point de comparaison. Conclusion! Un livre est un fusil chargé dans la maison d'à côté. Brûlons-le. Déchargeons l'arme. Battons en brèche l'esprit humain.¹¹

[les livres] ne racontent *rien* ! Rien que l'on puisse enseigner ou croire. [...]

⁹ Ray Bradbury, *Fahrenheit...*, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁰ *Ibidem*, p. 90.

¹¹ *Ibidem*, pp. 86-87.

On en sort complètement déboussolé.¹²

Quant à Faber, l'ancien professeur d'anglais rencontré par le héros quelques années auparavant, dans un parc, il apprend à Montag que les livres ne sont pas importants par leur nature matérielle, mais par leur contenu: le savoir de l'humanité, son Histoire, sa mémoire. C'est par les livres que l'homme trouvera sa rédemption, c'est par eux qu'il reprendra contact avec la vraie vie, ce sont eux qui lui rappellent qu'il est mortel, mais aussi éternel, par le savoir qui se transmet d'une génération à l'autre, ce sont toujours eux qui lui permettent de voyager continuellement dans le temps et dans l'espace, tout en restant chez soi :

Les livres (...) sont comme la garde prétorienne de César murmurant dans le vacarme des défilés triomphants: "Souviens-toi, César, que tu es mortel." La plupart d'entre nous ne peuvent pas courir en tous sens, parler aux uns et aux autres, connaître toutes les cités du monde; nous n'avons ni le temps, ni l'argent, ni tellement d'amis. Ce que vous recherchez, Montag, se trouve dans le monde, mais le seul moyen, pour l'homme de la rue, d'en connaître quatre-vingt-dix-neuf pour cent, ce sont les livres.¹³

Les livres sont, avant tout, les garants de la mémoire, ceux qui peuvent empêcher l'humanité de répéter ses erreurs. À ce sujet, il n'est pas sans importance que Bradbury publie son roman quelques années après la deuxième guerre mondiale, à un moment où le souvenir du fascisme et de l'holocauste est encore vif dans la mémoire de l'humanité entière. Selon Faber, les livres ne sont pas magiques, mais peuvent créer la magie, en donnant l'impression du réel, en grouillant de vie. Tandis que le mur-écran interdit la pensée, les livres incitent à réfléchir. Ils nous aident à connaître le monde qu'autrement nous ne pourrions pas connaître :

Les livres n'étaient qu'un des nombreux types de réceptacles destinés à conserver ce que nous avons peur d'oublier. Ils n'ont absolument rien de magique. Il n'y a de magie que dans ce qu'ils disent, dans la façon dont ils cousent les pièces et les morceaux de l'univers pour nous en faire un vêtement.¹⁴

Lorsque, dans un accès de désespoir ou de folie, Montag commet l'imprudence de montrer à sa femme et à ses deux amies des livres qu'il avait soustraits des maisons incendiées et de leur en lire quelques poèmes, pour les faire ressortir de leur engourdissement, l'une de ces femmes, Clara Phelps, est tellement submergée par l'émotion qu'elle éclate en sanglots. Cette réaction inattendue chez cette femme d'habitude si froide et indifférente révèle le pouvoir des livres de briser l'écorce d'indifférence et d'apathie dont les hommes se sont enveloppés pour oublier qu'ils existent.

Ce qui choque le lecteur, c'est que ces individus à l'esprit atrophié n'ont, d'habitude, de réactions authentiquement humaines ni devant la vie ni devant la mort. Ils sont les spectateurs de leur existence, ainsi que de leur propre fin. Au

¹² *Ibidem*, pp. 91-92.

¹³ Ray Bradbury, *Fahrenheit...*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴ *Ibidem*, p. 115.

moment où, à cause de la dénonciation faite par Mildred, Beatty découvre le comportement subversif de Montag, il ordonne l'incendie de sa maison et l'autodafé des livres que celui-ci y avait cachés au fil des années. Une fois la maison réduite en cendres, Beatty harcèle Montag de ses moqueries et celui-ci tourne instinctivement le lance-flamme vers le capitaine. Inexplicablement, Beatty se laisse brûler à vif sans réagir, comme s'il avait désiré sa mort. Lorsque la guerre éclate, la ville est bombardée par l'aviation ennemie. Les gens ne réagissent pas non plus, ils restent jusqu'au dernier instant les yeux fixés sur les murs-écrans, comme si la menace n'était pas réelle, faisant partie de la même réalité virtuelle dont ils étaient continuellement gavés par la télévision. Le monde de *Fahrenheit 451* est un monde qui s'autodétruit avec une passivité déconcertante. Les individus acceptent ce qu'on leur dit ou fait sans jamais se poser de questions. Et si des gens singuliers, telle Clarisse McClellan, qui veulent chercher le pourquoi des choses, apparaissent parfois dans leur vie, le système fera tout pour les exterminer.

Poursuivi par la police et par le chien mécanique, Montag réussit à s'échapper en se réfugiant dans la forêt, où il rejoint un groupe de rebelles conduit par Granger. Ces exilés sont des universitaires, des enseignants, des religieux, que la politique d'abrutissement de la population a réduits au chômage. Ces intellectuels proscrits ne conservent pas les livres, les détruisant eux aussi, pour ne pas se faire repérer par l'autorité, mais avant de les détruire, ils les apprennent par cœur, pour les conserver en cachette. Chacun s'engage à mémoriser au moins un livre. Montag sera ainsi chargé de l'Ecclésiaste et de l'Apocalypse. Cette poignée d'hommes décide de sauver la mémoire culturelle de l'humanité. Ils se transforment en hommes-livres, en supports vivants pour des textes menacés autrement de disparition. Ils deviennent les porteurs du souvenir du passé.

Le message final du livre est optimiste : l'homme peut devenir meilleur et sauver le monde où il vit par la culture, par l'intelligence, par le retour à l'essence, aux valeurs authentiques de l'humanité. La technologie ne doit pas remplacer les vraies interactions humaines, la pensée, le contact avec le réel, les activités censées enrichir, cultiver et affiner l'esprit humain, telle la lecture. Parce que lire, c'est se retrouver et mieux se connaître à travers le regard d'autrui. Les livres jouent ce rôle de nous montrer qui nous sommes, ce que nous sentons, ce que nous pensons et comment est le monde en réalité. Habités à se laisser maîtriser par les stéréotypes et les clichés, les gens se déshumanisent, oublient leur voix intérieure, anéantissent leur pensée. Alors, les livres les aident à se retrouver, à redevenir humains, à récupérer leur voix:

Montag sentait la lente fermentation des mots, leur lent frémissent. Et quand viendrait son tour, que pourrait-il dire, que pourrait-il offrir en ce jour, pour agrémenter un peu le voyage? Toutes choses ont leur temps. Oui. Temps d'abattre et temps de bâtir. Oui. Temps de se taire et temps de parler.¹⁵

Puisés dans l'Ecclésiaste, les derniers mots viennent réinstaurer le règne du

¹⁵ Ray Bradbury, *Fahrenheit...*, op. cit., p. 212.

bonheur simple et authentique, de l'espoir et de la liberté, d'un monde de l'équilibre et de la sagesse.

BIBLIOGRAPHIE

- Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, trad. de l'américain par Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Éditions Denoël, 1995.
- Carrière, Jean-Claude, Eco, Umberto, *Nu sperați că veți scăpa de cărți (N'espérez pas vous débarrasser des livres)*, trad. du français par Emanoil Marcu, București, Humanitas, 2010.
- Huxley, Aldous, *Le meilleur des mondes*, trad. par Jules Castier, Paris, Pocket, 1987.
- Orwell, George, *1984*, trad. de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1972.
- Strungariu, Maricela, « La lecture: de la matérialité à l'immatérialité », in *Interstudia*, no.14, Bacău, Alma Mater, 2013, pp. 132-139.

Andreia-Irina Suciu¹
Mihaela Culea²

DYSTOPIA THROUGH (FORMS OF) DISCOURSE IN GEORGE ORWELL'S *NINETEEN EIGHTY-FOUR*

According to the agents who consciously use language in *Nineteen Eighty-Four* – the author (who both creates and metafictionally explains the new language), the oligarchs (who use language as a means of manipulation), the rebels (who use it as a means of resistance against thought control) – language is the touchstone, the battleground, the private code of and on which the new world is to be built. Thus, the new language can and has to be analysed on more levels: on the one hand, the propagandistic language used by Orwell throughout the entire novel with the purpose of building the scaffolding of a system and, on the other hand, the invention of Newspeak as a linguistic tool in itself supported by the existence of the *Dictionary*. The first level has become a trademark for the novel, while the second is meant to bring to the foreground the issue of the vital relationship between language and thought, more specifically the determining of the latter by the former. Equally important are new forms of language developed in the political speeches, the so called “Duckspeak”, but also the confessional language used by the main character in his diary or the one used by the proles helped and shaped through the use of abbreviation, jargon, regularization and euphemisms. The paper to analyse all these closely in order to demonstrate the importance of language in shaping a nation/community and the risk of transforming a nation/community into a dystopic space when language is misused/misemployed/mishandled by a totalitarian regime

Key-words: *language, language use, forms of discourse, language and thought*

Introduction – between present and future

Written between 1946 and 1948, in a period in which Orwell's health was deteriorating badly, *Nineteen Eighty-Four*, his most controversial novel, was regarded by some as an example of profound pessimism influenced perhaps by his deteriorating physical condition, thus the novel would be a *metaphoric fictionalization* of the tuberculosis that would eventually kill him. Others have gone beyond the conditioning between state of health and state of mind and have regarded the novel as prophetic and have interpreted the dark vision painted in the novel as a prophecy that is meant to warn people what will happen if, on the one hand, a revolution is betrayed and, on the other hand, if the abusive collective power of the state will swallow the individual who will become.³

¹ “Vasile Alecsandri” University of Bacău.

² “Vasile Alecsandri” University of Bacău.

³ See Mitzi M. Brunsdale, *Student Companion to George Orwell*, Greenwood Press,

Orwell himself said in his letters (*CEJL*, vol. 4, 329–340) that its form is a combination of *fantasy* and *naturalistic novel*. However, as Raymond Williams⁴ says, the book is more than this as its methods of writing and introducing to us fragments from Goldstein's book or the principles of Newspeak presented in the appendix draw the novel closer to the *historical and political essay*. Further on, Williams regards the book as having three layers:

First, an infrastructure, immediately recognisable from Orwell's other fiction, in which the hero victim moves through a squalid world in a series of misunderstandings and disappointments, trying and failing to hold on to the possibility – as much a memory as a vision – of a sweeter kind of life. Second, a structure of argument, indeed of anticipations, in the extracts from the Book and in some of the more general descriptions of the actual society. Third, a superstructure, including many of the most memorable elements, in which, by a method ranging from fantasy to satire and parody, the cruelty and repression of the society are made to appear at once ludicrous and savagely absurd.⁵

These three layers are supposed, according to Williams, to be regarded not only in the interconnectedness that they build, but also in close connection to Orwell's other writings that he was working on at that moment – his fictional projections are to be seen in relationship to his essays, writings in which Orwell was undoubtedly recognized far greater merits than in his fiction. Thus, the three main themes as Williams identifies them – the division of the world in the three super states that are in a perpetual state of war, the internal tyranny of each of these states, the control of a society through ideas and means of communication – form a network, a scaffolding upon which the novel furthermore advances towards other analysis areas such as relationships and human emotions, the use, misuse and abuse of language, the writing, re-writing, erasing/ censoring of history, the use of military technology, etc.

Language as identity shaper

One of the main features of dystopias is a new way of handling language, be it the one a people already uses or another one which is invented. Michel Foucault⁶, in comparing the main features of utopias and dystopias, or heterotopias, as he calls them, focuses first and foremost on their special treatment and development of language:

Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this *and* that, because

Westwood Connecticut & London, 2000, pp. 137–139 for a full presentation of the socio-political context in which the novel was written or the support of whose data it used.

⁴ Raymond Williams, "Nineteen Eighty-Four in 1984", in Andrew Milner, *Tenses of Imagination. Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 180.

⁵*Ibidem*.

⁶ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, London, Routledge, 1989, p. xix.

they shatter or tangle common names, because they destroy 'syntax' in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also the less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to 'hold together'; [...] heterotopias ... desiccate speech, stop words in their tracks, contest the very possibility of grammar at its source; they dissolve our myths and sterilize the lyricism of our sentences.

Though Foucault was not making direct reference to Orwell's writing (but to those of Borges), the assertions are perfectly valid for *Nineteen Eighty-Four* and, coming from a social theorist, they introduce our thesis that language is a shaper of individuals and mentalities and also serves, or deserves, the development of a people. David Sisk, too, highlights the insistence of most English and American dystopias in the twentieth century on language "as the key to both repression and rebellion"⁷. If language is, on the one hand, a rallying point for national and cultural groups used to emphasize their heritage and autonomy, it can also be, on the other hand, a strong tool used to manipulate and deceive people, thus transmitting not ideas, but merely propagandistic slogans for mindless receptors.

Orwell's opinions and writings on language were numerous. The numerous essays he wrote in the '40s of the previous century, prove an intense preoccupation at the level of the nature of the English language and its use from the circles of the common people to those of the politicians. On numerous occasions he stressed upon the manner in which the manipulation of a people can be done intensely and successfully through the manipulation of language, studying upon the destructive effects of such an act. At the same time, he links directly the structure, functioning and abuse on language with the structure, functioning and abuse of the human mind: "any attack on such a fundamental thing as language, an attack as it were on the very structure of our minds, is blasphemy and therefore dangerous."⁸ This is the reason for which Orwell creates this dystopian reality in which the totalitarian regime launches an attack on language and the individual thinking by silencing opposing voices, by rendering as intellectually impossible any political ideas which are not attuned to the ideology of the party (even if this meant imposing that $2 + 2 = 5$), and ultimately designing a new language of itself – Newspeak – which was meant to be conforming and restrictive for the individual's thinking and hallmarked for the new regime. The highly concrete and descriptive language of the book is mainly what made the novel so much contested and equally praised.

⁷ David W. Sisk, *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, Connecticut, Greenwoodpress, 1997, p. 12.

⁸ George Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Essays. My Country Right or Left. 1940–1943*, volume 2, edited by Sonia Orwell and Ian, David R. Godine's Nonpareil Books, Boston, 2000, p. 9.

II.1. Manifestations of language and forms of discourse

According to the agents who consciously use language in *Nineteen Eighty-Four* – the author (who both creates and metafictionally explains the new language), the oligarchs (who use language as a means of manipulation), the rebels (who use it as a means of resistance against thought control) – language is the touchstone, the battleground, the private code of and on which the new world is to be built. Thus, the new language can and has to be analysed as evolving into more types of discourses: on the one hand, the propagandistic discourse used by Orwell throughout the entire novel with the purpose of building the scaffolding of a system and, on the other hand, the invention of Newspeak as a linguistic tool in itself supported by the existence of the *Dictionary*. The first level has become a trademark for the novel, while the second is meant to bring to the foreground the issue of the vital relationship between language and thought, more specifically the determining of the latter by the former. Equally important are new forms of discourse developed in the political speeches, the so called “Duckspeak”, but also the confessional discourse used by the main character in his diary or the one used by the proles.

II.1.a. Thus, firstly, we observe, that the vocabulary, the syntagms or the refrains that Orwell introduces in *Nineteen Eighty Four* and which are used propagandistically in Oceania, are now common clichés borrowed and used from the world of politics to that of entertainment, with a high propagandistic function. We call this type of discourse the “*branding*” of *Ingsoc*. Thus, we identify the following categories: the terms designating the language used in Oceania (“Newspeak”), or the crimes (“thoughtcrime”), the paradoxical ideology (“doublethink”), the mantras of indoctrination (“War Is Peace”, “Freedom Is Slavery”, “Ignorance Is Strength”, “Big Brother Is Watching You”), the syntagms designating institutions (“Thought Police”, the “Ministry of Truth” – ironically portmanteaued in Newspeak as “Minitrue”, the “Ministry of Plenty” – “Miniplenty”, the “Ministry of Peace” – “Minipax, the “Ministry of Love” – “Miniluv”), the products sold on market (the “Victory” cigarettes), the labelling of the houses as “Victory” Mansions, etc.

Roger Fowler⁹ also identifies the defining aspects of the language of the Party used in Oceania as follows: the political oratory (through the vices of Goldstein, Big Brother and the orator in Hate week; “Duckspeak”, which is present in public announcements but also in canteen “conversation”; the lying optimism of the “News”; the hybrid jargon of the Ministries illustrated in the instructions received by Winston at his workplace but also in a memorandum dictated by O’Brien; Newspeak itself. We will treat these separately in the following subchapters.

II.1.b. Secondly, the creation of the new type of language to be spoken Oceania is the ultimate means of exercising control, conformity and forcing

⁹ Roger Fowler, “Newspeak and the Language of the Party”, in Roger Fowler, *The Language of George Orwell*, London, Macmillan Press LTD, 1995, pp. 211–212.

obedience. **Newspeak**, whose three classes of vocabulary are described in the *Appendix* and registered in the 11th edition of the *Dictionary* that specialists create, has as a main purpose the reduction of vocabulary fact which would have two consequences: on the one hand the depriving of language of any nuances, shades and poeticity; and, on the other hand, the enslaving of people, the limitation of their possibilities to only what language dictates – feelings, ideas, dreams become unthinkable of as long people do not have the linguistic support for such endeavours. This goes to follow the Sapir-Whorf hypothesis (1940), also called the “linguistic relativity principle” according to which language gives shape and structure to human perception and language and though influence each other¹⁰. This control of language is mostly obvious in the control of the written word – the Party imposes its “official jargonese”¹¹ in newspapers, magazines, official documents, or the history book themselves as history is “updated” as part of the larger Newspeak project based on the “mutability of the past” – the past is re-written in the attempt to control everything that had happened and everyone that had lived, in an ultimate endeavour to control the present.

But the invention of such a language was also contested, of course. Elisabeth Closs Traugott and Mary Lousie Pratt posit that the language of Newspeak

overlooks the creative nature of language that makes the uttering of new sentences in new contexts possible and thereby opens up the possibility of new ranges of meaning. It denies any notion of semantic features that can be used in different groupings of sound-meaning correlations. It denies the possibility of saying one thing and meaning another, as in puns and ironic statements... And it begs the question of languages get to be as complex in vocabulary as they do. In reality, people are always having new thoughts and seeking out new words to express them. In short, Orwell’s discussion presents an incomplete view of what human language is, and to the extent that this is so, Newspeak is not a real possibility.¹²

At the same time, the function of the *Dictionary* as the agent of linguistic change or semantic restriction was discussed, highlighting the fact that dictionaries describe and not prescribe words and that “the diminution of a dictionary does not restrict speakers to a smaller vocabulary”¹³. Orwell reverses the process of words creation, by making not people invent words, but by making this *Dictionary*, which is supposed to act like a memory card, build people’s thinking. On the one hand, this delineates the novel’s central theme – “the fragility of memory”¹⁴ – but, on the other hand, we consider, this device highlights one more the process

¹⁰ David Sisk, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Keith Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*, Green Press Westport, Connecticut, 1994, p. 85.

¹² Elisabeth Closs Traugott; Mary Louise Pratt, *Linguistics for Students of Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovici, 1980, p. 109, *apud* David Sisk, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Bolton W. F., *The Language of 1984: Orwell's English and Ours*. Oxford, UK, Basil Blackwell, 1984, quoted in David Sisk, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ Gregory Claeys, *Dystopia. A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford University Press, 2017, p. 413.

of people's robotization who, after being forced to read materials written only in the language attested by the dictionary, and, at least, in a formal/official context, being again obliged to use Newspeak will feel and be, to say the least, restricted. Just as forms of artificial intelligence use only the material that is uploaded in them, so would the People of Oceania make use only of an imposed linguistic corpus. Either taken from this metaphorical perspective, or from the perspective of satire (towards which Orwell himself guided his work) or parable (suggested by linguists¹⁵), it is clear that Newspeak is not to be interpreted as a language which is supposed to be fully functional, but rather registers the abuses performed on the body of this language as an illustration of the abuses on people's destiny: culling, confining, cutting, clipping, constricting are all acts committed upon words and upon people. One way or another, Newspeak was recognized as "the satiric heart of Orwell's novel"¹⁶ and its infusions of black humour only manage to deepen the author's purpose of building a nightmarish linguistic reality (apart from the social reality) in order to draw attention towards what the lack of speaking against a regime or the impeaching upon one's freedom of speech can bring.

From other perspectives, Newspeak could be seen as a "catch-22" situation in which this "anti-language"¹⁷ functions and leads to the reduction of words and the control of people's thoughts. But the on-going process of standardizing and impoverishing language that is desired for would ultimately lead to the extermination of Newspeak itself thus making the strategy of the Party of controlling people through imposing this language upon them virtually inoperable.

Other critics¹⁸, drawing upon that fulcrum of satire, have discussed Newspeak in terms of the game theory and identifies two types of linguistic games which are exploited in *Nineteen Eighty-Four*: firstly, the "logos game" through which the Party uses language as a political tool and by modifying the written word (either in newspaper or in fiction), revises history and triggers a new type of social action; secondly, the "anagogic game", through which the reader is guided towards witnessing such a course of action taken by the Party, but also stimulated towards discerning between the plausible and the implausible – by getting involved in the moral or idealistic striving of the unconscious together with the characters, the readers discover what is meaningful and persuasive:

Dystopia ... is a 'logos game', a fiction which takes language for its subject and which reminds the reader of the consequences of mistaking desire for reality, fiction for fact. [...] the text plays out as a complex network of verbal strategies – challenges, bluffs, counter-challenges, guises, false clues – that the author devises, but the reader completes. The dystopian novel can

¹⁵ Roy Harris, "The Misunderstanding of Newspeak", *Times Literary Supplement*, London, 4214, January 6, 1984, p. 17, *apud* David Sisk, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶ David Sisk, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ Halliday, M. A. K., "Anti-languages", in *American Anthropologist*, new series, vol. 78, no 3 (Sept. 1976), pp. 570 – 584.

¹⁸ R. E. Foust, "A Limited Perfection: Dystopia as Logos Game", *apud* Sisk, David, *op. cit.*, pp. 93-94.

indeed be thought of as a game, but it is a serious one since the stakes... are nothing less than the reader's political sanity.

II.1.c. Equally important is a third level at which discourse is to be analysed i.e. the language/discourse used by the Party, more specifically by the politicians in their speeches. Language is ironically and grotesquely viewed from the perspective of the politician who, in his **political speeches**, develops just an endlessly bland series of clichés and stereotypes interrupted only by the updates coming from the Party and who make him change his speech at the opposite pole of the communicated data/ "truths" fact which is not indignant for anyone in the absurd society that Oceania is built to be. These discourses, delivered in what called "Duckspeak", are either linear and monotonous, or they are some rampant chain of words, similar to the "quacking of a duck" (p. 65, p. 70), or they are bluntly delivered like a flat, compact block of words whose utterance the speaker does not wish or cannot manage or control – an act which illustrates the lack of meaning in a world which has long ceased to make sense:

His voice, made metallic by the amplifiers, boomed forth an endless catalogue of atrocities, massacres, deportations, lootings, rapings, torture of prisoners, bombing of civilians, lying propaganda, unjust aggressions, broken treaties. (p. 229)

The novel is meant to signal at the necessity of looking for a cure for such a decadence of behaviour in the circles of the body politic and their treatment of language (and people). The absurd transformations – marring and crippling of language – have their origins in the social and political (dis)order and the novel's parodic or ironic tone and the creation of Newspeak supports this idea. The novel acts as an illustration of an individual's attempt to fight both a political system, in particular, or a decadent society, in general, by trying to control language at least in his secret diary.

The function of language is also studied in its use by the pseudo-writers in the Fiction Department of the Ministry of Truth. They are the first who exhibit the idea of conformity (to the general demands of the Party):

Winston knew the man by sight, though he knew no more about him than that he held some important post in the Fiction Department... [B]ecause of the angle at which he was sitting, his spectacles caught the light and presented to Winston two blank discs instead of eyes... [Whatever the man was saying,] you could be certain that every word of it was pure orthodoxy, pure Ingsoc. As he watched the eyeless face with the jaw moving rapidly up and down, Winston had a curious feeling that this was not a real human being but some kind of dummy. It was not the man's brain that was speaking; it was his larynx. (p. 69)

Orwell formulated these opinions even before writing the novel in his essay "Politics and the English Language". One fragment from this essay is an almost perfect equivalent of the one quoted above from the novel, standing as a proof that Orwell held true to the belief that political orators who use language

abusively or who are simple bearer-vehicles of the words in their mouths and not creators and thinkers, become completely dehumanized:

When one watches some tired hack on the platform mechanically repeating the familiar phrases – bestial atrocities, iron heel, bloodstained tyranny, free peoples of the world, stand shoulder to shoulder – *one often has a curious feeling that one is not watching a live human being but some kind of dummy: a feeling which suddenly becomes stronger at moments when the light catches the speaker's spectacles and turns them into black discs which seem to have no eyes behind them.* And this is not altogether fanciful. A speaker who uses that kind of phraseology has gone some distance towards turning himself into a machine. The appropriate noises are coming out of his larynx, but his brain is not involved as it would be if he were choosing his words for himself. If the speech he is making is one that he is accustomed to make over and over again he may be almost unconscious of what he is saying, as one is when one utters the responses in church. And this reduced state of consciousness, if not indispensable, is at any rate favourable to political conformity.¹⁹

The mind of such a being seems void of any thoughts, a mere vacuum that absorbs what is being given by the Party, a reduced consciousness, perfect soil for the propagandistic sowing.

II.1.d. An illustration for this attempt to escape could be the **confessive discourse** of the diary, which we identify on a fourth level – this is a discourse which the character uses to try to build a reality different from the one imposed by the party. Winston Smith's surreptitiously keeping his diary is "a form of speaking out against the regime, [...] his first forbidden step towards asserting his individuality."²⁰ This technique does not only serve the shaping of the character, but also helps Orwell in developing/presenting a character both from within (by means of the thought confessed in the diary), and from the outside – through direct characterization, or through characterization done by the other characters. In his diary he attempts a preservation of language and thought outside and against the regime, and further on he even endeavours a reconstitution of "language" by trying to piece together the nursery rhyme "Oranges and Lemons" in an attempt to bring back the humanist tradition of England's censured past.

II.1.e. Occasionally neglected is another level of language – the discourse/ language used by the **proles**. Often seen by critics as "the liveliest and most interesting language used in *Nineteen Eighty-Four*"²¹ and coming as an opposition to the dull, listless language of the Party members, the language used by the proles is supposed to be a preserver of Oldspeak. A strange statistics

¹⁹ George Orwell, *Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. In Front of Your Nose. 1946–1950*, volume 4, edited by Sonia Orwell and Ian Angus, David R. Godine's Nonpareil Books, Boston, 2000, pp. 135–136.

²⁰ Mitzi Brunsdale, *op. cit.*, p. 143.

²¹ David Sisk, *op. cit.*, p. 52.

presented by David Sisk²², highlights a strange coincidence: on the one hand, Winston's story takes up to 85% of the novel, Goldstein's book accounts for approximately 11% and the Appendix the remaining 4%; on the other hand, these are close to the percentages corresponding with the proportion of the Oceanic society – 85% proles, 13% Outer Party, 2% Inner Party. (chpt. 9, p. 263) Thus, Winston becomes the unheard voice of all the proles and the Outer Party dominates the Inner Party at least at the discursive level.

II.2. Technical devices and the shaping of language

II.2.a. One of the main devices that Orwell uses to create a new language and various types of discourses in *Nineteen Eighty-Four* fall in the category of the above mentioned reduction. Thus, **abbreviation** is one device used abusively in Newspeak. We therefore speak of such departments in the Ministry of Truth as: the Records Department (Recdep), the Fiction Department (Ficdep), the Pornography subunit of the Fiction Department (Pornosec), the Propaganda Department (Propdep), Tele-programmes Department (Teledep), the Research Department (Resdep), the Music Department (Musdep) etc. Abbreviation only stress the process of cutting/reducing away letters, language, thinking.

II.2.b. One other sample is given in chapter 4, where Winston Smith receives in the form of 4 rolled slips of paper, the instructions for the news he has to rewrite. These instructions are written in a language which the author explains as being “the abbreviated jargon – not actually Newspeak, but consisting largely of Newspeak words – which was used in the Ministry for internal purposes”:

*times 17.3.84 bb speech malreported africa rectify
times 19.12.83 forecasts 3 yp 4th quarter 83 misprints verify current issue
times 14.2.84 miniplenty malquoted chocolate rectify
times 3.12.83 reporting bb day order doubleplusungood refs [to] unpersons
rewrite fullwise upsub antefiling” (p. 49)*

The exaggerated use of the **clipped style**, resemblant of telegrams (“bb” for “Big Brother”, “yp” for “year plan”, “ref” for “refers to”), the **absence of capitalization** (“bb”, or “africa”) and **punctuation** is indicative of an impersonal, robotic style which is completed by another sample of speakwrite offered in chapter 8 with fondness for shortening words and phrases, omission of words end inflection, but also of articles, linking verbs, auxiliaries and prepositions:

*items one comma five comma seven approved fullwise stop [the] suggestion
contained [in] item six doubleplus [is] ridiculous verging crimethink cancel
[it] stop unproceed constructionwise antegetting plusfull estimates
machinery overheads stop end [of] message. (p. 213)*

This style was compared to what was called “cablese”: “the abbreviated style in which reporters used to send in their stories to the newspapers and radio”.²³ If in the case of telegrams the stripped text is meant to be cost-efficient, in the case of

²² *Ibidem*, p. 55.

²³ Fowler, R., *op. cit.*, p. 216.

the instructions or speeches from Orwell's novel the style is meant to bring language in a state of maximal mechanical efficiency in terms of information transmission and minimize any "useless" link words, a fact which would be in agreement with the promotion of efficiency and power that the Party encourages, given, in this case, by speed and conciseness of language. This is a tendency of media language used in newspaper headlines or captions to photographs, but this is not an explanation that exempts Newspeak of its faults, because this media style creates a high potential for ambiguity or double meaning. One other large difference would be that the forms for participle or the narrative present of the lexical verbs from the media language are replaced in the memos from the novel with imperatives, stressing one more time the idea of authority – an authority of one agent only ("bb") as any other agent is excluded.

From this perspective, Newspeak seems merely a technical language, "a self-contained linguistic system"²⁴, with its own rules of functioning, a language which replaces English, but is not built on it. The accomplishment of this language lies in this very reduction and as most directly described by Syme, the lexicographer, this culling process is not only necessary but also desirable for the ending and achievement of the Revolution brought by the new wave of Ingsoc: "It's a beautiful thing the destruction of words", (p. 65), "The Revolution will be complete when the language is perfect. Newspeak is Ingsoc and Ingsoc is Newspeak." (p. 67)

Apparently having as a source C. K. Ogden's proposed system for a Basic ("British American Scientific International Commercial") English²⁵, which comprised a total of 850 words, Newspeak might not seem so horrific if it had been used with a mere informative, not formative, purpose, a mere supplement and not a replacement. But in the contrary case, its biggest two flaws – the limitations of this finite system and the exaggerated flexibility of the lexical or morphological principles that lie at the basis of its formation – lead to the shaping of a paradoxically simultaneous clearly limiting and bewilderingly permissive language. And this because at the level of the inventory of words, there is indeed a reduction of "natural creativity, semantic openness, richness and suggestivity"²⁶ of English, but in the hands of the manipulative Party, it too becomes an instrument with two edges, turned towards one use or the other, according to the ("double") interest of the hand of the Party. This is what makes the absurdity of a regime, but this is also what made critics praise Orwell's craftsmanship as a proselytizer²⁷.

II.2.c. One other "procedure" which leads to the reduction of the number of words is the **regularization** of words – irregular forms of adjectives in their

²⁴ *Ibidem*, p. 220.

²⁵ Cf. Roger Fowler, *op. cit.*, pp. 220-221.

²⁶ *Ibidem*, p. 226.

²⁷ Homi K. Bhabha, "Doublespeak and the Minority of One", in Gleason, Abbott; Goldsmith, Jack; Nussbaum, Martha, *On Nineteen Eighty-Four: Orwell and Our Future*, Princeton University Press, 2005, p. 31.

degree of comparison, of nouns in their plural form or of verbs in their Past Tense and participial forms cease to exist (“are abolished”, p. 380). Thus, such forms as “good-gooder-goodest”, “mans, oxes, lifes”, “stealed”, “thinked” (p. 380) are proposed (and imposed in a potential future form of language).

II.2.d. One specific feature of Newspeak is the use of **jargon**. Up to a certain point, the terms invented and used in Newspeak may be in line with the propensity of the English language for such a use of jargon terms. Orwell himself admitted to this:

English is peculiarly subject to jargons. Doctors, scientists, businessmen, officials, sportsmen, economists, and political theorists all have their characteristic perversion of the language, which can be studied in the appropriate magazines from the *Lancet* to the *Labour Monthly*.²⁸

But the author operates a further modification because all the jargon terms used in Newspeak also suffer the process of becoming **euphemisms** for some acts. Thus, Winston Smith’s job is that the “rectification” (p. 56, p. 135) the “ungood” news. “To rectify” (chpt. 4, p. 49, p. 50) has the positive connotation of correcting of putting things right, leading to increase of the ethical value of an act. The reality is at the opposite pole, as this rectification is synonymous with the alteration of reality in a grotesque, misleading or bluntly false manner. “Pacification” is the bombing of the defenseless villages; “rectification of frontiers” means in fact, ethnic cleansing; “vaporizing” is torturing and ultimately killing people. This is how he explains this in his essays “Politics and the English language” condemning inflation of style, insincerity, and lamenting the deterioration of the language under dictatorship:

In our time, political speech and writing are largely the defence of the indefensible [...] Thus, political language has to consist largely of euphemism, question-begging and sheer cloudy vagueness. Defenceless villages are bombarded from the air, the inhabitants driven out into the countryside, the cattle machine-gunned, the huts set on fire with incendiary bullets: this is called *pacification*. Millions of peasants are robbed of their farms and sent trudging along the roads with no more than they can carry: this is called transfer of population or *rectification of frontiers*. People are imprisoned for years without trial, or shot in the back of the neck or sent to die of scurvy in arctic lumber camps: this is called *elimination of unreliable elements*. Such phraseology is needed if one wants to name things without calling up mental pictures of them. (*CEJL*, IV, p. 136)

Edward S. Herman²⁹ makes an analogy between the Orwellian euphemisms and some of the terms used nowadays and in the last two decades in America, which, in their absurdity, only prove Orwell’s validity, if not

²⁸ George Orwell, ‘The English People,’ written 1944, in *Collected Essays, Journalism and Letters. As I Please, 1943–1946*, volume 3, edited by Sonia Orwell and Ian, David R. Godine’s Nonpareil Books, Boston, 2000, p. 26.

²⁹ Edward S. Herman, “From Ingsoc and Newspeak to Amcap, Amerigood and Marketspeak”, in Gleason, Abbott; Goldsmith, Jack; Nussbaum, Martha, *op. cit.*, pp. 112–113.

clairvoyance, in some of his linguistic inventions. Thus, he observes, that even before the publication of Orwell's novel, the US "Department of War" had been renamed "Department of Defense", or this is how, during World War I, the Creel Commission was in charge with information control. In the same manner, the terms for "prison" and "jails" were replaced by "correction facilities", or civilians killed in war are "collateral damage", or one of CIA's operations seems linguistically designed by the Party from *Nineteen Eighty-Four*.

In the range of words which Newspeak aims to replace there are what Orwell calls the faults of official English³⁰: dying metaphors, borrowings, archaisms, jargon, meaningless words and ready-made, prefabricated phrases. After amending the excessive use of these in English, the building of Newspeak having them as a pivot can only render the manner in which Orwell used parody as a main device with the purpose of signalling the manner in which, numerous times, language renders, on the one hand, the robotization of an individual guided towards what to think (according to the theory of linguistic determinism) or the prevention from thinking in such a society as that of Oceania is and, on the other hand, the abuse of a manipulative authority.

Apparently, the best explanation of Newspeak is given in the *Appendix* to the book, which is a strange case of metatext in which the author, using a voice which does not emerge throughout the rest of the novel or in Orwell's essays, presents as an anthropologist or a linguist the structure and movements of this linguistic system. This "self-reflexive 'report' on language and power stands analytically, cognitively outside the story of the dominant state"³¹. And though considered as raising "certain troubling difficulties in the poststructuralist discourse of linguistic relativism" or being "inherently doomed"³² what seems to make it operable in Oceania is its simply stated goal – "to deprive the populace of a vocabulary in which to express dissident ideas, and therefore literally to make those ideas unthinkable."³³ The first paragraph seems to have been extracted from a book of history of a language. The brief explanation and arguments give the fragment the value of a scientific writing making it all the more credible. Orwell has the ease of presenting an issue gradually, logically and convincingly as he had done so many times in his essays.

The Principles of Newspeak

Newspeak was the official language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism. In the year 1984 there was not as yet anyone who used Newspeak as his sole means of communication, either in speech or writing. The leading articles in 'The Times' were written in it, but this was a TOUR DE FORCE which could only be carried out by a specialist. It was expected that Newspeak would have finally superseded Oldspeak (or Standard English, as we should call

³⁰ George Orwell, *CEJL*, vol. 4, pp. 127–140.

³¹ Moylan, Tom, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Connecticut, Westview Press, 2000, p. 162.

³² Booker, Keith, *op. cit.*, p. 84.

³³ Booker, Keith M., *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994, p. 212.

it) by about the year 2050. Meanwhile it gained ground steadily, all Party members tending to use Newspeak words and grammatical constructions more and more in their everyday speech. The version in use in 1984, and embodied in the Ninth and Tenth Editions of the Newspeak Dictionary, was a provisional one, and contained many superfluous words and archaic formations which were due to be suppressed later. It is with the final, perfected version, as embodied in the Eleventh Edition of the Dictionary, that we are concerned here.

The purpose of Newspeak was not only to provide a medium of expression for the world-view and mental habits proper to the devotees of Ingsoc, but to make all other modes of thought impossible. It was intended that when Newspeak had been adopted once and for all and Oldspeak forgotten, a heretical thought – that is, a thought diverging from the principles of Ingsoc – should be literally unthinkable, at least so far as thought is dependent on words. Its vocabulary was so constructed as to give exact and often very subtle expression to every meaning that a Party member could properly wish to express, while excluding all other meanings and also the possibility of arriving at them by indirect methods. This was done partly by the invention of new words, but chiefly by eliminating undesirable words and by stripping such words as remained of unorthodox meanings, and so far as possible of all secondary meanings whatever. To give a single example. The word FREE still existed in Newspeak, but it could only be used in such statements as ‘This dog is free from lice’ or ‘This field is free from weeds’. It could not be used in its old sense of ‘politically free’ or ‘intellectually free’ since political and intellectual freedom no longer existed even as concepts, and were therefore of necessity nameless. Quite apart from the suppression of definitely heretical words, reduction of vocabulary was regarded as an end in itself, and no word that could be dispensed with was allowed to survive. Newspeak was designed not to extend but to DIMINISH the range of thought, and this purpose was indirectly assisted by cutting the choice of words down to a minimum. Newspeak was founded on the English language as we now know it, though many Newspeak sentences, even when not containing newly-created words, would be barely intelligible to an English-speaker of our own day. Newspeak words were divided into three distinct classes, known as the A vocabulary, the B vocabulary (also called compound words), and the C vocabulary. It will be simpler to discuss each class separately, but the grammatical peculiarities of the language can be dealt with in the section devoted to the A vocabulary, since the same rules held good for all three categories.” (pp. 376–378)

The controversies connected to Newspeak are further deepened because not even here does the author offer a real sample of this language. He only offers theoretical principle and rules, but not even in the novel does he provide genuine samples of the language. Malcolm Bradbury’s *Why Come to Slaka* or Anthony Burgess’s *A Clockwork Orange* are far richer in this respect. Other theoretical explanations are indeed offered in the book by Syme, for instance, who presents both the purpose and main intended function of Newspeak in part 1, chapter 5:

Don’t you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of

thought? In the end we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it. Every concept that can ever be needed, will be expressed by exactly one word, with its meaning rigidly defined and all its subsidiary meanings rubbed out and forgotten.
(p. 67)

and offers other practical examples of mobilities at a lexical level.

II.2.e. Name giving is also important and relevant in the novel as it manages to transmit plain or sometimes subtler information about the character and the values (s)he stands for. The way in which language is used to develop a discourse of the character's proper names renders Orwell appetite for symbolism, but also his strong use of irony.

Winston Smith, the only fully named character in the novel, bears within his name a dichotomous tension: on the one hand, he bears within his name the recollection of Winston Churchill's tenacious determination and total opposition to totalitarianism³⁴, "the epitome of the British courage in the face of despair"³⁵, while on the other hand, the commonality of his family name, draws him closer to the stereotypical Englishman, a representative of every man. At the same time, one must never forget Orwell ironic general mood. Therefore, the name, as suggested by Anthony Burgess in his novel *1985* (valuable at least for the first half which is an imagined series of interviews between Orwell and Burgess explaining the former's novel) could be ironically perceived:

It seemed to many of the first American readers of *Nineteen Eighty-Four* that Winston Smith's name was a symbol of a noble free tradition lost for ever. But it was nothing of the kind. It was comedy again. The name Winston Smith is comic: it gets a laugh from British readers. It also suggests something vaguely shameful, a political amateurism that never stood a chance against the new professionals.³⁶

Thus, the book and Winston also develop a discourse against the British lack of power, of courage and of determination against more powerful regimes.

Things stand differently with Julia. Bearing her first name only, she has an archetypal touch to her – she is like a contemporary Eve bringing apparent salvation for man's distressed soul, but, in fact, she brings his downfall. She partly reminds us of Aldous Huxley's Lenina from *Brave New World*, but even more of Yevgeny Zamyatin's female character I-330 from *We*. Other interpreters see Julia as developing the discourse as every English woman after the war:

In ancient Rome, the name 'Julia', Orwell's choice for Smith's last-name-less lover, signified any and every daughter of the Julian clan, so Orwell's Julia was the Anywoman of postwar England, superficially brassy, selfish, weak, sensual, and opportunistic, a rebel only in matters sexual.³⁷

³⁴ Cf Mitzi Brunsdale, *op. cit.*, p. 143.

³⁵ David W. Sisk, *op. cit.*, p. 42.

³⁶ Anthony Burgess, *1985*, Serpent's Tale London, 1978/2013, p. 17.

³⁷ Mitzi Brunsdale, *op. cit.*, p. 144.

As in the case of any other character in *Nineteen Eighty-Four* there is this symbolism behind the name and there is also that phenomenon of clipping/cutting part of words/syntagms etc. so as to designate the same idea of amputation – of the individual's power, personality, freedom, etc. As Julia discussed above, many other characters do not have a first or second name and this is illustrative for the same idea of elimination/deletion of personality, individuality and exclusive moulding in the shape desired by the Party. O'Brien the torturer, Mr. Charrington the traitor, Syme the linguist or Big Brother himself are not given full onomastic identity, i.e. identity both through a name and a surname. Syme reminds us of G. K. Chesterton's Syme from *The Man Who Was Thursday: A Nightmare* who is a denier of poetry as such and regards the timetable from the London Underground as the most poetical thing created by humans; or he reminds perhaps of the Syme amputation technique (as an amputator of words that he is). Orwell was not that drastic in reducing his characters to mere figures and/or letters as Yevgeny Zamyatin does in the novel *We*, precursor of *Nineteen Eighty-Four*, but he developed instead this symbolic discourse of names or, in the case of the Party's ruler, made use of a syntagm designating his role and creating a hallmark to be used even decades after.

But not only the names of the characters are symbolic. The name of "the three great super states" (chpt. III, p. 234) presented in the novel transmit Orwell's vision of the British Empire drawing a separation from Europe (or the newly formed Eurasia) and Asia (the all-powerful new Eastasia). Thus, renamed Airstrip One, Britain is part of the newly instated State of Oceania which "comprises the Americas, the Atlantic islands including the British Isles, Australasia, and the southern portion of Africa." (chpt. III, p. 235). This may be an admonition on colonization or an anticipation of the concept of globalization viewed as a spreading epidemic.

Conclusions

We consider that, apart from other issues concerning the construction of the novel, this aspect of building a dystopian world by means of manipulating language and creating such types of discourses is beyond literary brilliance. The fact that Orwell may have taken as source of inspiration Yevgeny Zamyatin's *We* or Aldous Huxley's *Brave New World* may be undeniable, but none of the two precursors had thought of making language work as in *Nineteen Eighty-Four* and none of them had created their novels on the scaffolding of so many types of discourses as George Orwell did.

BIBLIOGRAPHY

- Booker, Keith M., *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994.
- Booker, Keith, *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*, Westport, Connecticut, Green Press, 1994.
- Brunsdale, Mitzi M., *Student Companion to George Orwell*, Westwood Connecticut & London, Greenwood Press, 2000.
- Burgess, Anthony, 1985, *Serpent's Tale* London, 1978/2013.

- Claeys, Gregory, *Dystopia. A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford University Press, 2017.
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, Routledge, London, 1989, p. xix.
- Fowler, Roger, *The Language of George Orwell*, Macmillan Press LTD, London, 1995.
- Gleason, Abbott; Goldsmith, Jack; Nussbaum, Martha, *On Nineteen Eighty-Four: Orwell and Our Future*, Princeton University Press, 2005.
- Halliday, M. A. K., "Anti-languages", in *American Anthropologist*, new series, vol. 78, no 3 (Sept. 1976), pp. 570–584.
- Milner, Andrew, *Tenses of Imagination. Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Peter Lang, Bern, 2010.
- Moylan, Tom, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Connecticut, Westview Press, 2000.
- Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four* e-book.
- Orwell, George, *The Collected Essays, Journalism and Letters. My Country Right or Left. 1940–1943*, volume 2, edited by Sonia Orwell and Ian Angus, Boston, David R. Godine's Nonpareil Books, 2000.
- Orwell, George, *Collected Essays, Journalism and Letters. As I Please, 1943–1945*, volume 3, edited by Sonia Orwell and Ian Angus, Boston, David R. Godine's Nonpareil Books, 2000.
- Orwell, George, *The Collected Essays, Journalism and Letters. In Front of Your Nose. 1945–1950*, volume 4, edited by Sonia Orwell and Ian Angus, Boston, David R. Godine's Nonpareil Books, 2000.
- Sisk, David W., *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, Connecticut, Greenwoodpress, 1997.

PETER PAN VS ALICE IN UTOPIAN/DYSTOPIAN WONDERLANDS

An important similarity in these two books is that both James Matthew Barrie's *Peter Pan* as well as Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* contain a series of dystopian elements. This paper aims at establishing the utopian elements and at analysing how these elements become dystopian and how they influence the morals of the books. We have chosen these two children's books because they present the children's permanent dream of travelling to mysterious faraway lands, of experiencing all kinds of adventures and of defeating their fears. The Unknown also contains some frightening figures (the grown-ups: the Queen of Hearts and Captain Hook) and strange creatures with curious names. In the case of *Alice's Adventures*, the paper focuses on analysing Alice and the way she handles Wonderland and its inhabitants. With *Peter Pan*, the focus will primarily be on Peter, but also on the Darling children. The dystopian and (seemingly) utopian elements present in the two books can serve as examples that show how children learn from and relate to the protagonists' experiences, therefore the children's literature is generally regarded as teaching children useful moral lessons.

Key-words: *authority, dictatorship, violence, death, reality*

1. The Dawn of Dystopia

Most definitions of utopia and dystopia teach children "about governance, the possibility of improving society, the role of the individual and the limits of freedom"³⁹, and space and time play a significant role in dystopian stories, because they aim at highlighting themes such as oppression and rebellion. *Peter Pan* and *Alice's Adventures* do not present cities or countries devastated by pollution, wars, revolutions or other disasters, but these stories present the children's desire to evade from reality to faraway territories eager to face challenges. This desire depends on the time in which children live. During and after the Industrial Revolution, a lot of women and children joined men in factories, coal mines or textile mills. The child labour was something familiar in Victorian England, thus childhood was not considered utopian⁴⁰. The fictional

³⁸"Vasile Alecsandri" University of Bacău.

³⁹ Claire Hintz and Elaine Ostry, "Introduction", *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, 29, 2003, p. 2.

⁴⁰ "The Story of Old Halifax" by Thomas William Hanson presents the child labour in 1830s, as well as the work conditions for children as chimney sweepers, mine workers, mill or factory workers. Children were often poorly nurtured or crippled so that they should be slim enough to fit the coal-pits or the chimney holes. Cruelty on these children

Neverland and Wonderland provide the perfect refuge from labour and from learning for school. Although in the second half of the 19th century different laws were enacted to reduce child labour and to replace it with going to school, the exploitation was sometimes replaced with the teachers' or other adults' abuse of children. Children were occasionally beaten as punishment for not complying with the rules imposed or for making mistakes. Many adults from children's literature are considered bullies (all kinds of step-mothers and witches, in our case Captain Cook or the Queen of Hearts); children are forced to behave *properly* and to obey the given instructions. After a careful reading of different fairy-tales and children books, the reader notices that Lewis Carroll and J.M. Barrie are not the only children's literature writers concerned with the authority wielded upon children (especially upon girls).

All dystopias contain a division of inhabitants based on intellect, power and class. A typical dystopian story does not highlight any social group except the State or the ones controlled by government. There is a personality cult, usually a head of state or of a country such as Big Brother in *Nineteen Eighty-Four*. In *Peter Pan* the reader faces the clash between Captain Hook and the children, and in *Alice's Adventures* the Queen of Hearts imposes her orders on others. All inhabitants of dystopias live with a menacing figure who always reminds them of their lack of power.

Dystopia emphasizes the individuals' lack of power in front of the authoritarian figure. Oppression and brutality are the basic methods wielded against any creature or/and human being. The totalitarian dictatorship spreads fear among the inhabitants or the visitors in Neverland or Wonderland who are manipulated into believing that Captain Cook and the Queen of Hearts respectively will always hold control over them.

Another specific feature for dystopian stories is the eradication of the institution of family as in *Brave New World* by Aldous Huxley, where children are reproduced artificially. There is no close connection between parents and their offspring, on the contrary, children are sometimes used to spy on their parents as in *Nineteen Eighty-Four*. Lewis Carroll's Alice seems not to have a close relation to her mother or father, in fact none of them is ever mentioned in the books. Alice's existence is marked by her sister or by her teachers and colleagues. This distant relationship might have been the cause of her rebellion and of her desire to evade to a different world. Alice leads the usual life of a Victorian girl, submitted to all kinds of lessons of domesticity and humility. She rebels against her plain existence by choosing to experience the adventures in Wonderland. Adventures and fights were something specific to the boys' childhood, whereas girls were expected to be kind, quiet, humble and domestic. Both Alice and Wendy from *Peter Pan* share an attraction for adventure, hence their decision to

was even more intensified through their exhaustion. Clocks were considered a luxury, therefore, parents woke their children up before five o'clock so that they should not be late for work. The supervisors beat the children unmercifully, hitting them to stay awake, and sometimes the sleepy children used to fell against different machineries and get maimed or even killed.

leave reality for a fictitious world. Adventure acts as a subversive element which entices both girls into breaking barriers and into daring to want more. Lewis Carroll revolutionized the genre by allowing his heroine to enjoy some adventures in faraway lands, and later other writers used female characters as protagonists for different journeys. Still, from time to time, both Wendy (in *Peter Pan*) and Alice remind themselves to behave properly as a true Victorian lady as they were taught back home.

Both heroines start these journey into unknown territories naively believing they would step into utopian lands. But progressively they will see that utopia turns into dystopian due to various elements present in those Wonderlands. The hero/the heroine of such stories will always end up questioning the society s/he visits because s/he often observes what goes wrong and s/he tries to change things and people. Both Alice and Wendy are at first delighted of Wonderland and Neverland, Wendy and her brothers are ordinary children who get the chance of flying whereas Alice has conversations with talking animals and various fantastic creatures. But at the same time, they continuously try to draw the others' attention upon the flaws. They put hope in a group of boys (in Neverland), respectively a group of creatures (in Wonderland) who are not under control of the authoritarian figure. Alice's and Wendy's goal seems to be the evasion or the destruction of the principles specific to Wonderland/Neverland.

2. Not-So-Wonderful Wonderland

Among the seemingly utopian aspects which lose their positive appeal, is the gaining of knowledge. By letting his heroine experience all kinds of adventures, Lewis Carroll also allows Alice's inquisitive spirit flourish. She "burns with curiosity" (38) when she sees the White Rabbit and immediately follows him down the rabbit hole. Since the publication of the book 'down the rabbit hole' has been largely credited with the quenching thirst for knowledge and with the transcendence into a dream world.

At first Wonderland is perceived as a utopian place, Alice being attracted by the "loveliest garden" (41), the most beautiful she has ever seen. After getting out of that dark rabbit hole, she longs to "wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains" (41). This description resembles the Garden of Eden which is often regarded as a precursor of utopia. Alice is the one that chooses the name 'Wonderland' being charmed by the appearances. Once her wish is fulfilled, she discovers that "the beds of bright flowers" are in fact fake red-painted roses to satisfy another woman's wish: the Queen of Hearts. The Edenic garden proves to be part of the Queen's court and the utopian image of the garden is spoilt and turned dystopian. The head of the garden is not God, but a god-like authority who is cruel, unreasonable and impulsive. In spite of her threats of beheading everyone who opposes her, the Queen's subjects succeed in juggling her (painting the white roses, omitting things, keeping certain facts secret, etc) acting like children who secretly deceive their parents with little lies. When Alice faces reality, she realizes that most dreams are mesmerizing the less experienced ones.

Still, the location of Wonderland is uncertain, it is said to be "down,

down, down” (39). According to James R. Lewis, Alice falls through “a portal to an underworld” (26). In Greek mythology, the underworld is “related to the concept of [hell]”, also described as “a mysterious and shadowy place beyond ordinary human experience”⁴¹. The apparent Garden of Eden bears more the resemblance to hell, than to some sort of paradise.

Marius Conkan claims that Wonderland is a “metaphorical dystopia”, because it “damages and degenerates the self-consciousness and the identity of Alice”⁴². Indeed, Alice faces shrinkage and growth several times in the book, so she starts wondering: “Who in the world am I?” (77). The meeting with the Caterpillar reinforces her progressive loss of identity, when it asks her who she is, and she is unable to answer this question. Alice becomes a victim of traditional conventions, because the inhabitants of Wonderland look at her contemptuously since she is not one of them. She does not belong to any class, she cannot be valued or integrated. The reader remarks her efforts to have a ‘voice’ and others’ efforts to ‘silence’ her by defying or ignoring her. Wonderland proves to be a world of fear and it resembles the real world since children/girls are equally intimidated in both spaces. Independent thought is not encouraged but reprehended or laughed at.

Alice does not fit in the world of Wonderland because the adults and the creatures from here prove to be unreasonable and ignorant, something that Alice is not. In Victorianism, as mentioned before in this paper, children were often treated as miniature adults and were required to perform labour just like the adults; for not being able to defend themselves they were often bullied and abused; since they did not have a ‘voice’ which could utter their discontent, they were either ignored or marginalized, hence Alice’s desire to find a place where she could speak her mind and where she could be more intelligent than others based on her knowledge received in school. Transcending into Wonderland, Alice, for example, tries to express her opinions in various situations, but the inhabitants seem not to pay attention to her speech. Unlike as in the real world, Alice is assertive and attempts to have a dialogue, but the process of communication (sender – message – receiver) proves to be incomplete due to the absence of a reliable receiver of the message⁴³. Just as in Victorian reality children (especially girls) were not supposed to disagree with their parents or other adults, to negotiate their terms. In spite of her protests, questions, anger, despair or revolt, Alice is disregarded and mocked at by others. Her assertiveness is not acknowledged, the adults remain indifferent and unreasonable whenever

⁴¹ James R. Lewis as cited in Roelofs, Lotte, “*Peter Pan*” and “*Alice’s Adventures in Wonderland*”: *The Influence of Dystopian Elements on the Teaching Morals*, Bachelor Thesis, University of Utrecht, 2015.

⁴² Marius Conkan, “Dystopian Structures in Alice’s Adventures in Wonderland” in *Caiețele Echinox*, vol. 25, Babes Bolyai University of Cluj, 2013, p. 22.

⁴³ More about this communication failure between Alice and the inhabitants of Wonderland also in Cătălina Bălinișteanu, “Subversion of Authority in *Alice’s Adventures in Wonderland*”, in *Limba și context. Revistă internațională de lingvistică, semiotică și știință literară*, nr. V, volume 2, “Alec Russo” State University Press, Bălți, Republica Moldova, 2013, pp. 69-79.

she speaks up.

Lewis Carroll did not approve to the way children were educated in Victorianism, therefore, he attacked in a satirical way the adults who considered themselves superior to children. Alison Lurie⁴⁴ even suggests that Carroll makes the adults from Wonderland look foolish, arbitrary, cruel or mad because they resemble the governesses and teachers from the real world. The writer wants to show the reader that any inquisitive child cannot be taught by such creatures who sometimes appear as “perfectly idiotic” (81). If in the beginning her spirit makes her want to expand her knowledge by having interesting conversations on various topics, she soon finds the creatures from Wonderland as unexciting, uninteresting, snobbish and “easily offended” (82) as her Victorian contemporaries.

Another aspect that makes the reader consider this book as dystopian is the use of violence. Violence was introduced in children’s literature to manipulate them into learning the right moral lessons. Any child, when reading a fairy-tale, divides the characters into two major categories: good and bad. Any child knows that ‘the bad characters’ are always severely punished in the end through different injuries, losses or even death. In any dystopian society violence is used “to instil fear in the characters”⁴⁵ and makes some remain in control of others. Soon Alice discovers that violence is something common in Wonderland; although the violent characters do not physically harm anyone, Alice is nevertheless scared. Some examples of violent characters are: the Queen of Hearts, the Duchess and her cook. The Duchess aggresses her son by “tossing the baby violently up and down, [while] the poor little thing howled” (84); furthermore the cook acts violently towards the Duchess by throwing all kinds of kitchen utensils at her and at her baby: “the cook [takes] the cauldron of soup off the fire, and at once set to work throwing everything within her reach at the Duchess and the baby” (83). Witnessing such scenes of violence has a harmful effect on Alice and sinks “in an agony of terror”. Kruglov⁴⁶ claims that Wonderland could be seen as a dystopian place because the girl “feels that something is terribly wrong with the society [she is in]”. Although Wonderland is populated by violent women by nature, nobody seems to get hurt or be in actual pain. The apparent violence does not make victims as real violence. By eliminating pain as a consequence of violence, Lewis Carroll succeeds in making “Wonderland into a 14 children’s Utopia [:] A place where their playfully violent actions would not have a painful reaction”⁴⁷. Alice’s reaction to the Queen’s cruelty, or to the Duchess’ violence, her rebellion against this pack of cards makes readers think that real-life violence could be surpassed with calm, tranquillity and courage.

⁴⁴ Alison Lurie, *Don’t Tell the Grown-Ups: The Subversive Power of Children’s Literature*, Little, Brown, 1998, p. 5.

⁴⁵ Jonathan De Souza, *Violence and Society in Dystopian Fiction*, MA thesis, Utrecht University, 2012, p. 5.

⁴⁶ George Kruglov, “Diluted and Ineffectual Violence in the ‘Alice’ Books” in *Lenny’s Alice in Wonderland Site*, Web, February 2015.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

The visit to utopian/dystopian Wonderland results in Alice's curious self being comforted with "curiouser and curiouser" events (44). This space offers Alice sufficient aspects to satisfy her curiosity and intellect and makes her appreciate the world from reality more.

3. Neverland or the Euphoria/Despair of Never-Growing Up

Many critics believe that

Barrie's Neverland in *Peter Pan* was actually a utopian world, immersed in one of the most elaborate fantasies of children's imagination"⁴⁸ and it appeals to children because it offers "endless fights with pirates, sea waters inhabited by mermaids, woods and clears filled up with the magic of fairies, and above all the non-existence of rules and parents (40).

As a bonus, children are also given the ability to fly and to remain young forever. However, these seemingly utopian elements lose their positive appeal and turn into dystopian.

Based on the primary description of Neverland as a utopian lagoon full of mermaids, fairies, pirate ships and "splashes of colour here and there" (6), this setting seems to provide the most appealing aspects specific to a real adventure into an unknown territory and the Darling children are easily lured into this dream-like journey. However, after a first delighted glance on this space, they discover that both Neverland as well as its inhabitants have a dark, violent side, something which they never expected to find here. The island itself becomes "dark and threatening by bedtime" (44). This dreary atmosphere frightens the Darling children and makes them feel anxious and alienated.

Furthermore, the other attractive creatures of the island (the mermaids and the fairies) do not fulfil the children's expectations. At first, Wendy is extremely enthusiastic about meeting Tinker Bell due to her romanticized idea that "fairies struck her as quite delightful" (29). In the end this little fairy proves to be impolite and merciless because of her jealousy; she even tries to kill Wendy and hates her for being a woman. What Tinker Bell feels is fierce hatred for a woman who can steal Peter Pan's attention from her. The mermaids turn out to be disappointing as well: none of them is capable of uttering "a civil word" (85) to the Darling children and they even "[splash Wendy] with their tails, not by accident, but intentionally" (86). Because of the mischievous, unfriendly and rude inhabitants, of the fairies' wish to see Wendy dead, of the constant bullying from the mermaids and pirates, Neverland proves to be a dystopian place where the Darling children help the readers understand and recognise its negative elements which normally define the dystopian characters.

Still, Neverland promises to be an escape from Victorian London, but fails to live up to children's expectations. The Darlings live in London in at the beginning of the 20th century when children "were legally viewed as little adults"⁴⁹. Consequently, Neverland proves to be what children want: a *land*

⁴⁸ Ana Teresa Magalhães and Vera Patricia Leal, "Peter Pan: Child/Adult Relationship and the Narrative Strategies of Time(s) and Space(s)" in *Letras*, 2015, p. 40.

⁴⁹ Jason Marc Harris, *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*,

where they *never* have to obey rules and orders. It allowed them to leave their duties and fears behind, to be just children, maybe forever enjoying this status. Jason Marc Harris however argues that Neverland is dystopian because instead of offering the children an escape from the laws specific to English society, the story casts “a thin veil of glamour over the darker shadows beneath”⁵⁰.

Peter Pan takes on the role of the White Rabbit by luring the Darling children into his ‘rabbit hole’; this time children do not glide into the wonderland but fly to a magic island. The flight suggests freedom, escape and the island with its pirates and mermaids emphasizes the idea of adventure. Wendy is the one that hesitates at first, she seems trapped into the restrictions of not surpassing the limits of the domestic space. When she confesses to Peter that she cannot leave her parents behind, he entices her by accentuating how useful and respected she will be. Wendy again falls victim to the romanticized ideas, this time being the image of a dutiful housewife, which she cannot resist. However, Wendy is the character that contradicts Peter’s promise of not growing up. Indeed, Neverland stops the girl from aging, but at the same time the events happening on the island make her take on the role of the mother⁵¹. Peter cunningly lures the Darling children by promising them the escape from the duties any child has to face when he becomes an adult. But Wendy, instead of being free from responsibilities, has to assume them, to take care of her brothers and other boys. She takes the shape of any boy’s mother and fulfil their wish of being caressed and being taken care of.

Another dystopian element in *Peter Pan*, as well as in *Alice’s Adventures* is violence together with the threat of death. By boasting about his killing of “tons” (45) and forgetting about killing them (177), Peter proves to be a violent character. The scenes of violence continue during the fights with the pirates when some of the Lost Boys “draw blood” and kill many enemies (95). The pirates injure them in return. De Souza remarks that the island is a place where “rational thinking and moral choice”⁵² have been replaced by violence, a recurring element in dystopian narratives. Compromise or talking things through is never taken into consideration neither by Captain Hook and Peter, nor by Wendy and Tinker Bell. Both arguments result in violent even deadly situations.

Peter is dystopian to the Darling children because they expected to enter a world without rules, but they are ultimately forced to obey Peter’s rules. Peter Pan hates mothers, thus he forbids other children to talk about them and rejects any memory of motherly figures. When children inhabiting the island accidentally grow up, the writes chooses an emblematic way of suggesting that Peter disapproves their growth spurts and refuses to see them mature by saying that “Peter thins them out” (52). For fear of being punished and marginalized, the

Aldershot, Ashgate, 2008, p. 86.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁵¹ Nusbaum, Abigail Ina, *Victorian Domesticity and the Perpetuation of Childhood: An Examination of Gender Roles and the Family Unit in J.M. Barrie’s “Peter Pan”*, MA Thesis, Liberty University, 2014, p. 8

⁵² De Souza, *Violence and Society ...*, *op. cit.*, p. 5.

Darling children as well as the Lost Boys obey Peter's "relentless regulations". For example, Tootles accidentally shoots Wendy, he admits of being "so afraid of Peter" (Barrie 66). But for Wendy, Tootles would have been struck with his arrow by Peter as punishment and would have been easily killed. The positive image that the Darling children and the young readers have projected on Peter does not correspond to Peter's actual violent and domineering behaviour. His violent habits turn him into a dystopian leader feared by anyone in that society.

Surprisingly Neverland proves to be dystopian not only to the Darling children, but to Captain Hook, too. He appears to be a "lovely boy" who still has "all his first teeth" (11), the writer intending to create an innocent character. However, a close analysis demonstrates that Peter Pan is not as innocent as the readers might expect. Wendy, her brothers and the readers will soon find out how daring, careless and mischievous he really is. His cruelty is shown in his pleasure to see others suffer, especially the pirates. He is the reason why Neverland proves to be a dystopian land for Captain Hook. This feels like a "tortured man", like "a lion in a cage into which a sparrow had come" (127). Another tormenting creature for Hook is "a gigantic crocodile" that wants to eat him, and he will never find rest as long as Peter and the crocodile keep invading his space. An example of Peter's epicurism is when he fed the crocodile with Hook's hand (56), a gesture of utter cruelty and violence, not an act of courage. Hook is "unhappy" (144), and "terribly alone" (141). He accentuates the idea that he is "not wholly evil" (133) and it upsets him that "no children love [him]" but fear him instead (143). As long as Peter torments Captain Hook and keeps him trapped into the idea that he is evil, he can never escape his fears and anxieties. Peter's dystopian character is revealed in Captain Hook's struggles to escape his malice. The conflict between Peter Pan and Hook turns out to be a regular conflict between two boys fighting for supremacy in their group; each of them is jealous for the other's success, each of them desires to inflict pain and damage to the other.

In the end Neverland turns from a utopian land into a dystopian one because the Darling children and the Lost Boys fear greatly Peter's punishments and his wickedness especially if they disobey him or dare to grow up; they are constantly threatened with violent beatings; they begin to dislike the presence of the mean pirates and Indians who always "want blood" (95), Wendy is utterly disappointed by the fairies, and all children intensely feel the absence of their parents. Just like Alice, the children cannot relate to the inhabitants of Neverland, communication fails, their emotions and misfortunes are derided, hence their regret for the comfort offered by their mothers. No matter how adventurous and magical Neverland might be, all children long for the safety and comfort of their homes. The experience on this magic island teaches children and young readers to accept the conventions imposed in the real world (because order and discipline bring not only constraints, but also safety and comfort) and to accept that getting old comes not only with taking on responsibilities, but also with wisdom and a sense of independence.

Another important lesson suggested in *Peter Pan* is that people are not either good or evil as fairy-tales and other children stories have implied so far. Peter, being the protagonist, is not always charming and helpful, he also conceals

“most sinister features” (75), and Captain Hook is not always evil, but he reveals “some positive ones” (76). Barrie ascribes him a “handsome countenance” (54) and compares his blue eyes with “forget-me-not” (55); Hook loves to be elegant and well-mannered (55) and “he loved flowers [...] and sweet music” (133). His constant searching of getting revenge on Peter is justified by his cut off hand which fed the crocodile. Due to these features, Captain Hook does not appear as a dystopian leader, but as a complex character. Peter’s constant bullying shows Captain Hook’s tragic side trapped in his desire to get revenge and turns the boy into a dislikeable character.

4. Conclusions

All children from both books want to evade to a world without parental supervision, rules, and obligations and Wonderland or Neverland seems utopian, but faced with all the above-mentioned dystopian elements, this idyllic image is rapidly spoilt. The recurrent theme of death and violence disturbs Alice and the Darling children and teaches the young readers that appearances are deceiving: any wonderland is not as wonderful as they imagined.

Nevertheless, all children face their fears and frustrations. In Wonderland, Alice is as misunderstood as she is in the real world, but her spontaneous actions teach the readers that they should trust their instincts and moral values. The totalitarian dictatorship imposed by the Queen of Hearts teaches the young readers that they should not blindly believe in others and that adults are not always right. In the real world there is a clear distinction between the wise adult and the ignorant child, but Wonderland makes this dichotomy invisible or unreliable due to the reversed characteristics.

In Neverland, the constant threat of violence and death teaches children that it is important to show your feelings for your family and friends. The land itself being not what it appeared to be, teaches the readers that growing up comes naturally, cannot be avoided and should be embraced as any stage in someone’s life. Furthermore, the mixture of positive and negative traits in both Peter Pan and Captain Hook teaches the readers that there is no clear distinction between good and evil and that they should become capable of accepting the complexity of human character.

It is important to show children from an early age the advantages and disadvantages of a utopian/dystopian world and to offer them a clear picture of the world they live in, so that in the future they should be able to follow their principles and moral values. Seeing the disadvantages of a wonderland, children will learn that no world is perfect, living in a dream is not always desirable and that they should accept the reality more easily. The imperfection of the wonderlands stimulates children’s morality and moral values and helps him become a responsible adult.

BIBLIOGRAPHY

Barrie, J.M., *Peter Pan*, London, Penguin, 1995.

Bălinișteanu, Cătălina, “Subversion of Authority in *Alice’s Adventures in Wonderland*”, in *Limba și context. Revistă internațională de lingvistică*,

- semiotică și știință literară, nr. V, volume 2, "Alec Russo" State University Press, Bălți, Republic of Moldova, 2013, pp. 69-79.
- Billone, Amy, *The Future of the Nineteenth-Century Dream-Child. Fantasy, Dystopia, Cyberculture*, Tennessee, Routledge, 2016 (chapter: "Sentenced to Neverland: Three Contemporary Resurrections of Carroll's Alice and Barrie's Peter Pan").
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, London, Wordsworth, 2001.
- Conkan, Marius, "Dystopian Structures in Alice's Adventures in Wonderland" in *Caietele Echinox*, vol. 25, Babes Bolyai University of Cluj, 2013.
- De Souza, Jonathan, *Violence and Society in Dystopian Fiction*, MA thesis, Utrecht University, 2012.
- Hanson, Thomas William, *The Story of Old Halifax*, <https://www.quora.com/What-were-the-main-abuses-of-children-during-Victorian-times> retrieved September 2017.
- Harris, Jason Marc, *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- Hintz, Carrie and Elaine Ostry, "Introduction", *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, 29, 2003, pp. 1-22.
- Kruglov, George, "Diluted and Ineffectual Violence in the 'Alice' Books" in *Lenny's Alice in Wonderland Site*, Web, February 2015.
- Lewis, James R., *Satanism Today: An Encyclopedia of Religion, Folklore, and Popular Culture*, ABC-CLIO, 2001.
- Lurie, Alison, *Don't Tell the Grown-Ups: The Subversive Power of Children's Literature*, Little, Brown, 1998.
- Magalhães, Ana Teresa and Vera Patricia Leal, "Peter Pan: Child/Adult Relationship and the Narrative Strategies of Time(s) and Space(s)" in *Letras*, 2015.
- Nusbaum, Abigail Ina, *Victorian Domesticity and the Perpetuation of Childhood: An Examination of Gender Roles and the Family Unit in J.M. Barrie's "Peter Pan"*, MA Thesis, Liberty University, 2014.
- Roelofs, Lotte, "*Peter Pan*" and "*Alice's Adventures in Wonderland*": *The Influence of Dystopian Elements on the Teaching Morals*, Bachelor Thesis, University of Utrecht, 2015.
- Rowland, Michael, "Captain Hook's Hook: J.M. Barrie's Mutilated Male Body" in *Academia Web*, March 2015.

SFÂRȘITUL UTOPIEI. PRACTICI ALIMENTARE ÎN UNIVERSUL CARCERAL

La fin de l'utopie. Pratiques alimentaires dans l'univers carcéral

Les témoignages de l'univers carcéral font référence à une série de pratiques alimentaires associées à la détention. Le régime carcéral dans les prisons politiques a étendu la rééducation au niveau des pratiques alimentaires, forçant les limites de la dignité, de la résistance humaine. Les mémoires des prisons communistes évoquent un système concentrationnaire dans lequel les méthodes utilisées défiaient les normes de l'humain. La nutrition, besoin fondamental de l'homme, devient dans ce monde un agent de la transformation antihéroïque de l'individu incarcéré. Nous proposons une approche socio sémiotique des pratiques alimentaires dans l'univers carcéral dans le contexte d'une socio-anthropologie alimentaire.

Mots-clés : *alimentation, univers carcéral, identité, altérité, socio sémiotique*

Practicile alimentare revelează structurile de profunzime ale unei culturi particulare, specifice unui grup uman. „Alimentația ca fapt social reprezintă un punct de intersecție a unor procese complexe, de la act fiziologic, psihologic, cultural, social la sănătate, ecologie până la politic, economic”². Cercetarea alimentară derivă din interferența dintre biologic (funcția nutritivă) și cultural (funcția simbolică), pe de o parte, iar pe de altă parte din raportul individual (funcția psihologică) vs colectiv (funcție socială). Propunem în articolul de față o abordare sociosemiotică a practicilor alimentare din universul carceral consemnate de memorialistica închisorilor comuniste, o „gramatică” a alimentației³ carcerale încadrate în sistemul de comunicare al universului concentraționar românesc. Regimul din închisorile politice din România anilor '60 a extins reeducarea la nivelul practicilor alimentare, dincolo de limitele demnității, ale rezistenței umane. Alimentarea, nevoie de bază a omului, devine în această lume un agent al transformării antieroice a individului încarcerat.

1. Calitatea vieții și alimentația carcerală

Un studiu sociologic recent cu privire la calitatea vieții în penitenciarele din România⁴ arată că în închisorile de drept comun din vestul Europei regimul

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Angelica Marinescu, *Sociologia alimentației*, București, Tritonic, 2016, p. 20.

³ Roland Barthes, “Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption”, in Carole Counihan, Penny Van Esterik (Eds.), *Food and Culture: A Reader*, New York and London, Routledge, 2013, pp. 23-30.

⁴ Mariana Stanciu, Adina Mihăilescu, „Alimentația în penitenciare”, în *Calitatea vieții*,

de detenție se încadra în tipare similare până în anii 1960 în ceea ce privește condițiile de încarcerare, igiena, modul de alimentație, acești indicatori fiind revelatori pentru cultura carcerală a unui anume stat. Asprimea pedepsei se manifesta și în raport cu regimul de detenție.

În închisorile din Marea Britanie, vreme de mai multe veacuri, până la începutul secolului al XX-lea, calitatea (foarte scăzută) și cantitatea (redușă la extrem) a hranei oferite de sistemul public în închisori făcea parte din modalitățile diverse de aplicare a pedepsei. Măsura suspendării hranei pe intervale mai scurte sau mai lungi nu constituia o raritate și, ca urmare, deținuții pe termen mediu și lung sufereau sistematic de înfometare cronică. Dar nu numai modul de hrănire al deținuților era un mijloc de pedeapsă. Până în secolul al XVIII-lea, deținuții dormeau direct pe pământ, primind doar pâine și apă zilnic. Deținuții care doreau să-și suplimenteze hrana, în anumite condiții, trebuiau să poată plăti pentru ea⁵.

După 1950-1960, condițiile de detenție încep să se amelioreze în Europa, nu însă și în țările comuniste din centrul și estul continentului. Mărturiile celor care au trăit experiența carcerală fac referire la regimul hranei și al hrănirii în acest mediu. O abordare sociosemiotică a practicilor alimentare este relevantă pentru decodarea mecanismelor interne de comunicare din cadrul sistemului carceral.

Cercetările realizate de Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului și Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului au evidențiat duritatea regimului de temniță pentru deținuții politic din România acelor ani:

Foamea era însă cea mai puternică metodă de tortură aplicată deținuților politici, parcă mai dureroasă decât orice bătaie și umilire. Când deținutul nu era pedepsit suplimentar, prin oprirea rației zilnice de mâncare, acesta primea o masă în valoare de 500–1 000 de calorii. Alimentele folosite în închisori erau, adesea, produsele care nu se vindeau la magazinele comuniste: arpacaș, orz, varză, dovleci, gulii, cartofi, napi etc. Carnea nu exista în regimul alimentar din închisorile politice, iar când aceasta era prezentă, ea consta mai ales din rămășițe luate de la măcelarii (gheare, copite, bojoci, buze, piele, capete de animale)⁶.

În mediul carceral, funciar dihotomic, nivelul bazal al nevoilor umane susținea eșafodajul torturii sistematice, care mergea de la disoluția morală până la degradarea fizică a persoanei întemnițate. În spirit structuralist, vom aborda sistemul alimentar asociat acestui mediului ca pe un limbaj, ca pe un cod complex, revelator pentru mecanismele profunde ale angrenajului sociocultural. Claude Levi-Strauss, Mary Douglas, Roland Barthes, Marcel Danesi încadrează practicile alimentare într-un sistem social de semnificare. Hrana poate fi o expresie a diferențierilor sociale,

XXVII, nr. 1, 2016, pp. 20-41, <http://www.revistacalitateavietii.ro/2016/CV-1-2016/02.pdf>, ultima accesare: 1.05.2018.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ Ion Predescu, „Viața în închisorile comuniste din România”, *Universul Credinței*, 30 iulie, 2012, disponibil online la <http://www.crestinortodox.ro/religie/viata-inchisorile-comuniste-romania-125142.html>, apud Mariana Stanciu Adina Mihăilescu, „Alimentația...”, *op. cit.*, p. 22.

alegerile sau constrângerile alimentare arată inegalitățile corelate acestor diferențieri. Alimentele sunt purtătoare de semnificații, participând totodată la „construirea” realității, la punerea în scenă a raporturilor sociale și de putere, fiind „utilizate conform reprezentărilor și practicilor de către membrii unei clase, ai unui grup, ai unei culturi”⁷.

2. Sistemul alimentar carceral – structuri și rituri

Sistemul alimentar în spațiul carceral este puternic ritualizat, fiind parte a unui mod de organizare care instituie demarcarea celor două grupuri: grupul dominant și cel care este dominat. Bruno Ștefan arată că, în cadrul vieții din închisoare, atât deținuții, cât și gardienii, folosesc elementele comunicării ritualice pentru a-și legitima autoritatea, pentru a-și spori prestigiul și a-și promova interesele. Prin intermediul riturilor și ritualurilor carcerale sunt vehiculate reprezentări simbolice cu privire la lumea închisorii. Ritualurile sunt considerate comportamente simbolice cu un caracter repetitiv, standardizat, care în acest cadru sunt adevărate „modalități de exprimare a dependenței sociale a oamenilor”⁸.

Studiile antropologice și sociologice au subliniat caracterul formal, standardizat, însoțit de o punere în scenă care-i potențează simbolismul, ancorarea în istoricitate a ritualului, în contextul anumitor cadre ale vieții sociale. Sistemul de relații sociale dobândește, prin intermediul ritualului, valoarea unui etalon la care se raportează indivizii și grupurile. Adresându-se emoțiilor, ritualurile sunt caracterizate de dramatism și utilizează o mare varietate de simboluri încărcate de semnificații care uneori pot avea conotații diferite. Ritualurile carcerale sunt menite de a iniția și de a face cunoscute elementele culturii carcerale pentru noii membri, elemente care au caracterul unor convenții, fiind percepute de către persoanele aflate în detenție aproape ca niște arhetipuri, cărora trebuie să li se supună.

Alături de ritualurile carcerale, miturile contribuie la definirea identității organizaționale și a culturii acesteia. Prin intermediul ritualurilor sunt vehiculate, alături de simboluri, și miturile definitorii pentru organismul colectiv, care contribuie la înțelegerea contextului social și generează o anumită atitudine din partea publicului.

Ritualurile au o funcție de comuniune socială, reuniunile, ceremoniile sau alte proceduri care implică grupuri de oameni nu fac altceva decât să reitereze valorile grupului respectiv și solidaritatea membrilor săi în raport cu acestea. Ritualurile rezistă prin implicarea emoțională și participarea colectivă, prin utilizarea de simboluri precum cântece, încurajări, gesturi expresive, uniforme etc. care generează sentimente de simpatie comun împărtășite. Dimensiunea afectivă, emoțională, persuasivă a ritualului descurajează însă gândirea critică.

⁷ Claude Fischer, *L'omnivore. Le goût, la cuisine et le corps*, Paris, Odile Jacob, 1990 (2001), p. 80, *apud* Angelica Marinescu, *Sociologia...*, op. cit., p. 173.

⁸ Bruno Ștefan, „Structura ritualurilor carcerale”, în *Revista Română de Sociologie*, serie nouă, anul XVI, nr. 5-6, București, 2005, p. 535, <https://zenodo.org/record/1002994/files/Structura%20ritualurilor%20carcerale.pdf>.

Ritualul este coordonat după o logică stereotipizată, preformată, prin categorizarea experienței. Stereotipurile dobândesc etichete lingvistice cu o anumită încărcătură semantică: *țiganul, comandantul, mascații, jetul, carcera*. În memorialistica închisorilor comuniste apar *caralii*. Acestor termeni le sunt asociate anumite stări emoționale, generează anumite reacții de ordin psihologic.

Stereotipurile sociale contribuie la accentuarea diferențelor dintre grupuri. Ritualurile participă la realizarea demarcației dintre grupul deținuților și cel al paznicilor lor, relațiile de putere fiind prezentate, simbolic, într-un mod mistificator.

În sistemul carceral sunt identificate mai multe categorii de ritualuri:

1. *ritualuri de inițiere, de recrutare (botezuri)*, prin care se realizează tranziția individului spre noul rol social. Persoana primește o altă identitate, un alt nume, fiind identificată, uneori, chiar cu un număr (în regimul carceral comunist) ;
2. *ritualurile de purificare și poluare* includ interdicții și practici rituale menite să-i deosebească pe membrii grupului față de ceilalți ;
3. *ritualurile de de-învățare*, prin care individului îi sunt retrase, în cadrul unui ceremonial, simbolurile autorității pe care a deținut-o ;
4. *ritualurile vizitelor oficialităților* ;
5. *ritualurile de legitimitate* ;
6. *ritualuri de obediență* ;
7. *ritualuri de rebeliune/ de contestare*.

Ritualurile de inițiere sunt caracterizate „de o depozitare radicală de vechile roluri, de identitățile sociale” ale individului care intră în regim penitenciar.

Experiența carcerală este o confruntare cu dezordinea, deși închisoarea se definește prin contribuția sa la menținerea ordinii sociale. Prin înjosirile, degradările, umilirile și pângăririle eului – procese care definesc ritualul botezului – se produce o distrugere a demnității umane și a capacității de apărare a interiorității individului. Din această perspectivă, putem vorbi de o politică de apartheid spațio-temporal⁹.

Ritualurile de inițiere sunt degradante, umilitoare, atentând la imaginea de sine, marcând separarea de statutul de om liber. „Deținutul nu are nici o putere asupra vieții sale cotidiene. Nu poate alege momentele când să mănânce, să doarmă, să se plimbe, persoanele cu care să împartă aceeași cameră sau același pat”¹⁰.

După perioada de inițiere, urmează adaptarea la sistem sau chiar de exploatare a lui, atât din partea deținuților, cât și a membrilor sistemului. Ne vom referi aici la componenta alimentară a ritualurilor adaptative. „Dreptul la hrană nu poate fi interzis, dar antipatia cadrelor îl poate aduce pe deținut în situația de a primi mai puțină mâncare sau de calitate mai proastă sau chiar de a-i fi dată în condiții umilitoare (în castroane infecte, aruncată pe jos, cu scuipat în ele etc.).”¹¹

⁹ *Ibidem*, p. 541.

¹⁰ *Ibidem*, p. 542.

¹¹ *Ibidem*, p. 549

Ritualurile adaptative în condițiile societății democratice presupun încercarea de a crea în închisoare condiții decente de trai, în sensul recuperării demnității celui aflat în închisoare. O altă componentă a ritualurilor adaptative este încercarea de a compensa presiunea experienței carcerale prin direcționarea capacităților lucrative și creative ale persoanei întemnițate către ocupații având, cel mai adesea, un caracter utilitar. Strategia compensativă utilizată în închisorile politice românești era refugiul în lumile posibile ale literaturii, filosofiei, culturii înalte. O soluție utopică la „banalitatea răului”, o formă de negare, de contestare a acesteia, în absența posibilităților ritualizate de contestare din sistemul carceral actual.

3. Practici alimentare în sistemul carceral – o antiutopie

În articolul « Pour une sémio-anthropologie des manières de table », Jean-Jacques Boutaud și Pascal Lardellier abordează dimensiunea ritualică a alimentației dintr-o perspectivă interdisciplinară¹². Universul simbolic asociat alimentației, încadrat în dimensiunile antropologice, sociologice și istorice generează un dispozitiv de comunicare complex, structurat de rituri interacționale care înglobează, în structurile profunde, semnificații socioculturale și ideologice. Abordarea propusă de cei doi autori este numită semio antropologică, un joc al „alianțelor” dintre discipline care cercetează umanul în plenitudinea manifestărilor sale, teritoriul de cercetare vizat făcând, de-a lungul timpului, obiectul cercetării antropologice (Levi-Strauss) ori sociologice (Bourdieu). Faptul de la lua masa este văzut ca o scenă figurativă și ca un spațiu interpretativ, ambele generând efecte de sens – la intersecția dintre semiotică și antropologie. În abordarea de față vom prefera însă termenul de socio semiotică, accesul la practicile de comunicare alimentară fiind mediat de un alt dispozitiv simbolic, de natură textuală : memorialistica / eseistica închisorii comuniste.

Practicile legate de alimentație sunt dispozitive multimodale de comunicare, care conservă structurarea identificată de Jean-Jacques Boutaud și Pascal Lardellier în analiza comensalității. Se distinge, astfel, *un dispozitiv spațial și actorial* (spațiul fizic în care se ia masa, caracteristicile acestuia și participanții) și *un spațiu figurativ plurisemiotic*, ce cuprinde atât elementele alimentare cât și pe cele nonalimentare (obiectele și instrumentele necesare pentru servirea mesei). Un al treilea invariant sistemic este reprezentat de *funcția narativă a mesei*, care traduce acțiunea / activitatea subiecților în cadrul scenei alimentare, activitate care implică mai multe programme narative, de natură preponderent hedonistă în cazul comensalității : plăcerea de a sta la masă împreună cu celălalt. În sfârșit, un al patrulea invariant este reprezentat de componenta rituală a acestei forme de interacțiune.

În *Jurnalul fericirii*, Nicolae Steinhardt evocă mai multe episoade carcerale în care este prezentat modul de alimentație din închisorile comuniste din anii '60 (Gherla, Aiud, Râmnicu Sărat, Pitești) :

¹² Jean-Jacques Boutaud, Pascal Lardellier, « Pour une sémio-anthropologie des manières de table », in *MEI - Médiation et information*, n° 15, 2001, pp. 25-38, <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue15/MEI-15-4.pdf>.

Mâncăm în două serii, la interval de vreo zece minute. Mâncarea incandescentă, de obicei arpacaș. Linguri sunt numai pentru a cincea sau o a șasea parte din deținuți. Seria întâi e nevoită să termine repede ca să și poată spăla gamelele și să fie pregătite grămadă la vizetă pentru seria doua. Dar cum să mănânci fără lingură și în cinci minute o cocă fierbinte aidoma presupusei magme ori supe din care a izvorât viața monocelulară pe pământ? Mai toată mâncarea rămâne în gamele; e turnată în tinetă, care se umple ochi. Spălarea vasului în care a stat arpacașul cleios este o lucrare din cele mai laborioase. (Care au fost cele douăsprezece munci ale lui Hercule? Cine a compus Cruce albă de mesteacăn? Unde-i înmormântat Alexandru cel Mare? Gulie pe franțuzește se spune navet. Ferească Dumnezeu, se spune poireau. Îmi pare rău, poireau e praz. Fii serios, domnule, cum să fie praz. A fost atașat militar la Londra. D'aia știa englezește. La Răcăciuni, acolo s-a semnat. Mi se pare că se spune Messing. Să știi că ai dreptate. A, mărar e ușor, e fenouil. Ba nu, e aneth. Cădem, Al. Pal. și cu mine, de rând la serviciu pe cameră chiar a doua, ori a treia zi. Nu știu care binevoitor ne îndeamnă să folosim cenușa din sobiță; apa – apă rea, puturoasă, viermănoasă – e foarte puțină. Avem de spălat în câteva clipe șaiszeci de gamele, ori șaptezeci. Cenușa se combină cu zeama de arpacaș și formează un pap rezistent. Puțina apă de care dispunem s-a dus. Ce ne facem? Ne este ciudă: doi intelectuali care se fac de baftă din neîndemânare. Schimbăm priviri lipsite de orice simț al umorului. Ce ne facem? Dumnezeu se îndură de noi și face o minune¹³.

Ritualul alimentar era parte a celorlalte ritualuri menite să accentueze degradarea statusului identitar al persoanei încarcerate. Elementele punerii în scenă a servirii mesei, organizarea spațio-temporală (servirea pe serii, în camerele aglomerate), vesela (gamele și linguri insuficiente), natura alimentelor constituiau un adevărat dispozitiv propriu meselor „rituale”, caracterizate de simetrie, de echilibru, de împărtășirea unor valori comune împreună cu ceilalți meseni. Cu excepția perioadelor de izolare, deținuții sunt forțați să participe la ritualul alimentar cotidian, parcurgerea sa fiind un act necesar în reeducarea automatismelor existențiale ale persoanei încarcerate. Dacă festinurile rituale se organizează la ocazii speciale din viața individului sau a comunității (diverse aniversări, de exemplu), fiind o expresie a convivialității și a comensalității, celebrând omul și bucuria de a trăi, riturile alimentare carcerale sunt paradisurile în destrămare ale ființei umane. Ritualurile compensative, după cum am mai arătat, propun evaziunea într-un univers paralel, al frumosului estetic (și, dorit, etic).

Analizând sistemul alimentar, Claude Lévi Strauss stabilește celebra opoziție natură/ cultură, alimentația unind cei doi versanți ai existenței umane. Levi-Strauss consideră, în spirit structuralist, că, asemenea limbajului, bucătăria poate fi analizată în raport cu structura sa fundamentală. Unitatea minimală a codului alimentar este *gustemul*, cel care, similar fonemului din lingvistică, reprezintă o matrice a identității alimentare a unei comunități, matrice având forma unui sistem de opoziții. Acestea au în vedere materiile prime, organizarea felurilor de mâncare, gustul, modul de preparare. Nu mai puțin celebrul triumphi

¹³ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1991, p. 79.

culinar statuează o altă opoziție, *crud* vs *gătît* (transformare culturală) vs *putred* (transformare naturală). Materiile prime folosite și modul lor de preparare sunt indicatori ai ierarhiei sociale dintr-o comunitate.

Mary Douglas descrie sistemul alimentar din Marea Britanie privit ca morfem gastronomic după structura categorială propusă de Halliday: *meniul zilnic, masa, felul de mâncare, servirea și mâncatul*¹⁴. Roland Barthes consideră că, analog sistemului lingvistic, se poate discuta despre o un sistem de comunicare din cadrul sistemului culinar, o „gramatică” a alimentației, care să identifice și unitățile sistemului alimentar și regulile după care acestea se combină în cadrul discursului alimentar¹⁵.

Marcel Danesi arată că analiza sistemului alimentar are la bază opoziția fundamentală *comestibil (edible)* vs *necomestibil (non-edible)*, caracterul comestibil fiind o trăsătură preponderent culturală, dincolo de caracteristicile organoleptice ale alimentului respectiv, intrând în ecuație atât obișnuințele alimentare, cât și prescripțiile și tabuurile din anumite zone¹⁶. Marcel Danesi identifică o serie de coduri culinare: ordinea preparatelor în cadrul unei mese, ce combinații pot fi servite, cum sunt așezate alimentele la masă, preferințele alimentare, marcarea respectului, subiectele de discuție care pot fi abordate la masă, modul de așezare la masă.

Abordând practicile alimentare carcerale ca pe un sistem de comunicare, considerăm că unitatea fundamentală era *terciul (arpacașul)*, completată cu alte fierturi de legume (varză) cu valoare calorică scăzută. Levi-Strauss arată că *fiertul* ca tehnică de preparare a alimentelor este un factor de diferențiere a statutului social: coacerea și frigerea sunt considerate aristocratice, în timp ce fierberea, care conservă integral ingredientele, evocă economie, sărăcie. Massimo Montanari face o observație similară, arătând că în alimentația păturilor sărace din Europa erau prezente fierturile, cu precădere fierturile de legume și de cereale. Carnea era, arată Montanari, apanajul celor puternici¹⁷.

Carnea și pâinea, alimente fundamentale, după Massimo Montanari, în stilurile europene de alimentație, sunt aproape absente de la masa deținuților. În mediul carceral, raportul comestibil / necomestibil este unul fluctuant după cum arată mărturiile celor care au trecut prin astfel de experiențe. Toposul degradării transpare din condiția alimentară a omului încarcerat în închisorile comuniste.

Semnificațiile de profunzime ale acestui discurs tragic nu încetează să-și confirme, peste timp, efectele. Programatic, regimul totalitar și-a propus reeducarea, crearea unui om nou, zdrobind, în pușcăriile sale, orice încercare de

¹⁴ Mary Douglas, “Deciphering a meal”, in *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences, Myth, Symbol and Culture*, vol. 101, no. 1/1972, pp. 61-83, apud Angelica Marinescu, *Sociologia...*, op. cit., pp. 56-58.

¹⁵ Roland Barthes, *Towards...*, op. cit.

¹⁶ Marcel Danesi, *Messages, Signs, and Meanings. A Basic Textbook in Semiotics and Communication*, Toronto, Canadian Scholars’ Press Inc, 2004.

¹⁷ Massimo Montanari, *Foamea și abundența. O istorie a alimentației în Europa*, Iași, Polirom, 2003

rezistență. Codurile alimentare sunt mărturia unui purgatoriu al suferinței și al supraviețuirii, dincolo de granițele umanului sau, poate, mai presus de uman.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, "Towards a Psychosociology of Contemporary Food Consumption", in Carole Counihan, Penny Van Esterik (Eds.), *Food and culture: A Reader*, New York and London, Routledge, pp. 23-30.
- Boutaud, Jean-Jacques, Lardellier, Pascal, « Pour une sémio-anthropologie des manières de table », in MEI - *Médiation et information*, n° 15, 2001, pp. 25-38, <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue15/MEI-15-4.pdf>
- Danesi, Marcel, *Messages, Signs, and Meanings. A Basic Textbook in Semiotics and Communication*, Toronto, Canadian Scholars' Press Inc, 2004.
- Floria, Florinela, *Retorica alterității*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- Ierunca, Virgil, *Fenomenul Pitești*, București, Humanitas, 1992.
- Marinescu, Angelica, *Sociologia alimentației*, București, Tritonic, 2016.
- Montanari, Massimo, *Foamea și abundența. O istorie a alimentației în Europa*, Iași, Polirom, 2003.
- Stanciu, Mariana, Mihăilescu, Adina, „Alimentația în penitenciare”, în *Calitatea vieții*, XXVII, nr. 1, 2016, pp. 20-41, <http://www.revistacalitateavietii.ro/2016/CV-1-2016/02.pdf>.
- Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1991.
- Ștefan, Bruno, „Structura ritualurilor carcerale”, în *Revista Română de Sociologie*, serie nouă, anul XVI, nr. 5-6, pp. 535–564, București, 2005, <https://zenodo.org/record/1002994/files/Structura%20ritualurilor%20carcerale.pdf>
- https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/RAPORT%20FINAL_%20CA_DCR.pdf

Acknowledgements

This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS/CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P2-2.1-BG-2016-0390, within PNCDI III.

HERTA MÜLLER: DOMICILIU OBLIGATORIU ȘI DOMICILIU FLOTANT

Herta Müller: domicile obligatoire et domicile flottant

Herta Müller ocupă o place particulară printre exilații români, vădit fiind faptul că ea nu a suferit de traume specifice unei astfel de experiențe și în special de cele legate de schimbarea limbii în care se scrie după exil. Deși trăiește de 30 de ani în Germania, Herta Müller continuă să scrie despre România. Născută în cadrul comunității suabe din regiunea Banat românesc, ea scrie în germană, ceea ce înseamnă că este o scriitoare germană, dar aici este un raționament puțin îngust. Problema de apartenență a unui scriitor – deci și a Germanei de origine română Herta Müller – la literatură nu se reduce doar la aspectul lingvistic. Nu există o literatură canadiană în care scriitorii să folosească atât engleza, cât și franceza la alegere? Deși scrisă în germană, opera Herte Müller aparține și literaturii române cel puțin din punct de vedere al temei (trebuie să adăugăm dragostea pentru România, descoperită târziu, la 15 ani). Comunicarea noastră are scopul de a demonstra că poveștile, romanele și eseurile Herte Müller ilustrează condițiile dure de viață în România comunistă sub regimul reprimant al Nicolae Ceaușescu. În fața unei astfel de situații, singurul vis al comunității suabe ar fi să părăsească țara, devenind pradă a disperării. Și totuși, chiar dacă ea trebuie să se supună regulilor foarte stricte ale societății închise impuse de timpuri. Este evident că, odată ajunși în Germania, personajele Herte Müller se simt rău în pielea lor.

Mots-clés: *comunism, domiciliu, copilărie, exil, identitate, imigrație, sat, Suaba*

Pentru Herta Müller, experiența emigrației și a exilului a început încă din adolescență, odată cu resimțirea șocului cultural al însușirii unei limbi necunoscute: româna. Treptat, ea a suferit după aceea un proces de transculturare, adică a dobândit un nou cod cultural fără să fi pierdut cel anterior. Ceea ce poate să însemne că limba maternă este doar una și bună, celelalte rămânând a fi „limbi învățate”, cu sau fără profesor. Odată cu plecarea în exil (ar fi nepotrivit, în cazul ei, de a continua această frază cu „din propria țară”), totul a devenit problematic și problematizant, deoarece Herta Müller a fost copleșită de impresia că se creează în juru-i și o vacuitate biografică, de neumplut cu niciun substitut existențial.

Incongruențele dintre biografia personală și noul mediu (de fapt, vechiul mediu al strămoșilor ei șvabi) a determinat pierderea coeziunii interioare și

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

apariția unui fond nebulos de identități multiplicat în încercarea de reconstituire și de preservare a eului. Dar nici reîntoarcerea în locul de baștină nu ar fi putut rezolva mare lucru, deoarece ar fi însemnat revenirea în vechea țară ca o persoană diferită față de aceea care plecase de acolo. Ceea ce nu presupune că experiența în sine a exilului nu ar fi căpătat mai curând valențe pozitive, scriitoarea considerând-o, în fapt, drept o fugă răscumpărătoare îndelung așteptată.

Personajele Hertei Müller se aseamănă între ele prin starea de fapt că nu-și recunosc adevărata esență, toate configurând „cioburi” ale unei identități multiple ce oglindesc, în fond, chipul romancierei. Ele se simt (și sunt de fapt) prizoniere ale societății dictatoriale, dar și ale propriilor frământări, care le împiedică să-și rostească/rostuiască un discurs identitar coerent. Majoritatea dintre ele sunt cuprinse de îngrijorarea că nu se află în locul potrivit sau de neliniștea că locuirea nu mai înseamnă un loc anume. Este motivul pentru care sunt bânuite de gândul plecării pentru stabilirea la un perpetuu „domiciliu flotant”, cu toate derivatele pe care le impune această tentativă: fuga, evadarea, emigrarea. În acest din urmă caz, veritabilii aventurieri

Voiau să treacă Dunărea înot până ce apa devenea străinătate. Li se citea în ochi: își vor cumpăra curând, de toți banii pe care îi au, hărți de teren de la topografi. Speră să fie zile cețoase pe câmp și pe fluviu ca să poată scăpa de gloanțele și dulăii paznicilor, să poată fugi, să poată înota departe².

Dacă ar fi plecat definitiv din țară „cel mai iubit fiu al poporului”, atunci ceilalți cetățeni ai României socialiste ar fi putut să rămână acasă – așa gândeau ei atunci, asemenea tuturor care nu erau profitorii regimului. Numai că sistemul comunist în întregime, care impunea „grija neîncetată față de om”, ar fi trebuit schimbat și de aceea nu s-ar fi rezolvat problemele de fond doar prin plecarea „campionului păcii”. Acesta pleca, într-adevăr, dar în misiunile sale de pace (în intenția clară a obținerii mult râvnitului Premiu... Nobel), și „Fiecare călătorie se însoțea în șoaptă cu dorința de a pleca tu însuși. [...] Fiecare simțea cum e să te bucuri de răul altuia, fără ca răul acela să fi venit vreodată. Toți voiau să trăiască mai mult decât el”³. La reîntoarcerea înaltului sol de pace, dialectica (nemarxistă) deznădejde–speranță își urma cursul firesc: „Ăsta apărea încă în aceeași zi la televizor și spulbera apropierea morții cu durata celei mai lungi cuvântări. În timp ce vorbea, i se găsea o boală nouă ca să-l apropie mai mult de moarte”⁴. Dacă mai scăpa cineva în vreo delegație în străinătate, răspândea acolo fie bilețele matrimoniale (cu numele și adresa, de obicei din partea unei solicitante), fie bilețele cu mesaje anticomuniste („Multe salutări din dictatură” – se înțelege, fără adăugarea necugetată a coordonatelor personale).

Șvabii bănățeni știu că „dincolo de soldații de la graniță cerul merge mai departe, spre Italia sau Canada, unde e mai bine decât aici”⁵ și visau să fie

² Herta Müller, *Animalul inimii*, roman (traducere din germană de Nora Iuga), București, Humanitas, 2016, p. 51.

³ *Ibidem*, pp. 64–65.

⁴ *Ibidem*, p. 132.

⁵ *Idem*, *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*, roman (traducere din germană de Corina Bernic), București, Humanitas, 2014, p. 100.

pregătiți, cu o grămadă de bagaje gata făcute la ușă, pentru a pleca spre alte zări, după mult dorita completare a formularelor mari în vederea obținerii pașapoartelor. De altfel, aceste tentative, de cele mai multe ori nereușite („– Acum e iar ca în război, continuă Windisch. Pleci și habar n-ai cum și dacă te mai întorci vreodată”⁶), își au un corespondent în experiența personală a Hertei Müller, care a trăit mereu cu impresia că este ținută/ținută într-un „domiciliu obligatoriu” și că nu-și poate revendica ținutul... Herta.

Odată cu învățarea limbii române („[...] această limbă românească senzitivă ce-și împlântă cuvintele cu o simplitate imperativă de-a dreptul în inima lucrurilor”⁷), s-a produs și un metisaj cultural, bilingvismului creând nu numai pendularea între limbi, ci și o resemantizare a cuvintelor în cadrul experienței intime a tensiunii și a traversării spațiilor restrictive: „Și fiindcă pe românește se spune TREN, iar în dialectul germano-bănățean lacrimii i se spune TRĂN, în capul meu, scrâșnetul trenurilor pe șine se aseamăna totdeauna cu plânsul”⁸. Din mersul trenului personal, care le este tuturor destinat (a se remarca rădăcina „destin”, ca și în cazul cuvântului „destinatar”), se poate vedea că la intrarea în gară nu mai stă scris, ca de obicei, numele localității respective, ci doar „Gară”. O gară care, dacă este în... doi, atunci mirii trebuie să fie consăteni. În cazul în care se ajunge la căsătorii intersătești, acestea se fac doar atunci când părinții se lasă convinși că, măcar dacă nu sunt din același sat, mirii aparțin totuși aceleiași etnii germane.

Dar plecarea pe același drum a perechilor de tineri în vederea procreării nu poate împiedica apariția sentimentului crepuscular, de târziu în lume:

Un cunoscut s-a întors de curând dintr-un sat din apropiere. Vrusese să-și vadă acolo părinții.

– În sat crepusculul durează toată ziua, mi-a spus el. Nu-i nici zi, nici noapte. Nu există nici revărsatul zorilor, nici interese. Crepusculul e pe fețele oamenilor. Nu recunoscuse pe nimeni, deși trăise mulți ani în acest sat⁹.

Revigorarea biologică ar consta tot în căutarea rostului existențial în altă parte și demnă de toată atenția este mărturia făcută de Herta Müller la banchetul de după câștigarea Premiului Nobel:

Straniu acest arc de cerc care se întinde de la copilul păzind vacile în vale și până aici, la Primăria din Stockholm. Aici și acum (ca de atâtea ori) stau eu alături de mine.

Am ajuns la liceu, la oraș, doar împotriva voinței mamei mele. Ea voia s-ajung croitoreasă în sat. Știa că orașul mă va corupe. Și chiar m-a corupt. Am început să citesc cărți. Satul îmi părea tot mai mult o ladă în care te naști, te căsătorești, mori. Sătenii trăiau toți în vechiul timp, se nășteau deja

⁶ *Idem*, *Omul este un mare fazan pe lume*, roman (traducere din germană de Corina Bernic), București, Humanitas, 2011, p. 147.

⁷ *Idem*, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, eseuri (traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian), București, Humanitas, 2011, p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁹ *Idem*, *Ținuturile joase*, povestiri (traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian), București, Humanitas, 2012, p. 177.

bătrâni. Trebuie să părăsești cândva satul, îmi ziceam, dacă vrei să ajungi tânăr.¹⁰

În condițiile în care oamenii emigrau, dacă nu în Germania, atunci măcar la oraș, mama Hertei Müller nu ar fi dorit ca, în aspirația de a duce o viață mai bună, fiica să părăsească satul, trebuind să se mulțumească cu meseria de croitoreasă. (Mama sa ieșise doar o singură dată din sat, timp de un cincinal, când a fost trimisă de autoritățile dejiste în lagărul de concentrare sovietic. La fel și tatăl, părăsise prima dată localitatea în mod forțat, ca soldat Waffen-SS, iar de la reîntoarcerea de pe front nu s-a îndepărtat niciodată mai mult de 30 de kilometri de casă, distanță pe care o făcea atunci când mergea în oraș.) În schimb, în romanul *Omul este un mare fazan pe lume*, este abordată tematica emigrării din perspectiva degradării morale a membrilor familiei unui morar (în limba germană, se spune... „müller”), Windisch, care sunt cuprinși de dorința obținerii cu orice preț a actelor necesare emigrării. În cele din urmă, părinții decid, la inițiativa mamei, să își ofere fiica, pe Amalie, plăcerilor sexuale ale milițianului și ale preotului, care pot înlesni întregii familii obținerea actelor de plecare. Astfel, supusă încă de mică diferitelor norme părintești, devenite la ieșirea din adolescență cel puțin deocheate pentru morala comună, Amalie este pregătită de mama sa, Katharina, pentru respectiva întâlnire cu reprezentantul ordinii și cu al celor sfinte, în vederea facilitării obținerii pașapoartelor.

Katharina însăși reușise să supraviețuiască în timpul celor cinci ani de lagăr sovietic, fiindcă „În Rusia și-a desfăcut picioarele pentru un colț de pâine”¹¹, iar fiica îi reiterează destinul după două decenii, pentru a evada cu toții dintr-un lagăr nu chiar atât de simbolic cum ar părea la prima vedere. Paznicul de noapte (sau de veghe în noaptea coborâtă peste oameni în vremea anilor lumină ai regimului comunist) îl avertizează pe Windisch: „Pe Kathi a ta o lasă în pace. Dar vine fiică-ta la rând. Preotul o face catolică, iar milițianul apatridă”¹². Practica era, de altfel, obișnuită în rândul comunității satești, din moment ce „[...] preotul și-a pus un pat de fier în sacristie. În patul ăsta caută el împreună cu femeile certificatele lor de botez”, iar „În cazul unor familii, milițianul pierde cererile și timbrele judiciare chiar și de șapte ori. Le caută în depozitul poștei, pe o saltea, împreună cu femeile care vor să emigreze”¹³. Și aceasta, deoarece obținerea pașaportului pentru izbăvitoarea emigrare devine nu doar o premisă a supraviețuirii, ci chiar un echivalent al acesteia.

Așa cum Ana Pauker își deschidea umbrela dacă se anunța că la Moscova plouă, chiar dacă la București era caniculă, șvabii știu că starea vremii sau presiunea atmosferică le vine nu de la București, ci din Austria sau din țările calde, acolo unde le este permisă plecarea doar păsărilor migratoare:

„Cum se numesc păsările migratoare?” ne întreba învățătoarea. Nu, altfel întreba: „Cum se numesc păsările NOASTRE migratoare?” – ele trebuiau să-i aparțină micului nostru sat, ba mai mult, chiar celor care locuiau aici,

¹⁰ *Idem*, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, loc. cit., p. 22.

¹¹ *Idem*, *Omul este un mare fazan pe lume*, loc. cit., p. 66.

¹² *Ibidem*, p. 73.

¹³ *Ibidem*.

în acest sat izolat fără stradă asfaltată. Căci ele nu aveau nevoie decât de calea aerului și, spre deosebire de noi toți, puteau să și plece de-aici în cursul anului¹⁴.

În dorul de alte zări, cele mai îndrăgite bibelouri care puteau exista în casă erau leii, girafele, elefanții și urșii polari. Atât de mult se tânjea după spațiile exotice, încât perimetrele prea apropiate stânjeneau și, mai mult, erau considerate a fi purtătoare ale tuturor vinelor pentru neajunsurile proprii. Dacă cineva s-a îmbolnăvit odată de diabet (așa cum se întâmplă într-o povestire din *Ținuturile joase*), cu siguranță că răul nu putea să vină decât din localitatea învecinată, din moment ce toată lumea știa că acolo există o... cofetărie.

O întregă metaforă a drumului se încheagă la citirea romanului *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*. Acțiunea se desfășoară pe parcursul unui drum cu tramvaiul (ce nu poate fi numit... dorință), de la domiciliul naratoarei-personaj până la sediul Securității, unde urmează să fie interogată. Plecarea de acasă este un pretext narativ pentru ca, în mai puțin de o oră, ea să rememoreze episoade din existența sa, cu scene de familie desfășurate în sânul comunității șvabești. În operele de ficțiune ale Hertei Müller (dar și în eseurile autobiografice) – ce trasează adevărate piste de explorare a sinelui, a evoluției dinamicii identitare –, elementul autobiografic este prezent în grade și intensități diferite. Pentru a se înțelege mai bine pe ea însăși, pentru a-și elucida devenirea în chip (cuvânt luat în sens propriu) „obiectiv”, scriitoarea își ficționalizează biografia prin delegarea experiențelor unor corespondenți narativi.

Episoadele biografice sunt (con)topite în tra(u)ma narativă, personajele suferind o multiplicare identitară. Acest puzzle identitar presupune dispersarea discursului în câteva teme și motive recurente: copilăria nefericită, adoptarea măștilor protectoare și a (auto)ironiei într-un regim totalitar, captivitatea ca formă de suprimare a individualității, exilul neacomodant, dinamica zadarnică a „suveicii” plecare-întoarcere, încercarea de recuperare a stabilității afective prin investirea în sentimentul prieteniei. Dacă plecările și întoarcerile echivalează la nivel identitar cu o repunere în cauză a eului, configurând o dinamică dinspre sau înspre ceva așteptat, punctul de stabilitate îl reprezintă prietenia, așa cum se ilustrează în romanul *Animalul inimii* – o „monografie” literară despre „Grupul de acțiune Banat”.

Herta Müller nu își particularizează în narațiunile sale copilăria, ci își disipează povestea în daturile existențiale ale celorlalți copii de șvabi din Banat. Ea își generalizează experiența infantilă cu precădere în cărțile *Ținuturile joase*, *Regele se-nclină și ucide* și *Astăzi mai bine nu m-aș mai fi întâlnit cu mine însămi*. Satul copilăriei, creionat în tușe groase în povestirile din *Ținuturile joase*, închipuie un adevărat infern și are drept corespondent, la nivel macrosocial, statul dictatorial comunist. Copilul, închis în perimetrul restrictiv unde educația ia forma unui adevărat dresaj, va deveni un adult al cărui orizont de așteptare (nu... estetic, ci existențial) tânjește dincolo de linia interzisă pe care sunt înfipte bornele ce demarchează teritoriul Banatului de Vestul continental. Este vorba, în fond, despre o frontieră care hotărânește între granițele reale (geo-politice și

¹⁴ *Idem, Mereu aceeași nea și mereu același neică, loc. cit., p. 25.*

ideologice) și cele identitare.

Atunci când își evocă anii copilăriei în ramele narative, Herta Müller nu folosește pronumele personal „eu”, ci substantive generalizante ce trădează o tehnică aproape „expresionistă”, dacă acestea ar fi scrise cu majuscule: „copilul”, „mama”, „tata”, „bunica”, „bunicul”. Scriitoarea își transfigurează copilăria în mod lucid, cu o vădită distanțare a percepției și cu o selectare a împrejurărilor narate în funcție de criteriul afectiv. Ceea ce nu înseamnă că lipsește o undă de lirism, de care sunt străbătute scrierile sale de tip minimalist, unde se acordă prioritate detaliului sau amănuntului semnificativ. Copiii sunt văduviți de identitate personală și manifestă un comportament brutal, împrumutat de la adulți, în cadrul unei comunități ce uzitează, cu reducere la scară, de principii ierarhice similare cu ale statului totalitar.

În profunzime, situația din familiile bănățene de șvabi (familia era, în termeni marxști, „celula de bază a societății”) reflectă macrostructura comunistă. Copilul devine un receptacul al tuturor actelor dictatoriale, atât al opresiunilor și restricțiilor din interiorul familiei, cât și al celor exercitate de autorități (educatoare, milițian, preot). Iată ce efect hazliu are îndochinarea asupra copiilor de la grădiniță (indiferent de etnia lor), preocupați, în joaca lor obișnuită, cu făcutul caselor din cuburi:

Amalie atârnă pe perete harta României.

– Toți copiii locuiesc în blocuri sau în case, spune Amalie. Fiecare casă are camere. Împreună adunate, toate casele sunt o casă mare. Această casă mare este țara noastră. Patria noastră. [...] În casele noastre locuiesc tații și mamele noastre. Eu sunt părinții noștri. Fiecare copil are părinții lui. La fel ca tatăl nostru din casa în care locuim, tovarășul Nicolae Ceaușescu este tatăl țării noastre. Și la fel ca mama noastră din casa în care locuim, tovarășa Elena Ceaușescu este mama țării noastre. Tovarășul Nicolae Ceaușescu este tatăl tuturor copiilor. Iar tovarășa Elena Ceaușescu este mama tuturor copiilor. Toți copiii îi iubesc pe tovarășul și pe tovarășa pentru că ei sunt părinții lor.

Femeia de serviciu așază lângă ușă un coș gol de gunoi.

– Patria noastră se numește Republica Socialistă România, continuă Amalie. Tovarășul Nicolae Ceaușescu este secretarul general al țării noastre, al Republicii Socialiste România. [...].

Ana pune capul pe masă: - Când plecăm acasă? Întreabă ea pe românește.

O supără toate cuvintele germane care plutesc în aerul din jurul ei. Udo construiește un acoperiș.

– Tatăl meu este secretar general al casei noastre, spune el¹⁵.

La construirea unei adevărate case, de astă dată de rugăciuni, pentru bapțiștii români, paznicul de noapte Windisch reflectează astfel: „Religia asta vine din America. [...] Asta e peste ocean. Dar dracul trece și oceanul. Îl au pe dracul în ei. Nici câinele meu nu-i poate suporta. Îi latră. Câinii îl miros pe diavol”¹⁶. Dar nu este mai puțin adevărat că – așa cum nici poezie nu s-ar mai fi putut face după Auschwitz – pentru unii românii majoritari nici nemți nu ar mai

¹⁵ *Idem, Omul este un mare fazan pe lume, loc. cit., pp. 87–88.*

¹⁶ *Ibidem, p. 108.*

fi putut exista după Hitler. În romanul *Leagănul respirației* se valorifică în plan estetic memoriile de deportare și experiența de lagăr sovietic a scriitorului Oskar Pastior – minoritar german născut și el în România. Personajul Leo Auberg se întreabă dacă mama sa îl mai crede viu: „Știe că mai trăiesc, sau când se gândește la mine mă plânge ca pe-un mort?”¹⁷. Revelațiile pe care le are fostul deportat sunt traumatizante: „Eram închis în mine și dat afară din mine – lor nu le aparțineam și mie îmi lipseam [...] Să fii străin e, cert, o povară, dar să te simți străin într-o imposibilă apropiere – e o povară peste poate. [...] Nu voiam să plec și miroseam a depărtare”¹⁸.

Îi miroase a depărtare și protagonistei din romanul *Călătorie într-un picior*, Irene. Ea nutrește dorința, recurentă în situația mai multor personaje de ale Hertei Müller, să plece din țară. Autopercepția deformată și scindarea identității încep încă din momentul în care își face fotografiile pentru pașaport: „Scoase o poză din plic și o privi. O persoană cunoscută, dar nu ea însăși. [...] O persoană străină se strecurase sub chipul Irenei. Ceea ce era străin pe chipul Irenei fusese cealaltă Irene. [...] Irene purtase prin oraș pașaportul cu fotografia celeilalte Irene”¹⁹. Alienarea este adâncită de procesul dezrădăcinării și atinge paroxismul după ajungerea în Berlinul de Vest, unde nu se poate adapta și se vede împinsă înspre o zonă periferică din care nu reușește să iasă. Inadaptabilitatea nu-i îngăduie să facă pasul de la inevitabila deculturație înspre necesara aculturație. Închisă într-o carcasă a mușeniei, asemenea altor personaje ale scriitoarei, comunicarea este, dacă nu absentă, cel puțin dezarticulată sau intermitentă, cu limbajul blocat în ermetism.

O secvență grăitoare în acest sens este reprezentată de dialogul dintre Irene și un bărbat italian „fără de țară”, născut în Elveția, dar sosit din „ziua de ieri”. Se remarcă aici o eludare a raportării topografice în favoarea aceleia temporale: individul, străinul venit de aiurea, nu își mai recunoaște originea într-un loc aparte, ci într-un timp anume, trădând pierderea identității etnice, înstrăinarea de țara de origine. Cele două obsesii alternante – plecarea și întoarcerea – suferă transformări fundamentale: dacă inițial nu sunt, cum este și firesc, decât experiențe de viață narate ca atare, de confruntare cu lumea, treptat ele transgresează spațiul exterior, adâncindu-se în planul interiorității. Patria devine pentru rătăcitorul apatrid o țară oarecare, vagă, fără coordonate, ce are, în termeni pascalieni parafrazați, centrul pretutindeni, iar circumferința nicăieri.

Ceea ce Herta Müller scrie, simte, resimte și transmite se află la întrepătrunderea dintre identitatea (lingvistică) germană și cea de șvab, în care se amestecă, involuntar, fărâme de suflet și simțire românești. Scrisă în limba germană și inspirată din realitatea românească a anilor de sub comunism, proza sa atrage atât interesul cititorilor germani, cât și al celor români. Pentru a se întâlni cu sine însăși, autoarea romanului *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine*

¹⁷ *Idem*, *Leagănul respirației*, roman (traducere din germană de Alexandru Al. Șahighian), București, Ed. Humanitas, 2010, p. 77.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 261–262.

¹⁹ *Ibidem*, *Călătorie într-un picior*, roman (traducere din germană de Corina Bernic), București, Ed. Humanitas, 2010, pp. 18–19.

însămi problematizează prejudecățile și stereotipurile legate de condiția de „naționalitate conlocuitoare” în timpul regimului comunist, precum și maniera în care poți fi diferit și, în același timp, integrat în viața majorității, dat fiind faptul că șvabii din Banat au parcurs, de-a lungul a aproape trei secole de transplantare, un proces de aculturație, creând un modus vivendi adaptat solului românesc, dar păstrând elemente ale identității etnice.

În opera Hertei Müller este surprinsă o perindare prin spații închise, acuzându-se opresiunile unei dictaturi care își condamnă victimele să trăiască într-un spațiu al claustrării. Acestea încearcă să evadeze din „domiciliul stabil” (mai bine spus, „obligatoriu”), unde li se verifică rezistența psihică prin diferite coerciții totalitariste, pentru a ajunge într-un „domiciliu flotant”, nesigur și – potrivit etimologiei – pe valuri plutitor.

BIBLIOGRAFIE

- Müller, Herta, *Călătorie într-un picior*, roman (traducere din germană de Corina Bernic), București, Humanitas, 2010.
- Müller, Herta, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, eseuri (traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian), București, Humanitas, 2011.
- Müller, Herta, *Leagănul respirației*, roman (traducere din germană de Alexandru Al. Șahighian), București, Humanitas, 2010.
- Müller, Herta, *Omul este un mare fazan pe lume*, roman (traducere din germană de Corina Bernic), București, Humanitas, 2011.
- Müller, Herta, *Ținuturile joase*, povestiri (traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian), București, Humanitas, 2012.
- Müller, Herta, *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*, roman (traducere din germană de Corina Bernic), București, Humanitas, 2014.
- Müller, Herta, *Animalul inimii*, roman (traducere din germană de Nora Iuga), București, Humanitas, 2016.

GENERAȚIA PIERDUTĂ: LITERATURA ANTIUTOPIEI

The Lost Generation: A Dystopian Literature

The paper, entitled *The Lost Generation: A Dystopian Literature*, follows the idea that the literary period 1944–1947 generates an art profoundly influenced by an apocalyptic feeling. An ending, marked by the Second World War and by the Antonescian dictatorship, along with the beginning of the communist dictatorship, produces a limitative space where the first literary imperative is the release from any form of political utopia. This will cause, particularly in prose, the appearance of several negative utopias. Whether these fictions are creative works from the „shelf”, from exile or forbidden literature beginning with 1948, they all create a dystopian literature – an answer given by the young literary generation who experienced the effects of the utopian sentence „War is peace.”

Thus, what we intend to discuss in this paper is an extended answer to the assumption that, before this lost generation, there was no other moment in Romanian literature when history was reflected with so much precision in fiction, therefore creating dystopian discourses in so many different forms.

In the first part of our paper, a summary of the dystopian field can reveal the similarities it shares with the utopia itself– it is a reversed utopia, permanently reflecting its model – but also the fundamental differences between the two – the differences show once more that, while negative utopias can be found in our country ever since medieval times, the great utopias were always of a foreign origin. In addition, we will attempt to show in what measure the negative utopia represents a distinct literary species for the lost generation.

The second part of our paper is dedicated to several case studies centered on the fictions which, alongside their authors, support the fictional necessity for a negative utopia as a means to escape from the limitative real universe. The meanings of escape/ evasion in fiction are not limited to the dystopia. It only provides the framework to acknowledge some of the most brilliant fictions of the lost generation: *The Blockade*, by Pavel Chihaia (the picturesque dystopia), *Euridice. 8 short stories*, by Petru Dumitriu (the mythological dystopia), *The Built Windows*, by Al. Vona (the ailing dystopia), *The Leaves Are Not the Same*, by Mihail Villara (the political dystopia).

Key-words: *lost generation, utopia/dystopia, escape/evasion, communist paradise.*

Motivația prezentului demers, pe care l-am intitulat *Generația pierdută: literatura antiutopiei*, apare în urma unei treceri în revistă a principalelor dezbateri critice privind antiutopia românească. Ceea ce ne-a atras atenția este

¹Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

faptul că din cadrul unor abordări istorice ample ale utopiei negative – gen care își găsește la noi ecouri începând cu secolul al XVIII-lea – lipsește tocmai acea verigă constituită de generația așa-numită „pierdută”, „a războiului”, „amânată” și care nouă ni se pare a constitui spațiul literar cel mai prolific în materie de antiutopii. Cu atât mai mult, apariția utopiei negative este profund generată de evenimentele istorice care au dat impresia sfârșitului de lume pentru scriitorii ce le-au trăit. Or, generația pierdută exact în cadrul unor astfel de evenimente se formează. Optăm pentru denumirea de „generație pierdută” pentru gruparea scriitoricească supusă prezentei analize, având în vedere multiplele sensuri ale pierderii pe care le poartă în sine generația debutanților din intervalul 1944–1947.

Generația pierdută aparține, ca interval istoric, scurtei perioade cuprinse între sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial și începutul dictaturii comuniste. Este intervalul care produce o generație aparte. Formarea lor ține de spiritul modernismului interbelic, pe care ei vor tinde să îl depășească. Experiențele comune stau sub semnul traumei războiului, de care literatura (și mai ales proza) nu are cum să facă abstracție. Adunarea lor sub același contingent, al tinereții (majoritatea au în jur de 20 de ani la momentul debutului), explică asumarea unei libertăți și a unei autenticități proprii, cu valențe amplificate în operă de realități precum barbaria războiului și pericolul iminent al totalitarismului.

Ceea ce aduce, o dată în plus, această generație în centrul perspectivei noastre este faptul că ea reprezintă, de la început, în receptarea critică, o verigă lipsă a literaturii române, deși își vestește încă de la debut importanța etică și estetică. Așadar, trecerea de la modernismul nostru sincronist, aflat în căutarea unei expresii estetice a românismului, la literatura postbelică, pliată pe discursul ideologic, se face printr-o generație intermediară ce își asumă emanciparea literaturii în dublul ei rol, deopotrivă etic și estetic.

În proză, genul de care ne vom ocupa aici, generația pierdută este reprezentată exemplar de Pavel Chihaia, Alexandru Vona, Mihail Villara, dar și, mai târziu, de scriitorul regimului, Petru Dumitriu. În acest peisaj se încadrează și literatura „de sertar” a lui Ion D. Sîrbu. Publicate abia după 1989, manuscrisele acestuia din urmă confirmă importanța acestui gen literar subteran, cu profunde implicații etice.

Alegerea unor studii de caz privind utopia negativă în operele primilor patru scriitori nu se face întâmplător din domeniul prozei. Abordarea speciilor are loc în antiutopie prin contradicție cu modelul utopic. Dacă acesta din urmă oferă un spațiu amplu descrierii (narațiunea rămâne o convenție în utopie, desfășurându-se liniar și previzibil), reversul ei, antiutopia, închide perspectiva în narațiuni de factură fatalistă. Antiutopia este o utopie întoarsă. Or, utopia nu este decât un discurs desfășurat liniar, după regula simplă cauză-efect, în care surpriza și umanul sunt eliminate în favoarea simetriei și previzibilității. Antiutopia răspunde modelului său forțându-i mijloacele, întorcând pe dos lumea reprezentată ideal. Dacă utopia folosește descriptivismul, antiutopia revine la narațiune și își găsește resursele în aventură, călătorie, vis, ca spații ale evenimentului. Când utopia vorbește despre binele universal, aplicat oamenilor de la o tribună oficială (care are totodată rol de supraveghere), antiutopia tratează coșmarescul, trauma, claustrarea, adică subiectivitatea și incontrollabilul. În timp

ce utopiile dintotdeauna – și la noi, cea de împrumut, sovietică – au vorbit despre un prezent luminos, posibil prin aplicarea unui set de reguli și au tentat tocmai prin proxima lor înființare, antiutopia îngroașă liniile prezentului pentru a-i arăta consecințele dezastruoase în viitor.

Cea mai frapantă asemănare dintre cele două perspective utopice rezidă la nivelul scopului în care sunt scrise: ambele creează lumi imaginare pentru a oferi posibilitatea evadării dintr-un context real tensionat². Remarca îi aparține lui Lucian Boia, însă este un loc comun al exegezei în domeniul utopiei. Putem adăuga doar o nuanță în plus cu privire la utopia propriu-zisă: autorul ei este, de cele mai multe ori, bine intenționat. Sistemele politice, care o folosesc în chip propagandistic, nu sunt. Antiutopiile vin să combată acest amestec al politicului în viața reală și în literatură.

Potrivit trăsăturilor pe care le-am prezentat mai sus, proza generației pierdute se articulează antiutopic. Totuși, se ivește o fractură în acest tip de discurs. În prozele selectate ca reprezentative, lumea narativă pare să se oblige la un grad zero de fidelitate față de realitatea istorică. Nu este tocmai ceea ce ne-am aștepta de la o literatură ce își propune să facă radiografia prezentului pentru a-l denunța. Vom vedea însă că, sub semnul parabolei, exotismului, mitului și paradisului artificial, utopia negativă își desfășoară întreaga potențialitate critică. Dacă am încerca să ne imaginăm cititorul ideal pentru aceste romane și proze scurte, un cititor dezabusat de promisiunile pacificatoare ale războiului și totodată unul sceptic la modele de gândire importate, considerăm că exact aceste creații ar intra în orizontul său de așteptare – cele cu ample valențe investigative ale societății și psihicului uman, cele care presupun lungi călătorii în căutarea adevărului, cele care îi solicită exact ceea ce utopia anulează din menirea literaturii: activarea sensibilității.

Ipoteza de la care pornim este așadar aceea că intervalul literar 1944–1947, definit de generația pierdută, propune o serie de antiutopii care duc acest gen, până atunci slab reprezentat în literatura română, pe o altă treaptă de conștientizare, aceea a luptei împotriva totalitarismului de orice fel³.

² Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, trad. de Tatiana Mochi, București, Humanitas, 2000, pp. 148–150.

³ În cartea sa, *Utopia negativă în literatura română*, Bogdan Crețu distinge trei etape ale dezvoltării antiutopiei în spațiul cultural românesc. Prima etapă constituie preistoria genului și corespunde secolului al XVIII-lea; reprezentanții sunt Dimitrie Cantemir cu *Istoria ieroglifică*, Ion Budai-Deleanu cu *Țiganiada*, etapa fiind apoi completată de I. L. Caragiale cu *Cronica fantastică*. Această primă etapă este dată de spiritul nostru literar profund, în care pura imitare a utopiei occidentale este depășită prin antiutopia de tip balcanic. A doua etapă se află sub semnul pamfletului, avându-i ca reprezentanți pe sociologul Ștefan Zeletin cu volumul *Din Țara Măgarilor. Însemnări* și pe Tudor Arghezi cu *Tablete din Țara de Kutu*. Scopul acestei etape intermediare, până la însușirea deplină a genului distopic este sincronicismul cu literatura europeană, din nou, fără a avea în inventarul literaturii naționale o utopie proprie. În fine, a treia etapă, în care noi am găsit de cuviință să integrăm ficțiunile generației pierdute, reprezintă conștientizarea de sine a antiutopiei, ce lasă acum în umbră discursul oblic pentru a ne avertiza asupra unui pericol cât se poate de real, comunismul. Reprezentanții citați aici de autorul cărții sunt: Vasile

Desfășurarea succintei noastre argumentații va fi precedată de o contextualizare a conceptului de antiutopie/utopie negativă/distopie (termeni ce definesc același tip de literatură) în cadrul generației pierdute. Vom urmări aici să răspundem la întrebarea „Este antiutopia definitorie pentru literatura generației pierdute?” Și nu putem răspunde decât dacă, printr-o dispunere antitetice a trăsăturilor utopiei și antiutopiei, încercăm să distingem întrunirea caracteristicilor utopiei negative în cadrul literaturii „războiului”. Dacă răspunsul este afirmativ, atunci putem considera că antiutopia determină, pentru prima dată în literatura română, poetica unei generații literare.

Delimitarea astfel concepută va fi susținută mai departe de câteva studii de caz, pornind de la proze reprezentative ale autorilor menționați: *Blocada*, de Pavel Chihaia, *Euridice. 8 proze*, de Petru Dumitriu, *Ferestrele zidite*, de Al. Vona și *Frunzele nu mai sunt aceleași*, de Mihail Villara. În demersul nostru analitic asupra acestor opere, nu vom tatona la nesfârșit, ca într-un inventar, trăsăturile utopiei negative identificabile în texte. Acestea vor fi ușor de semnalat pentru fiecare operă propusă în parte. Ne va interesa însă ineditul pe care aceste ficțiuni îl aduc în dialogul cu utopia comunistă. Antiutopismul nu rămâne doar un mod de a scrie, ci devine un mod de a trăi într-o societate care dorește a imita idealul sovietic, dar care eșuează în practică, așa cum utopia eșuează ca gen literar.

În cele din urmă, ne va interesa specificitatea fiecărei opere în crearea unei lumi utopice pe dos. Este de la sine înțeles că, în timp ce utopiile se aseamănă toate între ele, fiind supuse unor scheme de gândire originare în dorința politică de control, distopiile oferă un domeniu arborescent, unde fiecare creație corespunde unui sistem de valori, unei estetici și unei sensibilități aparte.

„Este antiutopia definitorie pentru literatura generației pierdute?” Punem întrebarea astfel, deși pe jumătate răspunsul este presupus. Așa cum am arătat anterior, într-un succint inventar al trăsăturilor antiutopiei, aceasta originează în modelul ei, căruia îi revelează intențiile pragmatice. Astfel, dacă utopia pornește de la un model ipotetic, pe care dorește să îl legitimeze în practică, utopia negativă face drumul invers, de la realitate la fantezie. Aceasta este principala diferență dintre creațiile determinate ideologic și operele antitotalitare.

Uneori, retorica utopistă este preluată de oglinda ei, discursul antitotalitar, ceea ce duce la diminuarea forței de sugestie a limbajului artistic. Deci, o primă trăsătură pe care o reclamă debuturile postbelice este mecanicismul limbajului. Adesea, această monotonie este dublată de abordarea unor specii care își vor fi epuizat posibilitățile cu mult timp în urmă. Pentru a recurge doar la două astfel de exemple, amintim de revenirea la mit, în povestirile lui Petru Dumitriu din *Euridice. 8 proze*, și la romanul de aventuri, în *Blocada* lui Pavel Chihaia.

Voiculescu, autorul *Lobocoagulării prefrontale*, A. E. Baconski cu *Biserica neagră*, Ion D. Sîrbu cu romanul de sertar *Adio, Europa!* etc. Din această analiză a antiutopiei românești lipsesc tocmai autorii care au pus bazele „conștientizării”, deschizând drumul unei literaturi mai mult alegorice decât antiutopice. Oricum, este posibil ca demersul autorului să fixeze marile reușite estetice ale genului, ceea ce ar putea motiva absența autorilor la care ne vom referi.

Dacă pentru primul scriitor, mitul amintește, prin forța sa incantatorie, de retorica utopiei și conține oglindirea la nesfârșit a tragicului, pentru al doilea, aventura și călătoria imaginară, teme predilecte ale romantismului, sunt destinate eșecului. Eșecul, iluzia se insinuează în primul rând printr-un limbaj manierist, purtător al mesajului antitotalitar: lumile ideale nu există.

Limbajul distopic se sprijină, în această poetică a dezabuzării, pe repetiție, pe redundanță și pe obsesie. Vom observa că vocabularul stereotipic aparține, în aceste proze, personajelor maladive prin esență. De altfel, aceste personaje sunt mai mult simboluri; ele întruchipează o viziune asupra lumii, exact așa cum se întâmplă și în utopii. Doar finalul schimbă destinația moralizatoare a eroilor utopici decăzuți. Ei sunt sortiți fatalității precedate de perimarea tuturor funcțiilor eroice.

Aici este interesantă, din nou, asemănarea cu utopia. Așa cum observă și Sorin Antohi cu privire la personajele utopiei, „[î]n absența unui conflict veritabil, nici personajele nu «trăiesc», nu au consistență, nu evoluează – starea civilă este concurată cu armele statisticii și ale geometriei: eroii sunt în general simple funcții edificate rațional, fără identitate, asemeni celor din alegorii”⁴. Vom vedea, la majoritatea personajelor de utopii negative, ambiția autorului de a portretiza mai mult idealuri decât oameni. Identitatea eroilor va fi o bagatelă pentru ei înșiși (Hemcea din *Blocada*), abstractă (Niobe, Arlechin, Sebastian Român, Omul cu ochii verzi din povestirile lui Petru Dumitriu), neimportantă și voit neinteresantă (personajul-narator din romanul lui Al. Vona), golită de sens (toate personajele din *Frunzelenu mai sunt aceleași*). Adesea, limbajul antiutopic al generației pierdute presupune și o estetizare exagerată, ca în romanul lui Al. Vona, sau o polemizare ce depășește granițele literaturii, ca în singura ficțiune mai amplă a lui Mihail Villara.

Romanele „războiului”, „pierdute” și recuperate la mult timp după scrierea lor, rămân actuale prin această reconstrucție a lumii totalitare din rămășițele ei. Utopia comunistă, legitimată literar după 1948 ca unică metodă de creație, construiește o lume care, la modul ideal, nu își vede sfârșitul. Reversul utopiei este, privind înapoi, un demers de recuperare a realității – în plan etic, operele pe care le-am evocat aici conțin, în diverse forme, lumi în ruină. Or, privind înapoi în istorie, gradul de fidelitate al operelor față de real este, în fapt, foarte mare. În plan estetic, tot realitatea este valorificată, chiar dacă este vorba despre o realitate interioară, a personajelor. Deși tematica eului pare să aibă în centru analiza subconștientului și a manifestărilor sale, observăm că eul interior, atribuit unor personaje simbolice, reflectă cele mai obișnuite reacții la o realitate aberantă. Teama, tristețea, speranța, visul, reveria devin mijloace de recuperare a normalității.

Pavel Chihaia (n. 23 aprilie 1922, Corabia, jud. Romanați) își petrece copilăria printre oamenii portului, pe care îi va descrie mai târziu în primul său roman, *Blocada* (Editura Cultura Națională, 1947). Acest debut abrupt, în roman, este precedat doar de publicarea piesei de teatru *Farmecul nopții* (Fundăția

⁴ Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991, p. 20.

Regală pentru Cultură și Artă, București, 1945). În *Blocada*, el este un autor de 25 de ani, care își manifestă, la fel ca toată generația lui, ambiția pentru narațiunile ample, ce permit desfășurarea unui elan creator plecat mai degrabă din experiența personală decât din cea academică sau literară. Faptul că tratează apoi, într-o vastă activitate literară, științifică și publicistică, implicațiile totalitarismului se prevede în această creație – o parabolă a lumilor închise de socialismul pe cale să se instaleze.

Am identificat în acest roman pitorescul utopiei negative și am semnalat abordarea unei tematici proprii romantismului: aventura și călătoria. Aparent, pitorescul și voiajul aventuros nu constituie premisele întunecării de perspectivă presupuse de majoritatea antiutopiilor. Dimpotrivă, în registrul pitorescului se înscriu luminozitatea, acalmia, provincialismul. Or, *Blocada* aduce în prim plan viața nocturnă a bodegilor și a localurilor promiscue din portul Constanța de la sfârșitul Primului Război Mondial. Personaje precum Simeon, ce derutează din întineric calea vaselor, pentru a le prăda, sau Marcu, proprietarul barului paravan pentru afaceri dubioase, denaturează pitorescul prin care literatura sudului românesc a poetizat aceste locuri. Lumea în declin moral este primul semn al antiutopiei în proza acestui autor, iar acalmia, proprie pitorescului diurn, nu își găsește locul în acest cadru tenebros.

Ceea ce denotă însă, în această narațiune, pitorescul este desfășurarea descrierilor în regimul alternativ al unui „aici” față de un „acolo”. Este mereu un „aici” reprezentat realist în nuanțele cele mai întunecate: viața promiscuă a portului, pauperitatea personajului principal, dificultatea găsirii unui loc de muncă pe vasele ce acostează în port, totul culminând cu blocada comercială instituită prin închiderea strâmtorilor de către Turcia, în urma Tratatului de la Montreux. Dar este și un „acolo”, ce constituie substanța de profunzime a narațiunii: totul începe în copilăria lui Hemcea, personajul principal, atunci când acesta preferă să citească romane de aventuri, în loc să lucreze pământul de la ferma părinților lui din satul Caraomer; motivațiile lui Hemcea sunt legate de visul evadării într-o lungă călătorie pe mare (nu atât din dorința de îmbogățire, cât din aceea de aventură); toată existența lui ulterioară va fi determinată de reveria plecării în necunoscut, iar apariția unui singur vas după instituirea blocadei este văzută la proporțiile izbăvirii.

Astfel, mai mult decât realitatea apăsătoare de zi cu zi, căreia Hemcea încearcă să i se sustragă, este valorificată realitatea interioară. În acest mod, pitorescul romanului *Blocada* construiește o antiutopie aparte în peisajul literar de la 1947. Pe de o parte, este valorificată o lume cunoscută îndeaproape autorului, iar din aceasta pătrund reflecțiile sale moralizatoare: toate personajele corupte moral, fie de bani, fie de instincte, sunt aici sortite pieirii sau sclaviei. Pe de altă parte, aspirațiile interioare ale personajelor ne poartă spre o lume unde fiecare își îndeplinește visele – de a călători, de a stăpâni, de a iubi etc. Pitorescul joacă un rol esențial în conturarea acestor lumi interioare.

Cât despre regimul utopiei anticomuniste, acesta se construiește, în mod similar, printr-o serie de paralelisme, ușor de intuit pentru cititorul care trăia vremurile de tranziție spre comunism. La finalul celui de-al Doilea Război Mondial, lumea românească tinde, la fel ca în ficțiunea lui Pavel Chihaiia, să se

împartă în stăpânitori și stăpâniți, parcă după o veche lege a firii (de altfel, povestirii nu îi lipsește fatalismul), iar metafora blocadei prevede o realitate iminentă: închiderea granițelor țării. Soluția pe care orice utopie negativă o propune este prezentă și aici. Omul căruia speranțele i s-au dovedit a fi deșarte și căruia i s-a luat unicul bun, libertatea, își poate găsi propriul paradis interior. Îl putem identifica, alături de pitorescul peisajelor și de tema călătoriei aventuroase, în reveriile pe care Hemcea le avea încă din copilărie:

Și în timp ce soră-sa, Zenaida, asculta cuvântul înfricoșător al Apocalipsului cu ochii mari de copil, fascinați de prăpăstiile negre, gândurile călătoare i se opreau peste orașul mare și atrăgător, cum se coboară o plasă cu fire scânteietoare aprinzând lumini neașteptate pe cupolele de argint și mai ales în localurile de petreceri, unde banul se câștigă ușor și pleacă cu aceeași iuteală spre toate porturile lumii, în buzunarele marinarilor curajoși. Nimic mai la îndemână decât să te lași purtat de destin spre India, cea cu tigrii cruzi și diamante scânteietoare, sau să scotocești grămezile de aur sub perdelele frunzișului în necercetata Africă ecuatorială. Nu citise el însuși pe prova cargourilor, înșirate ca la o paradă de-a lungul cheiurilor tomitane, porturi de tranzit ca Luanda sau Magadiscio?⁵

Dacă, din multe pagini ale romanului *Blocada* răzbește un pitoresc prea estetizat, este pentru că Pavel Chihaia, alături de alți scriitori ce au debutat în perioada 1944–1947, încearcă să arate ceea ce trebuia să fi fost evident în realitatea de atunci. Oricât de tentantă și de apropiată sufletului omenesc prin nuanțele ei pitorești, utopia comunistă eșuează într-o existență tragică și mizeră.

Romanul *Blocada* a fost retras de pe piață și dat la topit imediat după apariția sa. Paralela cu sistemul era prea evidentă aici, dar nu numai acest roman a dus la ostracizarea scriitorului. Ca un veritabil reprezentant al generației sale, Pavel Chihaia a preferat exilul în locul pactizării cu regimul (care oricum îl adusese în pragul luptei pentru supraviețuire). În 1948 scriitorul cere azi politic în Germania, stabilindu-se la München și continuă, prin activitatea din exil (mai ales prin colaborarea cu Radio Europa liberă), apărarea idealului românesc de utopia comunistă.

Petru Dumitriu (n. 1924, Baziaș, jud. Caraș – d. 2002, Metz, Franța) se încadrează, cu primul său volum, *Euridice. 8 proze* (Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă, 1947), în aspirațiile generației „pierdute”. Dacă până atunci tânărul scriitor își anunțase deja vocația literară, această carte, ce reunește opt proze scurte, se prezintă ca un fenomen estetic definitoriu în opera sa. Ceea ce reprezintă un paradox în receptarea acestui debut este faptul că s-a argumentat amplu asupra înscrierii autorului în generația pierdută pornind de la *Euridice. 8 proze*, dar, în același timp, debutul îl singularizează în cadrul generației sale. Nu doar că Petru Dumitriu nu a făcut parte din nicio grupare literară, nu a manifestat explicit împotriva comunismului (ba chiar a avut afinități de stânga) și nu a urmat, după instaurarea comunismului, calea colegilor săi de generație (ci a făcut o strălucită carieră de scriitor ideolog), dar a rămas, prin această carte, de o autenticitate proprie generației pierdute. Debutul său rămâne unul incontestabil

⁵ Pavel Chihaia, *Blocada*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005, p. 14.

valoros nu doar prin stilistica matură a scriitorului de 23 de ani, ci și prin înnoirea structurilor mitului în regimul antiutopiei.

Povestirea cu care se deschide volumul *Euridice. 8 proze* este reprezentativă pentru viziunea mitologizantă a scriitorului asupra unei problematice contemporane lui. Niobe, al cărei nume dă și titlul acestui prim text, întruchipează figura tragică a femeii care își pierde pe rând, dintr-o culpă necunoscută, cei 12 copii. Narațiunea pare să fie o rescriere a mitului original, până când finalul vine să răstoarne concepția obișnuită asupra tragismului – un tragism imprimat totodată de întrebări ale lumii contemporane scrierii. Niobe mărturisește că nu știe cine i-a luat copiii și că nu va clădi lumi fantastice unde să îi reîntâlnească – lumea zeilor este complet abolită. Ea spune că totul a fost o întâmplare și se consolează cu gândul că nu este singura în această situație – mult diminuat, tragicul din mit devine fatalism.

Monologul Niobei, de la final, se încheie cu o întrebare ce poate părea bizară în situația dată: „E multă pace, străine, nu-i așa?” Poate este o exagerare să afirmăm că Petru Dumitriu problematizează aici inversarea sistemului unor valori precum pacea, libertatea, dreptatea, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial (povestirea a fost scrisă în 1943). Dar, cu siguranță, intră în intențiile scriitorului o revendicare proprie a ideii de pace. Și este firesc să fie astfel pentru mulți scriitori ce au debutat în intervalul amintit. Crescuți în perioada dintre războaie, formați în incertitudinea din timpul celui de-al Doilea Război, ajunși la debut în fața unei sovietizări forțate, este firesc să își pună toate aceste întrebări – adesea, după cum se vede, în cheie ironică.

Antiutopia se construiește în primele proze ale lui Petru Dumitriu prin critica utopiei. Nu putem ști dacă autorul avea cunoștință despre literatura utopică europeană, deși avea o cultură solidă, universalistă. Putem mai degrabă să considerăm că antiutopia se insinuează în discursul său literar ca un răspuns la experiența personală. El urmează în acei ani studii de filosofie la München, iar ocuparea orașului cu trupe militare și ororile războiului, acte înfăptuite în numele superiorității de rasă, îi conturează o idee asupra efectelor utopiei în viața reală. Celelalte proze din acest volum tratează, mai mult sau mai puțin tangențial, tema războiului, semn că și Petru Dumitriu, asemenea colegilor de generație, își câștigă maturitatea literară prin contactul cu realitatea, mai mult decât prin formarea livrescă. Războiul constituie substanța tematică a multor utopii, ca răspuns la modelul utopic al păcii universale.

Euridice. 8 proze este o excepție și în privința modelului utopic pe care îl contestă. Dacă antiutopiile apărute începând cu această perioadă (1944–1947) în literatura română se raportează exclusiv la utopia comunistă, de proveniență sovietică, antiutopia lui Petru Dumitriu problematizează în abstract asupra unui ideal utopic generalizat în epocă. În orice caz, acest tip de utopie negativă poate fi raportat mai mult la ideologia germană a rasei pure.

Altă povestire din volumul *Euridice. 8 proze*, scrisă în 1945 și intitulată aici *Metamorfoza lui Sebastian Românu* reprezintă, în opinia noastră, unul dintre momentele paradigmatiche pentru întreaga proză a lui Petru Dumitriu, la fel cum este și *Omul cu ochii verzi* (1945). Temele din aceste două povestiri ale debutului în volum vor reveni mereu în proza scriitorului. Însă aici am dori să ne referim la

Metamorfoza..., pentru că se întâlnesc două mari problematice ale generației pierdute: războiul, văzut ca tragedie mondială, și libertatea de a alege, în privința căreia ni se oferă perspectiva sartriană. (Omul este condamnat să fie liber). Dar cea mai importantă ni se pare a fi reflectarea realității în spațiul și timpul mitului:

Pe vremea aceea în Persia, chiar și în orașele de provincie, fusese un an când erau închiși cei cu ochii verzi, apoi schimbându-se stăpânirea, temnițele gemeau de cei cu părul roșu și spâni: se schimbaseră de câteva ori satrapii și acum închideau pe cine avea ochii căprii⁶.

Petru Dumitriu rămâne un caz al generației sale prin opțiunile sale etice și estetice. Marea sa șansă la debut a reprezentat-o formarea într-o familie de idei ce propunea imprimarea discursului literar cu valențe antitotalitare, ceea ce a permis conturarea unei antiutopii originale în proza sa: utopia mitologică. Din nefericire, pactizarea cu regimul după 1947 îl singularizează pe scriitor în cadrul generației sale și totodată îl exclude din mișcarea ideatică menționată – el va reprezenta acum, cu succes, utopia comunistă. Revenirea sa la scriitura dezangajată și acuzatoare la adresa totalitarismului se va face abia după 1960, an când scriitorul fuge în Vest. Urmează acum o perioadă ce va sta sub semnul utopiei creștine, ca modalitate de recuperare – din care nu lipsesc talentul și adeziunea la realitate – a eului creator în sfârșit liber.

Alexandru Vona (n. Alberto Henrique Samuel Bejar y Mayor, 3 martie 1922, București – d. 12 noiembrie 2004, Neuilly, Franța) este esențialmente un autor al generației pierdute, prin destinul său și prin fulguranta sa operă. Scurta existență și debutul promițător, cu unicul roman, *Ferestrele zidite* (scris în 1947 și apărut abia în 1993, Editura Cartea Românească), vădesc înscrierea autorului în poetica utopiei negative. Forța imaginativă și talentul înnăscut îi sunt dovedite lui Alexandru Vona în două rânduri: prima dată, când, în 1947, primește Premiul Fundațiilor Regale pentru poeziile reunite în volumul *Vitralii* – or, se știe că afirmarea literară începe la acești tineri prin intermediul prestigioasei instituții culturale – și, a doua oară, când autorul reușește să scrie această antiutopie complexă și psihologizantă, *Ferestrele zidite*, în doar trei săptămâni ale anului 1947. Acest roman aduce în prim-plan și importanța literaturii române de sertar, fiind publicat la aproape jumătate de secol după scrierea lui.

Am afirmat că găsim aici o ficțiune psihologizantă și nu subiectivă, pentru că, prin această proză, Al. Vona depășește cadrul literaturii subiective, practicate în modernismul interbelic, dezvoltând mai mult un suprarealism *in nuce*. Spre deosebire de celelalte utopii negative pe care le discutăm aici, ficțiunea lui Al. Vona ignoră complet realitatea istorică, abolește orice fel de timp și suspendă acțiunea în ample descrieri de senzații. Acesta este motivul pentru care am considerat această antiutopie ca fiind una maladivă.

Tematic, autorul se înscrie în curentul generației sale prin recursul la subteranele ființei, ca modalitate de evadare din istorie. Din primele pagini ale

⁶ Petru Dumitriu, *Opere*, vol. I: *Publicistică. Dosare de Securitate. Eseuri. Proză. Alte texte. Cronică de la câmpie*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, ed. îngr. de Ecaterina Țărâlungă, 2004, p. 463.

cărții răzbate o existență monotonă, fără implicații profunde, în care tristețea reprezintă substanța unei lumi fluide, a senzațiilor. Nu avem aici o evoluție psihologică, poate în afara celei semnalate de ruperea treptată a eului de ceilalți și de alienarea sa în mijlocul realității dezamăgitoare. Nu este greu de intuit că, și aici, subiectivismul este într-o mare măsură biografism.

Când „tristețea” este cuvântul nucleu al fiecărui paragraf de la începutul romanului *Ferestrele zidite*, naratorul contemplându-și adesea „sărăcia hazardului”, ne putem da seama că se reia o problematică obișnuită a generației „pierdute”: dezabuzarea, inutilitatea existenței. Al. Vona își propune să trateze în ficțiune o stare cât se poate de reală a creatorului acelor vremuri. Însă el nu abordează un discurs oblic, cu implicații politice, nu trasează paralele semnificative între prezent și trecut, nu inovează limbajul narațiunii pentru a obține efectul de autenticitate. Aceasta este recuperată din realitatea interioară a ființei, ceea ce face ca aceste pagini să semene cu niște veritabile pagini de jurnal.

Tot din repertoriul utopiei negative face parte și bizarul situațiilor: atâtea vreme cât modelul utopiei așază realitatea pe fâgașul ei considerat corect, este firesc ca reversul acestui model să abunde în bizar, absurd și chiar grotesc. Al. Vona estetizează bizarul și îl aduce la rang de artă prin portretizarea maladivului. Este, așa cum am menționat anterior, starea lucrurilor și a oamenilor, dar mai ales a eului. Care este motivul tristeții, ne-am putea întreba legitim, în afară de realitatea claustantă în care trăiește scriitorul. Nu putem totuși să considerăm acest roman doar o pagină autobiografică, mai ales pentru că regăsim aici secvențe de un fantastic pur. Răspunsul este dat de însuși subiectul acestei stări maladive, naratorul adolescent, căruia îi este atât de greu să stabilească legături firești cu oamenii:

Când întâlnesc un condiscipol nevăzut de mult, îl întreb dacă s-a însurat; dacă răspunde afirmativ, îl întreb dacă are copii, cu ce se ocupă. Apoi se desfășoară lista colegilor comuni, cu aceleași întrebări, ca în fața unei autorități cu chestionare tipărite pe formulare. Nu cred să fiu prea distractiv. [...] Dacă suntem undeva în public, se întâmplă atunci uneori ceva extrem de neplăcut. Trece un necunoscut și cu un cuvânt repezit, ca un pumn în automat, spre interlocutorul meu, face să curgă deodată prin gura de tablă toate bomboanele⁷.

Regăsim aici o previziune foarte importantă pentru ceea ce avea să însemne schimbarea raporturilor dintre oameni în perioada imediat următoare anului în care a fost scris romanul. Stereotipia limbajului, convenționalitatea, jena reciprocă sunt datele unei conversații obișnuite în condițiile în care oricui îi este teamă să nu fie turnat. Naratorul din *Ferestrele zidite* încearcă o recuperare a cordialității, el face gesturile normale de fapt, el introduce o monedă în aparat. Celălalt, devenit aparat social, nu mai răspunde la umanitate cu umanitate, devenind astfel o fereastră zidită.

Romanul lui Al. Vona este o antiutopie atipică prin viziunea psihologizantă asupra realității, o viziune care permite pătrunderea resorturilor profunde ale umanității în declin. Spre deosebire de celelalte utopii negative pe

⁷ Al. Vona, *Ferestrele zidite*, București, Cartea Românească, 1993, pp. 14–15.

care am ales să le discutăm aici, aceasta întregeste spectrul genului cu o largă paletă a maladivului. Activitatea creierului, a sângelui în corp, reacțiile fiziologice, halucinațiile sunt privite ca adevărate evenimente ale vieții, în timp ce acțiunea este decăzută din locul pe care de obicei îl are în roman.

Autorul *Ferestrelor zidite* pleacă din țară și se stabilește în Franța imediat după ce primește, în 1947, Premiul Fundațiilor... Întocmai ca alți scriitori ai generației sale, el nu își continuă opera literară în exil. De altfel, puțini intelectuali români s-au adaptat exilului, adoptând altă limbă și altă cultură. Petru Dumitriu reușește acest lucru, însă cu greu. Alții, precum Al. Vona sau Mihail Villara, nu. Nici Pavel Chihaia nu a mai putut avea în Occident o carieră strict literară. De aceea, mulți scriitori cu potențial recunoscut la momentul debutului rămân „autorii unui singur roman”. Este, astfel, și singura perioadă literară românească în care lumea utopiei negative se reflectă deopotrivă în viață și în literatură.

Mihail Villara (n. Mihail Fărcășanu, 10 noiembrie 1907, București – d. 14 iulie 1987, Washington, DC, Statele Unite) este autorul unui singur roman, *Frunzele nu mai sunt aceleași* (1946, Editura Cultura Națională). O primă problemă care se ridică în privința acestei afirmații vizează chiar caracterul de roman al creației sale. În ce măsură face Mihail Villara literatură în cariera sa politică și în ce măsură face Mihail Fărcășanu politică în cariera sa literară? Aceste întrebări sunt legitime atât de îndelungata activitate a scriitorului ca lider al Tineretului Liberal, cât și de faptul că activitatea literară este suspendată atunci când apare implicarea politică. Însă niciodată nu se întâmplă invers.

Discursul literar al lui Mihail Villara este, din perspectiva îmbinării realului cu ficțiunea, cel mai antiutopic dintre cele pe care le-am discutat aici. Dar, în același timp, este și discursul cel mai puțin marcat estetic. Or, știm că utopia negativă se sprijină pe argumentele utopiei, cu intenția de a le deconstrui. Astfel că, în acest roman, evadarea imaginară în lumi și timpuri îndepărtate sau valorificarea vieții interioare sunt anulate de un aici și un acum în care autorul transportă ficțiunea – aproape ca într-un reportaj. Avem în acest sens o serie de divagații arhitecturale, filosofice, culturale și, bineînțeles, politice, ce reflectă cu realism lumea europeană dintre cele Două Războaie Mondiale. Întregul potențial persuasiv al discursului utopic este posibilitatea ca acesta să reflecte realitatea. Mihail Villara întruchipează cel mai bine răsturnarea acestui principiu, arătând adevărata față a realității. Se folosește de un procedeu comun, dialogul dintre personaje, pentru a strecura propriile viziuni politice, într-o perioadă când încă putea face aceasta la modul cel mai propriu cu putință:

— Tu crezi în partidul radical? – mă întrebă Maurice cu viclenia lui de metis.

Cred fără îndoială – zisei eu gândindu-mă la Barson. Partidul radical este o asociație de oameni bogați, cari regretă că lucrătorii sunt săraci. În curând sper să regret și eu, dar bineînțeles, în schimbul unei remunerații.

Din punct de vedere istoric, perioada când Mihail Villara își scrie romanul este perioada în care sovietizarea atinge forma ei ideală, sanctificabilă: lupta în ilegalitate. Romanul *Frunzele nu mai sunt aceleași* este un semn ironic

de întrebare adus ideologiilor utopiste și în special celei comuniste.

Principalul semn că o astfel de ideologie tinde să se transfere, cu întregul ei aparat opresiv în practică, este demagogia. Acțiunea începe cu perindările nocturne prin Londra ale unor tineri aflați în căutarea sensului vieții. „Viața nouă” este sintagma de circulație europeană în acele vremuri, de împărțire între democrație și totalitarism. Dialogurile din roman vor dovedi însă inutilitatea unei astfel de diferențieri, în condițiile în care toți aleargă după înnavuțire. Romanul lui Mihail Villara ne arată că și cel mai liber spirit, atunci când se află în perspectiva unei îmbogățiri, a unei moșteniri, a unei propulsări pe scara socială, se supune fără prea multe procese de conștiință șantajului, căsătoriei din interes, extremismului și, cel puțin intențional, crimei. Aceasta în cel mai conformist, adică utopic mod: îmbrăcând un costum, ținând deodată discursuri înflăcărâte sau căutând (și obținând) afecțiunea rudelor înstărite.

Utopia comunistă nu este deconstruită doar la nivelul problematicii romanului și al personajelor acestuia. Avem o declasare a tuturor valorilor morale, dar nu în sensul imoralității (pentru că nu se ridică asemenea probleme aici), ci în sensul unei lumi amorale, unde războiul planează asupra vieții. De aceea totul este permis. Se mai observă aici poate și acea admirație a scriitorului pentru Matei I. Caragiale, în folosirea frecventă a referințelor extraliterare, în sensibilizarea interioarelor ce poartă istoriile personajelor, în practicarea viciului ca modalitate de suprimare a tot ceea ce este nobil și inutil. Tot ceea ce reușește să realizeze autorul în astfel de secvențe este o răsturnare a descriptivismului utopic de suprafață. Ficțiunea pătrunde aici în substraturile lumii, pentru a-i arăta miezul defect. Nu va lipsi deci fatalismul (realizat prin povestea de dragoste din subsidiarul romanului) în care antiutopia excelează.

Tocmai atacarea directă a ideologiilor totalitare în ficțiune, precum și cariera politică de partea liberalilor l-au făcut pe Mihail Fărcășanu (Villara) o *persona non grata* a noului sistem comunist. Este singurul condamnat la moarte prin contumacie după fuga sa în Occident. Exilul nu l-a împiedicat să își continue activitatea în slujba idealurilor democratice, el fiind primul director al secției române din cadrul postului de radio Europa liberă. Cariera literară însă se rezumă, și pentru acest autor, la un singur roman.

La finele incursiunii noastre printre cele mai importante antiutopii ale generației pierdute, putem afirma că, într-adevăr, intervalul 1944–1947 este cel mai productiv în creații literare antiutopice. Dacă, sub raport estetic, fiecare dintre creațiile evocate reprezintă un fenomen unic, sub raport etic, cei patru autori parcurg un destin comun. Este ceea ce ne demonstrează, o dată în plus, importanța acestor opere în care vedem prima reacție la punerea în practică a utopiei comuniste – și ultima având o vădită poetică antitotalitară.

BIBLIOGRAFIE

- Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991.
- Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, trad. de Tatiana Mochi, București, Humanitas, 2000.
- Chihăia, Pavel, *Blocada*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005.

- Crețu, Bogdan, *Utopia negativă în literatura română*, București, Cartea Românească, 2008.
- Dumitriu, Petru, *Opere*, vol. I: *Publicistică. Dosare de Securitate. Eseuri. Proză. Alte texte. Cronică de la câmpie*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, ed. îngr. de Ecaterina Țarălungă, prefață de Eugen Simion, 2004.
- Villara, Mihail, *Frunzele nu mai sunt aceleași*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
- Vona, Alexandru, *Ferestrele zidite*, București, Cartea Românească, 1993.

Silvia-Maria Munteanu¹

IDENTITATEA ORAȘULUI COMUNIST – DE LA UTOPIE LA DISTOPIE ÎN ROMANUL LUI MIRCEA CĂRTĂRESCU

The identity of the communist city - from utopia to distopy in Mircea Cărtărescu's novel

The present study aims to analyze *the portrait* of Bucharest, a communist city, which reveals the identity of the new man created by a totalitarian system. Considered as an extension of the maternal archetype, Bucharest reflects, in particular, the mischievous sense of the archetype: the mother who awakens fear. A critical and objective eye records in detail the changes made by the mother town, describing the predominant slumber landscape, the ugly, the dirt and the ruins in which the inhabitants complain. The image of the city could be regarded as a devouring mother who wants to mutilate her infants by cramming them into insidious homes, as in a prison. The mother-city turned into the abyss that seduced, then swallowed the destinies of its inhabitants.

Key-words: *city, communism, dystopia, identity, prison*

Motto: „Identitatea e călduță. Ea transmite un sentiment al interiorului; dar acest sentiment ne vine dinspre exterior”. (Leon Wieseltier, *Împotriva identității*)

I. Introducere

Concept vulnerabil și dificil de definit, identitatea desemnează modul în care individul se conceptualizează pe sine ca entitate distinctă, împărțind trăsături comune cu ceilalți indivizi, membri ai unui grup, dar și trăsături unice, diferențiatorie în raport cu aceștia. Pe de o parte, identitatea culturală este identitatea împărțită de membrii aceleiași culturi, fiind un caz particular al identității sociale, iar elementele fundamentale ale identității culturale sunt religia, istoria și limba. Pe de altă parte, identitatea personală este suma tuturor cunoștințelor și percepțiilor despre sine ale unei persoane, incluzând atribute fizice, psihice și sociale, modelate de atitudinile, obiceiurile și ideile persoanei respective. Ca un discurs al interiorității, ce evoluează lent, imperceptibil, identitatea națională rămâne o încercare de a înțelege dinamica naționalismului, fiind o realitate cu mai multe dimensiuni: limbă, sentimente, o simbolică specifică, prin intermediul căreia sunt exprimate atitudini, mentalități și comportamente caracteristice unor indivizi ce fac parte dintr-un stat național.

Imaginea orașului se conturează pregnant în scrierile lui Mircea Cărtărescu. În romanul *Orbitor*, spațiul citadin poate fi interpretat drept marcă identitară a realității comuniste, profund impregnate în conștiința fiecărui cetățean. Descrierea Bucureștiului trădează o sensibilitate tulburată de agresiunea

¹ Colegiul Tehnic „D. Ghika” Comănești.

psihică a unui regim totalitar, care și-a propus parcă redefinirea identității prin spălarea memoriei și mânuirea abilă a formulelor de manipulare și dominare a individului. Dedublându-și identitatea (socială și imaginară), scriitorul se refugiază în artă pentru a se salva și a re-construi acea individualitate frustrată, îndelung agasată, de o istorie vitregă.

Lucrarea de față pornește de la premisa că orașul București poate fi considerat o extensie a arhetipului matern prin care se reconstruiește, totodată, identitatea locuitorilor săi, de sorginte comunistă. Impusă ori asumată cu naivitate, noua identitate evoluează treptat spre o adevărată existență carcerală, ce mutilează destine și camuflează ororile pe care le trăiesc oamenii zi de zi. Din această perspectivă, vom încerca să demonstrăm că autorul realizează în roman nu numai o imagine a orașului natal, ca spațiu matrice al universului devenirii personajelor, ci și un portret al ființei modelate de comuniști, astfel încât omul nou să fie sinonim cu supraviețuitorul. Vom sprijini analiza pe citate selectate din corpusul de texte cărtăresciene, ca argumente pentru problematica identitară.

II. Orașul București – o imagine arhetipală

Considerând că „Identitatea este narativă”², deducem faptul că scriitorul postmodernist nu construiește un discurs identitar explicit în romanul său, dimpotrivă: în aceeași manieră ludică și (auto)ironică, încifrează în subtext, mărcile distincte ale identității unei ființe copleșite de istorie. Pentru a înțelege acest *procedeu cultural*, așa cum îl consideră Leon Wieseltier, trebuie să răspundem la întrebarea: ce este identitatea în contextul individualității umane? Se poate afirma că ființa umană nu posedă o singură identitate, ci mai multe identități, întrucât identitatea poate fi interpretată ca o alegere, un proces conștient sau inconștient de selecție între ceea ce ești și ceea ce nu ești. Termenul de *identitate* se definește ca rezultat al interacțiunii dintre identitatea personală și cea de grup. Totodată, identitatea marchează trecerea unui prag al maturității și un sfârșit al iluziilor, de fapt o conștientizare a faptului că omul reprezintă o sumă de diferențe. Prozatorul pare a fi ales o altă cale de a-și construi identitatea, preferând jocul „de scos lumea dintre ghilimele, cu forcepsul imaginației”³ și conturând astfel o lume imaginară, aidoma celei din realitate.

Plecând de la ipoteza că proiecția arhetipală constituie o sursă principală de inspirație pentru Mircea Cărtărescu și, implicit, o tehnică narativă proprie de a deruta lectorul și a-l prinde în plasa intertextuală, am apreciat că manifestarea simbolică a mării mume sau zeița mamă, derivat al arhetipului matern, este ușor recognoscibilă în romanul *Orbitor*, atunci când facem referire la coordonata spațială – orașul București: „nu numai mama personală este cea de la care pleacă toate influențele asupra copilului descrise în literatură, ci este vorba mai degrabă de arhetipul proiectat asupra mamei, care îi dă acesteia o bază mitologică, conferindu-i astfel autoritate, ba chiar numinozitate”⁴. Cum cea dintâi ființă pe

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 41.

³ Andrei Codrescu, *Ghid dada pentru postumani. Tzara și Lenin joacă șah*, traducere din limba engleză de Ioana Avădani, București, Curtea Veche, 2009, p. 16.

⁴ C.G. Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana

care o cunoaște orice nou-născut este mama, aceasta va exercita asupra copilului, mai ales a celui de gen masculin, o atracție deosebită, marcându-i definitiv devenirea prin formarea așa-zisului complexului matern. Tulburările la copil apar atunci când mama se dovedește a fi excesiv de grijulie, hiperprotectoare, determinând, la nivel fantasmatic, o separare a imaginii mamei într-o persoană bună și una rea (tipul vrăjitoarei sau mamei vitrege). Ambele imagini sunt prezente pe parcursul romanului și sunt reflectate în acord cu vârsta personajului Mircea.

Extinzând sensul arhetipului mamei, putem considera orașul un aspect al acestuia. Bucureștiul are proprietăți materne: panorama orașului exercită o fascinație magică asupra copilului, care-l privește îndelung, cu admirație și emoție, de la fereastra apartamentului:

Prins ca o piatră în inelul de stele, Bucureștiul nocturn îmi umplea ferestrele, se vărsa înăuntru și-mi pătrundea în corp și în creier atât de adânc, încât chiar din adolescență îmi imaginam un melanj de carne, piatră, lichid cefalorahidian, oțel cornier și urină, care, susținut de vertebre și arhitrave, însuflețit de statui și obsesii, digerând cu mațe și centrale termice, ar fi făcut din noi unul singur⁵.

Suspendat parcă pe cerul nopții, orașul-mamă îl veghează și-l invadează, silindu-se să-i pătrundă până în adâncul ființei pentru a reface pântecul matern în care copilul se simțea în siguranță. E un amestec ciudat de organe însuflețite și obiecte inanimite, ce creează senzația contopirii dintre ființă, oraș și univers, metamorfozându-se într-un tot la care visează cu ochii deschiși.

La adăpostul întunericului, ființa și orașul dezvoltă o relație de intimitate pe parcursul căreia cel din urmă se însuflețește, aspirând să poată avea trăiri senzoriale:

Într-adevăr, stând nopțile pe lada de la studio, cu picioarele pe calorifer, nu numai eu contemplam orașul, ci și el mă spiona, și el mă visa, și el se excita; căci el nu era decât substitutul fantomei mele gălbui care mă privea de la fereastră când era lumina aprinsă. Aveam mai mult de douăzeci de ani când am pierdut imaginea asta⁶

Transferul specular, dintre oraș și imaginea fantomatică a copilului din sticla geamului, ce-i desparte și unește totodată, îi oferă Bucureștiului posibilitatea de a visa și a simți pulsația vieții, așa cum mama intuiește mișcările pruncului aflat înăuntrul ei. Are loc identitatea cu mama-oraș, apărând o proiecție a propriei personalități asupra orașului „din cauza inconștienței propriei lumi instinctuale, a instinctului matern ca și a erosului”⁷.

La lumina zilei, după o ploaie cu efecte purificatoare, orașul primește parcă binecuvântarea din ceruri:

Când ploaia a-ncețat, între cerul negru și orașul ud și cenușiu s-a făcut

Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003, p. 81.

⁵ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, vol. I – III, București, Humanitas, 2007, p. 15.

⁶ *Ibidem*.

⁷ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 99.

deodată lumină. Era ca și când două palme ar fi protejat infinit de gingaș lumina galbenă, proaspătă, transparentă, așezându-se pe suprafețe [...] încolăcit de curcubeu, Bucureștiul era un rețazu pictat pe fereastra mea triplă, la pragul de jos al căreia abia ajungeam cu claviculele⁸.

Lumina nefirească îl acoperă asemenea unei aureole de sacralitate, într-un gest protector, de o mare sensibilitate. Captivat de priveliștea peste care se revărsase grația divină, copilul observă cum fereastra sa devine spațiu de proiecție a icoanei ce înfățișa chipul orașului său. Acum se putea oglindi, așa cum face bebelușul cu mama sa, în expresia feței Bucureștiului matern.

Conturând identitatea dintr-o perspectivă situațională, Mircea Cărtărescu integrează orașul București în contextul autodefinirii ființei umane, depășind stadiul de pură imagine contemplativă prin consemnarea acțiunilor pe care le întreprinde individul în acest spațiu închis și definitoriu în formarea individualității sale. Legat parcă prin mii de fire nevăzute de orașul pe care îl explorează neconștient, personajul pare a dezvolta o relație oximoronică, de dragoste și ură, cu Bucureștiul său. Realitatea sordidă se răsfrânge, în vis, ca imagine ideală a unui spațiu urban capabil să comunice cu locuitorii săi la nivel organic.

III. Bucureștiul – de la utopie la distopie

Identitatea comunistă se definește, la Mircea Cărtărescu, prin trăsături proprii, legate ombilical, de orașul natal. Această identitate se exprimă prin atitudinea oamenilor, mentalitatea și comportamentul colectiv redus la automatisme, ca rezultat al propagandei și manipulării. Autorul „utilizează limbajul pentru a face găuri în realitate și pentru a pune natura între paranteze”⁹, conturând, în acest fel, imaginea unei lumi-marionetă, constrânsă, în final, la lupta pentru supraviețuire.

Construirea identității este strâns corelată de alte două procese: cunoașterea socială (capacitatea indivizilor de a se înscrie într-un sistem de relații sociale primind și procesând informații despre ceilalți pe baza unor scheme cognitive), construirea atributelor, a explicațiilor în legătură cu acele cauze care au produs un eveniment. Indivizii posedă o identitate multiplă, complexă și variabilă: „Putem să completăm și să spunem că identitatea este un discurs pertinent despre apartenențe cu sens”¹⁰. Se poate vorbi de măști sociale: un comportament sau un altul.

Supus timpului în care trăiește, individul este nevoit să se (auto)modeleze pentru a se putea încadra în patul procustian al societății în care viețuiește. Astfel, se explică permanenta raportare la oraș și la epoca socialistă. Cele două coordonate axiale, făcând parte din realitatea multidimensională alături de limbă, trăirile umane, obiceiuri și angoase, sunt importante pentru înțelegerea identității personale și colective. Contextul ideologic și cultural pe care îl exploatează

⁸ *Ibidem*, pp. 17 – 18.

⁹ Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Vasile Boari, Ștefan Borbély, Radu Murea, *Identitatea românească în context european*, Cluj-Napoca, Risoprint, 2009, p. 41.

Mircea Cărtărescu reflectă o identitate tendențială, inventată și construită de comuniști și asumată, fără drept de apel, de către indivizi. Spațiul bucureștean este convertit într-o imensă mașinărie de fabricat roboți, lipsiți de voință proprie, pe care autorul încearcă să-i salveze într-un univers paralel – ficțiunea:

A pune lumea între paranteze sau între ghilimele este o modalitate foarte eficientă de a o șterge, oricât de dragă ne-ar fi. Înlocuim sălbăticia cu autoreflexie și depunem eforturi uriașe (și virtuale) pentru a face acest *sensorium* autoreflexiv să pară demiurgic și divers precum natura¹¹.

Procesul de creație al identității comuniste poate fi urmărit în roman prin tehnica flashbackului, atribuită personajului feminin, împovărat de grija zilei de mâine. Părinții lui Mircea au crezut în idealurile prefigurate de comuniști și, în zorii noii epoci, și-au construit un cămin. Promisiunile unui viitor mai bun au constituit speranța unui trai decent și a unei perspective înfloritoare:

Comunismul și-a desfășurat energiile în slujba rațiunii, ordinii, a unei taxonomii sociale pe înțelesul tuturor, a structurilor predictibile și crearea omului nou. [...] Omul nou era un muncitor care se purta cumsecade, care avea să fie, în cele din urmă, atât de bine dotat cu cele materiale, încât lumea însăși avea a deveni postumană, o ființă căreia toată natura, rafinată sau motorizată, avea să-i cânte osanale¹².

Să ne focalizăm atenția asupra a ceea ce-și amintește Marioara despre anii tinereții, când nu era nevoită să stea la cozi infernale sau să se afle în situația de a nu avea ce pune pe masă familiei: „Păi ce, era ca acum? Să nu mai aibă omu' ce să pună în gură? Era de toate pe atunci, ții minte, mamă? Nu stăteam ca acum, la cozi, de la patru dimineața, și să nu mai apuci. Ne duceam ca boierii, când ni se termina mâncarea-n frigider»¹³. Din tonul ei indignat răzbate nu numai nemulțumirea, ci și încrederea înșelată, faptul că au fost mințiți cu atâta nonșalanță și, apoi, lăsați de izbeliște. Iluzia prosperității fusese momeala anilor '60, când muncitorimea avusese acces la tot ceea ce visase, în special satisfacția instinctului primar al foamei: „prin 1960, când au apărut autoservirile... Țăla fusese paradisul lor¹⁴. Cu timpul însă, paradisul a făcut loc infernului și se ajunge la realitatea că „Nimeni nu mai vorbește decât despre mâncare. Până și macaroanele cu marmeladă de după război li se par acum bune¹⁵. Filtrat prin stomac, comunismul capătă chipul monstruos al foametei, frigului și deznădejdii, deși promisese poporului orânduirea ideală. Crezul celor mulți era unul singur: „Comunismul avea să fie în mod sigur viitorul omenirii!¹⁶.

Seduși până la orbire de o fata morgana comunistă, bucureștenii participau cu tot sufletul la defilările fastuoase din ziua de 23 august. Ritualul se repeta cu sfințenie în fiecare an, de aceea Mircea îl rememorează cu exactitate în

¹¹ Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 16.

¹² *Ibidem*, p. 19.

¹³ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 939.

¹⁴ *Ibidem*, p. 938.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 612.

roman: copil fiind, era trezit de la 6 dimineața în ziua defilării. Deschidea fereastra camerei din Ștefan cel Mare și, „încă buimac de somn”¹⁷, se alia părinților, contemplând împreună carnavalul multicolor, cu o structură riguros respectată în funcție de fabricile și uzinele de proveniență. Fiecare își etala pancartele ce evidențiau realizările cuantificate în cifre și grafice, strigând urale, într-o curgere monotonă, care îl plictisea pe copil, dar nu voia să renunțe. Coloana militară încheia defilarea și asta îl încânta pe copil: „Mircișor era în culmea fericirii”¹⁸. Aceste carnavaluri comuniste ar putea fi apreciate drept „niște minirevoluții, diferite de cele adevărate, doar prin lipsa armelor, disciplinei și treziei”¹⁹, prefigurând, în subtext, adevărata revoluție.

Dacă într-o primă fază comunismul a oferit oamenilor calea spre o viață mai bună și progres, treptat masificarea îi confruntă cu riscul de a-și pierde individualitatea și identitatea. Sărăcia devine factorul principal care seacă rezerva de energie a oamenilor, ce trebuie să se lupte pentru a supraviețui, înfruntând zilnic cozi infernale, umiliința, frigul, conformismul (rația de alimente): „Sărăcia însăși a devenit artă”²⁰. Și această sărăcie începe din bucătărie, sanctuarul matern, pe care Mircea îl percepe ca pe un spațiu lugubru: „când am reintrat în bucătărie, am avut impresia că intru într-o hrubă sinistră”²¹. Sinistra încăpere ne reamintește de vechea locuință din Silistra, o cameră insalubră, cu ciment pe jos, unde Mircea își petrecuse prima copilărie. Apoi, s-au mutat și, de la fereastra apartamentului din Ștefan cel Mare, copilul a contemplat cu duioșie panorama orașului, fascinat de luminile ce-l împodobeau noaptea.

Pe fundalul sărăciei generalizate, Bucureștiul pierde din imaginea feerică descrisă de Mircișor. Pentru copilul devenit matur „orașul căpătase un aer de periferie”²². Bucureștiul „a îndurat megalomania lui Nicolae și a Elenei Ceaușescu, care au dus țara la sapă de lemn, construind un urieșesc palat pe locul unde, până nu demult, stătuseră străzi și biserici”²³. Priveliștea dezolantă provine din aglomerația furnicarului de oameni înghesuiți în blocurile cenușii, identice ca arhitectură și camuflându-se unul pe celălalt, dar, totodată, reflectându-se ca într-o oglindă imensă:

nici orașul nu se putea zări, geamăn obscurizat, din spatele blocului de peste șosea, cel mai banal, cel mai hidos bloc muncitoresc, cu fierul balcoanelor deja ruginit, cu rufe atârând pe frânghii și o populație tristă agitându-se-n obscuritatea odăilor asemenea unor livide insecte sociale. Acum m-am întors cu adevărat acasă²⁴.

Cuvântul de ordine devine masificarea, realizată prin uniformizarea destinelor și lipsa de libertate.

¹⁷ *Ibidem*, p. 777.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 35.

²⁰ *Ibidem*, p. 30.

²¹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 83.

²² *Ibidem*, p. 84.

²³ Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 157.

²⁴ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 536.

Întrecând orice imaginație și contrastând cu sărăcia oamenilor, Casa Poporului violentează privirea, oferind un spectacol grotesc celui care încearcă să cucerească libertatea doar cu puterea oculară: „fereastra ovală, ce nu putea cuprinde trupul obez al Casei Poporului”²⁵. Ochiul individului se izbește mereu de granițele impuse: însuși orizontul îi fusese limitat, nu mai putea contempla nemărginirea, ci era nevoit să spioneze în casele vecinilor a căror ferestre erau atât de apropiate:

Prin geamurile blocurilor muncitorești, «cutiile de chibrituri», cum erau numite se zăreau bărbați și femei orbecăind, somnambulic, în jurul stropului de aur al vreunei lumânări. Privit de sus, în acele momente, Bucureștiul se arăta dintre nori de zăpadă ca un sat foarte întins, vizibil doar prin slabe licăriri de opaite²⁶.

Se produce astfel o minimalizare a ființei umane, captivă între pereții sumbri, indiscreți și obligată să-și asume lipsurile.

Lipsiți de orizont, oamenii refuză să mai comunice între ei. Totul pare a se subînțelege, la nivel nonverbal sau paraverbal: „oamenii în paltoane vechi nu vorbeau între ei. Înghesuiți uni-n alții, suflându-și în față, unul altuia, aburii toamnei adânci [...] tăceau cu toții, cu fețe livide, cu buze vinete, cu linii adânci, negre ca de cărbune, între sprâncene. Căci ce-ar fi putut să-și spună?”²⁷. Uniți de aceeași soartă potrivnică, s-au baricadat în suferință și se folosesc de tăcere ca de o armă de temut. Le era frică să rostească cu voce tare chinul îndurat sau vreo nemulțumire, căci, la tot pasul, se infiltraseră Securității, cei ce impuneau respectarea legii. Teama de a fi închiși și torturați domina sufletul acelor oameni nevinovați, care se mulțumeau să privească:

Nu erau culori de camuflaj, ci de avertizare, țipătoare și incredibile ale unei fiare altfel atât de confundată cu mediul, încât puteai să te întrebi dacă Securitatea, stăpâna lumii, nu era altceva, în cele din urmă, decât înseși mulțimile sumbre, scufundate în frică, frică bestială și fără obiect. Dacă nu cumva era în noi, dacă nu era răul, noaptea și teroarea din noi²⁸.

Incomunicarea desemnează teama acestei majorități față de puterea comunistă, teroarea generată de sentimentul că răzvrătirea de orice fel ar putea conduce spre consecințe grave.

Comunismul îi îndepărtase pe oameni și de Dumnezeu. Mircea își amintește cum mama sa încerca să păstreze legătura cu sacrul în ciuda riscurilor la care se expunea. Cu prilejul sărbătorii de Paște, Marioara înroșea, pe ascuns, câteva ouă, și în ziua cea mare voia să ciocnească un ou cu familia. Soțul ei, Costel, adept împătimit al ideologiei comuniste, refuza ritualul și, de fiecare dată se isca o dispută: „«Hai, mă, păgânule, ce-are dacă zici și tu, ca oamenii Adevărat a-nviat? E așa, o tradiție, parcă trebuie să crezi?» Mereu ieșea scandal de la ciocnitul ouălor, și ziua de paști, care-ncepea așa de frumos, se irosea până la

²⁵ *Ibidem*, p. 542.

²⁶ *Ibidem*, pp. 933 – 934.

²⁷ *Ibidem*, p. 538.

²⁸ *Ibidem*, p. 541.

urmă întotdeauna”²⁹. Lumina Învierii era întunecată de o credință falsă, pe care Costel nu voia să o trădeze și familia a trebuit să o respecte, ciocnind ouăle în tăcere, fără să mai spună nimic. Pactul tăcerii fusese încheiat chiar și în cadrul familial restrâns. Lipsa comunicării conduce spre cea a individualizării prin cuvânt, pentru că „Individul apare în măsura în care se distinge de alt individ”³⁰. Neexprimându-și propriile gânduri, omul se interiorizează și afișează doar o mască, ce-i ascunde adevăratele trăiri.

Regimul la care erau supuși cetățenii spre finele epocii comuniste pare a echivala cu unul de exterminare. Câteva frânturi din amintirile lui Mircea descriu cu prisosință o situație alarmantă, care, nouă, celor care n-am trecut prin astfel de momente, ni se pare ireală, greu de imaginat. Întreaga povară apasă umerii mamei, gospodina ce trebuie să pregătească familiei de mâncare. Reacția acesteia, când își dă seama că pusese în tigaie carne de vier, nu necesită mai multe cuvinte: „Se întorsese atunci lividă, cu lacrimi în ochi, aruncase carnea și aerisise bine: «Bată-i Dumnezeu să-i bată, ne-au dat carne de vier!»”³¹. Lipsa totală de respect față de populație indignează și depășește puterea de înțelegere a femeii simple, a cărei nădejde rămâne tot la Dumnezeu.

Situația se agravează de la an la an și oamenii ajung să se confrunte cu disperarea. Rația alimentară se tot diminuează, până la limita subumanului. Simțind cuțitul la os, oamenilor li se dezleagă limba și încearcă, prin ironie, să depășească stările-limită: „o vorbă auzită pe la cozi, că ea face mereu supă din patru pui: pui apă, pui sare, și pui nu mai pui...”³². Ca tot românul, care face haz de necaz, Marioara își însușește replica sarcastică ce descria imposibilitatea de a mai face față în bucătărie. Goana după alimente dezumanizează ființa umană, întorcând-o în preistorie: hrana trebuie din nou vânată, stând la cozi interminabile, alergând de la un magazin la altul și, în final, mulțumindu-te cu resturi:

În fiecare dimineață dispare undeva. Se-ntoarce vânată, cu cearcăne la ochi. Chiar dacă vine cu o pungă de gheare și gâturi, chiar dacă i-a reușit minunea asta, tot se uită-n jur rătăcit și rău: ne-a adus crăpelniță, să-ndopăm în noi, ce știm noi ce-a-nsemnat coada asta, de la cinci dimineața până la... uite, a aproape douăsprezece. Fir-ar al naibii de nenorociți, ce crede ei că mănâncă lumea?³³.

Femeia duce o existență de coșmar, trăind un lamento continuu, cu o tonalitate crescendo de la văicăreală la teroare și groază: totul era dat la export, iar pentru mulțime nu rămâneau decât „solziiăștia ca de reptilă ce omoară lumea”³⁴, telemea cu gust puțin rânced (o dată pe lună), având o textură elastică parcă ar fi fost din cauciuc, pâine cu iz de motorină (datorită condițiilor insalubre în care era

²⁹ *Ibidem*, p. 650.

³⁰ Martin Buber, *Eu și Tu*, traducere din limba germană și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Humanitas, 1992, p. 89.

³¹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 570.

³² *Ibidem*, p. 936.

³³ *Ibidem*, pp. 936 – 937.

³⁴ *Ibidem*, p. 937.

transportată).

Drama oamenilor ia forma unor cozi fără sfârșit, la care se-nghesuie neputincioși pentru a prinde o bucată de pâine. Nu contează sexul, vârsta, frigul sau oboseala, ci primează foamea. Instinctul de supraviețuire e mai presus de orice: „Pe platformă, la Teiul Doamnei, e coadă la pâine. Să tot fie sute de inși, între care și femei, și copii de șapte-opt ani. E frig de crapă pietrele. Toți au sacoșe lăsate jos, între picioare, și-și țin mâinile-n buzunare”³⁵. Tabloul jalnic înfățișează înverșunarea animalică de care ființa umană dă dovadă în situații-limită. Frigul pare a anihila celelalte simțăminte omenești (umilința, mila, iubirea față de aproape, generozitatea, respectul). Concluzia drastică la care ajunge Marioară înspăimântă: „Numai mamă să nu fii în ziua de azi”³⁶. Tânguirea ei însumează toată suferința îndurată de-a lungul anilor de criză pentru a putea asigura hrana zilnică soțului și fiului ei. Zbaterea neputincioasă o face să-și renege statutul de mamă, convinsă fiind de inutilitatea unei astfel de existențe.

Aceasta era imaginea vieții din București în anul 1989: foamete, frig, umilință. Când resemnarea de peste ani se transformă în revoltă, își face apariția Revoluția, acea ființă fabuloasă pe care cei obidiți nici nu îndrăznesc s-o privească la început: „cei rămași la cozi peste noapte, la umplut butelii, la carne sau la brânză, înghesuți unii-n alții ca să nu moară de frig, priviră o clipă spre cer, dar fie durerea din cefe, fie frigul pustiitor, fie resemnarea de ocnași ce li se zărea în ochi le aplecă iarăși, adânc, creștetele la pământ”³⁷. Autorul revine la arhetipul matern pentru a descrie Apocalipsa și, implicit, eliberarea de sub teroarea comunistă.

Este valorificat sensul nefast al arhetipului, mama care trezește teama. Noua ipostază îl readuce în prim plan pe Mircea, personajul care va percepe cu alți ochi panorama Bucureștiului de la înființare până în ziua Revoluției. Schimbarea de perspectivă provine din felul în care este privit acum orașul: nu de la geamul apartamentului, ci printr-o analiză atentă de deasupra, ca și cum ar fi executat planuri topografice ale orașului de altădată, din perioada interbelică și de acum. Ochiul critic și obiectiv înregistrează în detaliu schimbările suferite de orașul matern: „Din orașu-ăsta rămăsese acum doar ce localnicii numeau «centrul istoric»: trei străduțe pe patru, cu case înfiorător ruinate, cu piatra cubică smulsă, cu maidane pe care se aruncau carcace de frigider, pisici moarte și cârpe-mpuțite”³⁸. Peisajul de mahala predomină, fiind subliniat urâtul, mizeria, ruinele în care se complac locuitorii.

Metamorfozată parcă, imaginea orașului se transformă într-o mamă devoratoare, care vrea să-și mutileze pruncii, înghesuindu-i în locuințe insalubre, cu aspect carceral:

se-ntind noile cartiere muncitorești, ridicate în ritm tot mai accelerat pentru oamenii muncii după 1950, dovadă a grijii pentru om a Partidului clasei muncitoare. Hectare de blocuri, toate făcute de-o mamă și de-un tată, cutii

³⁵ *Ibidem*, p. 974.

³⁶ *Ibidem*, p. 939.

³⁷ *Ibidem*, p. 935.

³⁸ *Ibidem*, p. 1149.

de chibrituri în care n-ai loc să te-ntorci, celule de beton cu plafoane ce parcă se prăbușesc peste tine, strivindu-te de viu³⁹.

Tendința de uniformizare primează, influențând decisiv destinele unor oameni ce se fac vinovați de ingenuitate și credulitate. Nu vorbim aici de o mamă personală, ci de una universală, marea mumă caracterizată prin răutate și obscuritate. Proprietățile materne faste au fost înlocuite de ceea ce este dăunător, dător de involuție, sterilitate și aplatizare. Orașul-mamă s-a prefăcut în prăpastia ce a sedus, apoi a înghițit destinele locuitorilor lui.

Deși surprinzătoare, imaginea Revoluției profilată în *Aripa dreaptă* pare a fi tot o extensie a arhetipului matern. Înfățișându-se asemenea mării mume, cu o statură hiperbolizată, Revoluția își face apariția pe străzile Bucureștiului pentru a ocroti parcă locuitorii înfrigurați și înfometați, dar și pentru a-i *deștepta*. Ființa fabuloasă vine să aducă lumina libertății într-o lume în care domnea întunericul. Scriitorul a înfățișat Revoluția ca „*mama, forma* (s.a.), în care e cuprins tot ceea ce există”⁴⁰, adică toți oamenii cărora le ajunsese cuțitul la os sub dictatura ceaușistă. În opoziție cu ea, bărbații ieșiți în stradă sunt echivalentul tatălui, ce „reprezintă *dinamica* (s.a.) arhetipului, căci acesta este și formă, și energie”⁴¹. Prin această imagine a Revoluției, arhetipul mării mume cade definitiv în profan și pierde orice atribut sacru, care i-ar asigura supraviețuirea în lumea postmodernă. Visele, fantezmele și viziunile contemporanilor nu mai stau sub incidența arhetipurilor, ci a sexualității și a unei mitologii reinventate, care și-a pierdut aspectul original. Aparținând valorii supreme a sufletului uman, arhetipul matern constituie esența individului, de care nu se poate aliena decât temporar, dar la care revine pentru a-și recăpăta unitatea.

Mama devoratoare și-a mutilat copiii: pe străzile orașului a curs mult sânge. Oamenii vinovați de credulitate, o masă îndobitocită de utopia comunistă, au înfruntat, tot în tăcere, gloanțele ucigașe: „Cuvântul *sângeroasă* (s.a.) rămâne în afara ghilimelelor, dar revoluție va rămâne permanent între ele, ca un spectacol dada exemplar, care a presupus, din nefericire, cadavre adevărate”⁴². Comuniștii impuseseră o realitate mizerabilă, acceptată, timp de decenii, de un întreg popor, incapabil de autoapărare. Totuși, teama de anihilare i-a făcut să reacționeze printr-un gest îndrăzneț – Revoluția – învăluit de autor într-o aură arhetipală, oferind posibilitatea detașării de un discurs identitar redactat explicit.

IV. Concluzii

Fragmentele analizate din opera scriitorului reprezintă o incursiune a cotidianității subjugate banalului, în care lupta cu automatismele se convertește într-o evadare aparentă în planul ficțiunii, unde aceeași realitate pare a acapara totul prin forța amintirilor. Punct nodal al identității comuniste, orașul București revalorizează cu subtilitate, prin memoria de tip urban-gospodăresc, ideologia

³⁹ *Ibidem*, p. 1151.

⁴⁰ C.G. Jung, *op. cit.*, p. 109.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 155.

sistemului totalitar, ce a marcat existența neamului românesc.

Atribuind orașului o funcție definitorie în conturarea identității, Bucureștiul pare a juca un dublu rol: arhetipal (extensie a mării mume, atât în ipostaza ei pozitivă, cât și negativă) și de dublu geamăn al personajului principal, preluând de la ființa umană mărcile senzoriale și capacitatea emoțională. Deoarece identitatea implică și alteritatea, orașul natal a fost convertit în acel Altul care reflectă în mod obiectiv realitatea trăită și la care individul se raportează constant. Implicând căutarea de sine, discursul identitar se legitimează prin procesul de explorare a interiorității personajelor și a realității lor exterioare: „identitatea e punctul terminus al unui vast proces de analiză și auto-analiză atât a individului, cât și al lumii care-l înconjoară”⁴³.

Dotat cu independență de spirit, Mircea Cărtărescu respinge clișeele utopice, manifestă luciditate în fața ideilor pervertite și un dispreț vădit față de perioada comunistă într-o scriitură ludică și ironică, cu accente parodice, vrând să dovedească, parcă, ideea că identitatea „E hrănită de propriile ei coșmaruri, de posibilitatea propriei extincții”⁴⁴. Neînvins de acest cotidian trivial, cu o atitudine detașată în fața sistemului carceral comunist, scriitorul evadează nestingherit într-o realitate posibilă; personajul său, Mircea, are posibilitatea de a trăi utopia comunistă: „Iubea atât de mult orașul acela nesfârșit, pâlپător, era Bucureștiul lui personal, făcut cadou lui de ziua de naștere”⁴⁵, dar și de a percepe distopia, întreținând cu acest spațiu-matrice o relație de îndrăgostire-ură.. Așadar, nu este hazardată afirmația că ficțiunea s-a dovedit a fi un mijloc de manifestare a identității. Orașul București a devenit la Mircea Cărtărescu o realitate polarizantă, el înseamnă utopie, dar și distopie, ideea fiind sugerată de ambiguitatea discursului și puzzle-ul ură-îndrăgostire.

BIBLIOGRAFIE

- Boari, Vasile, Ștefan Borbély, Radu Murea, *Identitatea românească în context european*, Cluj-Napoca, Risoprint, 2009.
- Buber, Martin, *Eu și Tu*, traducere din limba germană și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Humanitas, 1992.
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, vol. I – III, București, Humanitas, 2007.
- Codrescu, Andrei, *Ghid dada pentru postumani. Tzara și Lenin joacă șah*, traducere din limba engleză de Ioana Avădani, București, Curtea Veche, 2009.
- Jung, C. G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Wieseltier, Leon, *Împotriva identității*, traducere și prefață de Mircea Mihăieș, Iași, Polirom, 1997.

⁴³ Leon Wieseltier, *Împotriva identității*, traducere și prefață de Mircea Mihăieș, Iași, Polirom, 1997, p. 17.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁵ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 658.

**IPOSTAZE ALE CRITICULUI ÎN TEXT ȘI „IDEOLOGIA”
SCRIITURII: EUGEN SIMION, ION CREANGĂ.
CRUZIMILE UNUI MORALIST JOVIAL**

Hypostasis of the critic in the text and the "ideology" of writing: Eugen Simion, "Ion Creangă. The cruelties of a jovial moralist"

Eugen Simion's discourse on Creangă mirrors the multifaceted critical profile by means of which Eugen Simion portrays his own 'writing ideology'. Focusing on Creangă's work, the text actually voices out the critic's identity-centered figure as the 'narrative identity' coined by the critical voice displays individual traits of the one who, by talking about Creangă, speaks about himself in the most seducing manner.

Key-words: *critical discourse, identity, personal ideology, Creangă, Eugen Simion.*

Admirabil exercițiu de onestitate critică, studiul lui Eugen Simion, publicat în 2011 la editura Princeps Edit, proiectează un demers de re-lectură al unui scriitor „clasicizat”, conform unei logici argumentative care creează, prin ricoșeu, un profil scriptural al criticului. Subtilul joc de oglinzi care validează, în primul rând, un pact cu sine al lui Eugen Simion acum revizitând interstițiile operei crengiene, propune două linii de legitimizare a demonstrației: un Creangă reinterpretat prin filtrul unei identități definitorii îndelung căutate în textele sale și un Eugen Simion redefinit prin opțiunile critice pe care le face. În termenii lui Mihai Cimpoi, cel care semnează „Prefața” cărții,

studiul de față ne propune o relectură fascinantă a operei crengiene din perspectivele exegetice ale naratologiei de azi (în special barthesiene), care pune în evidență modelele epice, universul imaginar axat pe interrelațiile ficționalului și neficționalului, lumea *veche* a povestitorului, atipic *estet al filologiei*, cu filosofia ei de existență, cu etica pudorii și inestetica licențiozității, personajele văzute ca specimene, ilustrând categorii tipologice.²

În economia demonstrației, „dosarul” critic al lui Creangă include o diacronie firească a receptării pe care Eugen Simion o așază în prim-plan, motivată de o necesară actualizare a principalelor perspective de analiză, elemente-cheie ale mecanismelor relecturii de la care criticul inițiază propria lectură. În acest fel, sunt sesizabile etapele unei ideo-grafii personale, ale unei poetici de lectură asumate fațș de către Eugen Simion, în care „treptele devenirii critice” sunt

¹ Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați.

² Mihai Cimpoi, „Prefață” la Eugen Simion, *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*, Iași, Princeps Edit, 2011, p.12.

absolut necesare, configurând nevoia de parcurs interpretativ căruia „jovialul, poporanul Creangă” îi rezistă cu succes, după ce „a ieșit învingător (în sensul că a confirmat așteptările, a onorat proiectul critic) în confruntarea cu noile metode critice, de la psihanaliză la semiotică...”³ G.Călinescu, G.Ibrăileanu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Vasile Lovinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Gh.Ungureanu, G.T.Kirileanu, Petru Rezuș, Iorgu Iordan, Al.Piru, G.Munteanu, Cornel Regman sau Valeriu Cristea sunt invocați, în diferite etape ale „vârstei critice” crengiene, pentru a contura imaginea unui „nou Creangă, în măsura în care o exegeză critică bună, inspirată, coerentă impune o idee despre un autor și, implicit, despre opera lui.”⁴ Afirmția denudează, în esență, miza relecturii pe care Eugen Simion o performează, în încercarea sa de a demonstra „permisivitatea unei opere, capacitatea ei de a putea fi citită din mai multe direcții”⁵.

Pornind de la aceste perspective critice modelatoare, care au așezat textele lui Creangă într-un canon literar imuabil, poate prea static în specificitatea sa exemplară, Eugen Simion intenționează să descopere „un alt Creangă”, reinventat critic prin analiza fascinației actului de narare și a unor incursiuni suprinzătoare în spațiul (auto)biografic care se suprapune – parțial – celui scriptural. Este ipostaza „din text” a criticului care caută cu fervoare noi fețe ale lui Ianus, asociate unui scriitor canonic, acum reinterpretat prin amprenta unei *biografii creatoare* individualizatoare. Chiar „scenariul basmelor și tipologia lor”⁶ provoacă noi incursiuni critice aplicate spațiului discursiv re-legitimă prin filtrul unei tendințe regizorale evidente care, la Creangă, „tulbură modelele”.⁷ În cazul nuvelei *Moș Nichifor Coțcariul*, scenariul textual dezvăluie „o veritabilă artă a aluziei ce este, în același timp, și o artă a seducției în formele și la nivelul de conștiință al harabagiului.”⁸ Interesat de formele jocului și metamorfozele sale discursive, criticul provoacă o *lectură a suprapunerii*, prin care sunt puse în evidență strategiile naratoriale care permit ca, în interiorul „unei istorii comice (să-i spunem: o istorie de limbaj)” să se insereze „o altă istorie, niciodată spusă pe față, ci numai insistent sugerată, deliberat ținută în zona bănuiei. O istorie, trebuie să recunoaștem, plăcută, simpatice nerușinată, însoțită în toate episoadele ei de râsul inteligent și, mai ales, râsul bun al lui Ion Creangă.”⁹

În aceeași ordine de idei, suprapunerea rețelei semnificante autobiografice și a celei scripturale permite, în opinia lui Eugen Simion, încadrarea *Amintirilor din copilărie* în „compartimentul spațios al *autoficțiunii*”. Teoreticianul genurilor biograficului găsește aici un loc generos al demonstrației critic-aplicative, argumentele sale validând procesul subtil al *ficționalizării vieții renarate*, juxtapuse unui scenariu narativ în care elementul de fabulație domină:

³ *Ibidem*, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁹ *Ibidem*, p. 66.

Scriind, adăugăm ceva, introducem un număr de fantasmе, recreăm, pe scurt, viața. Cea mai severă confesiune este, în cele din urmă, opera imaginației: imaginația pe care naratorul o are despre sine și despre circumstanțele prin care a trecut.¹⁰

Forțând limitele interpretării, am putea afirma că proiecția ideo-grafică a lui Eugen Simion converge în textul comentat înspre re-definirea unui eu critic care se oglindește pe sine în discursul astfel construit, conform unei recurente logici a biograficului, pentru a da dimensiunea autoreflexivă a ipostazei critice. Cu alte cuvinte, vorbind despre autoficțiunea din *Amintiri*, Eugen Simion vorbește despre sine, discursul său de gradul doi înregistrând, în interșițiile liminal-subtextuale, un profil identitar specific – criticul care, prin opțiunile sale literare, se re-definește tacit, în interiorul unui seducător „exercițiu de admirație.”

Demonstrația lui Eugen Simion identifică două teme convergente, cea a naratorului și cea a amintirii,

într-o confesiune în care spontaneitatea este dramatizată. Toate cele patru părți (...) încep, se știe, cu o punere în temă (...). Aceste comentarii lirice și morale au fost, în genere, considerate nepotrivite, stângace, prea *literare*... Ele au totuși un rol în narațiunea autobiografică (autodiegetică), și anume acela de a sugera distanța mare dintre timpul trăirii și timpul scrierii. Este tema naratorului și este, într-un anumit sens, drama lui: el trebuie să scrie (să povestească) fapte care s-au petrecut cu mult timp în urmă și să facă portretele unor indivizi care n-au rămas decât în memoria lui. O înstrăinare peste care Creangă trece repede, cu umorul lui care nu-i totdeauna așa de îndepărtat de tragicul existenței și nici (cum s-a văzut) de cruzimile realului.¹¹

Extrapolând, putem vorbi de o *temă a criticului*, cel care, analizând textul literar, se *înstrăinează de sine* pentru a surprinde umanitatea creatoare în ipostazele sale cele mai fine, dar și de o *temă a analizei* ale cărei opțiuni creionează, prin ricoșeu, opțiunile identitare ale lui Eugen Simion. În felul acesta, proiecția criticului în text împrumută ceva din „omul lui Creangă”,

un tip esențialmente elegiac, nostalgic, stă cu fața spre trecut și suspină după ceea ce a fost și nu mai este și, în același timp, vede lumea în alcătuirile ei comice. Se bucură de spectacolul vieții, dar îl și judecă uneori cu surprinzătoare cruzime. Morala lui este, în fundamentul ei, clasică, și Creangă însuși este un moralist clasic care nu se încurcă prea mult cu zonele intermediare. Desparte clar și judecă drept când este vorba de virtuțile și căderile morale omenești.¹²

Este, poate, cea mai justă și cuprinzătoare descriere a umanității din textele lui Creangă ce conferă sens subtil profilului identitar al criticului Eugen Simion, cel care optează, în demersul său, în favoarea unor astfel de decupaje purtătoare de identitate. În egală măsură, reprezintă un fidel portret scriptural al criticului care, prins în mrejele confesiunii, mărturisește într-o altă carte, scrisă la

¹⁰*Ibidem*, p. 70.

¹¹*Ibidem*, p. 71.

¹²*Ibidem*, p. 172.

un an distanță:

Mi-au plăcut totdeauna marii toleranți activi, justițiarii înțelepți, personajele „armonioase”, dar nu oportuniste, îmi plac încă radicalii luminați, capabili să se resemneze în fața adevărului, în fine, modelul meu de existență luat din cărțile pe care le-am citit și le-am iubit – este omul care se face pe el însuși, omul care se construiește, omul care își învinge *psihea*, ca E. Lovinescu, sau care își creează un model universal ca *ataraxicul petulant* G.Călinescu... Nu știu ce-am reușit să fiu (adică: nu știu ce-a ieșit din efortul meu de a mă construi din interior), dar pot să-ți mărturisesc ce-am dorit să fiu, după ce mi-am dat seama care îmi este firea: am dorit să-mi stăpânesc angoasa – foarte puternică – să-mi elimin complexele, să-mi educ modul impetuos de a reacționa și să acced la starea de echilibru. Sunt, domnule Grigor, ți-am mai zis, un individ pentru care adevărul există. Vreau să fiu un spirit liber, ca să pot fi un spirit drept. Parcă ți-am mărturisit o dată sau poate am scris undeva: sunt *un anxious* care aspiră la starea de contemplație.¹³

BIBLIOGRAFIE

- Antofi, Simona, „Eugen Simion – Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial”, în *Communication interculturelle et littérature*, Nr. 2/2011, Galați, Europlus, pp. 359-360.
- Simion, Eugen, *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*, Iași, Princeps Edit, 2011.
- Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, București, Curtea Veche, 2012.

¹³ Eugen Simion, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, București, Curtea Veche, pp. 441-442.

UN PERSONAJ DIN EXIL – DUMITRU ȚEPENEAG

Un personnage de l'exil - Dumitru Țepeneag

Sans être un écrivain nostalgique, Dumitru Țepeneag découvre l'espace roumain grâce à sa mémoire affective. La condition de l'exilé devient la marque de sa fiction, comme une expérience créative et thérapeutique, afin d'échapper à un régime politique totalitaire. Les expériences réelles vécues par l'auteur sont transférées dans la fiction. L'exilé porte toujours le masque de l'étranger et ressent intensément l'exil intérieur et extérieur à la fois.

Mots-clés: *exil, identité, mémoire affective, liberté de pensée, mentalité*

Figura lui Dumitru Țepeneag stă sub semnul unei surprinzătoare vocații a mobilității: scrisul/viața puse în slujba unei depline libertăți: „patria mea, domnule, nu e o țară, ci limba română, adică limba în care m-am născut și am învățat să scriu”². El este românul căruia i se retrage cetățenia din motive politice, dar continuă să scrie, alegând întotdeauna libertatea ca definiție a actului creator, eliminând spontan și fără rezerve orice înregimentare sau alienare: „Am și adoptat o atitudine de opoziție permanentă și sistematică față de regim. Nu atât în literatura mea care era nerealistă, cât în viața scriitoricească. Această atitudine a culminat cu sprijinirea disidenței lui Paul Goma”³. De aici și deplasările neobosite între Franța și România, absența constrângerilor, invenția formelor, de fapt aventura de a fi în viață: „Un om liber și democrat admiră ideile, nu statui”⁴.

Prin faimoasele *Teze din iulie 1971*, Ceaușescu proclamă importanța realismul socialist, chiar dacă activitatea onirică se manifestă critic la adresa regimului, mai ales în afara granițelor, proclamându-și dreptul de a sonda interioritatea, de a avea acces la orice realitate. Astfel, teroarea, corupția, lipsa demnității și neîncrederea transformă totul într-o „carceră cu ziduri invizibile, în care urmărirea a fost împinsă până la limite adesea absurd, teama de propriul popor stând la baza considerării oricărui cetățean ca virtual dușman sau suspect”⁵.

În această perioadă, conștiința artistului este supusă unei cenzuri drastice și orice tentativă de a opune rezistență prin scris este sortită eșecului: „Am fost expulzat nu numai din țară, dar și din literatură română”⁶. După cum însuși

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava.

² Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Allfa, 2000, p. 47.

³ *Ibidem*, p. 79.

⁴ *Ibidem*, p. 76.

⁵ Smaranda Vultur, „Trecutul care ne urmărește încă”, în *Revista* 22, anul XV, nr. 928, 18 decembrie 2007.

⁶ Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii ...*, op. cit., p. 95.

afirmă, Dumitru Țepeneag nu a fost niciodată membru de partid, nu a crezut niciun moment în comunism, iar în 1975, după ce lansează la Paris revista *Cahiers de l'Est*, este dat afară din Uniunea Scriitorilor și i se retrage cetățenia română. Pentru cel care nu a cerut azil politic și a avut mereu un sentiment de dezgust față de viața departe de țară, „exilul este microcosmosul țării și ceea ce se întâmplă în țară se reflectă acut în mediul românesc din străinătate, evident cu semn schimbat”⁷. După o *tăcere literară*, în care joacă șah, traduce, scrie cărți de șah, predă această disciplină în școli, se reîntoarce la masa de scris, redactându-și romanele în limba franceză.

Conceptul de exil aduce în prim-plan exilul ca eveniment biografic determinat de contextul social-politic și exilul ca laitmotiv, căpătând multiple forme: dezrădăcinare, scindare a ființei, fragmentare a identității, înstrăinare, (re)întoarcere în exil, alteritate, neputința de a se readapta în spațiul de origine, dorința de a rămâne definitiv în țara adoptivă. Este de domeniul evidenței faptul că exilul scriitorului nu se poate confunda cu exilul personajelor, chiar dacă acestea din urmă sunt tot atâtea ipostaze ale autorului.

În proza lui Dumitru Țepeneag se regăsesc elemente biografice precum exilul și întoarcerea temporară în România, deși trauma dezrădăcinării a fost depășită prin recunoașterea internațională de care se bucură autorul. Fără a fi un nostalgic, Dumitru Țepeneag explorează spațiul românesc prin apelul la memoria afectivă, opera lui relevând identitatea românească în exil pe care o recuperează din dorința de regăsire a libertății de gândire și de creație. Condiția de exilat în formule narative diferite devine marcă a ficțiunii sale, ca experiență creatoare și terapeutică pentru a se elibera de trecut, de a evada dintr-un regim politic totalitar.

Romanele sale impun o viziune diferită de cea homerică asupra exilului, iar deplasarea într-un alt spațiu se asociază cu șansa de a trăi o nouă existență, cu o devenire într-un topos străin. În ciuda traumei dezrădăcinării, se construiește o existență nouă în țara adoptivă, în care integrarea se realizează prin adoptarea noii limbi. Experiențe reale trăite de autor se transferă în ficțiune, personajele lui Dumitru Țepeneag plimbându-se în spații culturale diverse și chiar opuse ca mentalitate. Exilatul poartă mereu masca străinului și resimte la modul acut exilul interior și cel exterior, încercând să dea sens vieții sale și să-și vindece trauma exilului. Reîntoarcerea în locurile natale semnifică adesea înstrăinare și nostalgie, întrucât exilatul se confruntă cu un spațiu nou sau cel puțin modificat, fiind momentul în care conștientizează că aparține celeilalte țări. Paradigma exilului presupune mai întâi o dimensiune teritorială, despărțirea de un spațiu paradisiac, iar noul teritoriu este un spațiu al provizoratului, în care autorul își mărturisește experiențele bulversante în căutarea propriei identități. Exilul homeric se transformă într-un mit fondator ce traversează epocile, contopindu-se cu expulzarea socială a scriitorului antic (poetul Ovidiu) sau cu risipirea în lume a intelectualilor din a II-a jumătate a secolului XX. Supraviețuirea în noul spațiu înseamnă pentru personajele lui Dumitru Țepeneag ratare, pătrunderea într-un *non – spațiu*, criză existențială.

La început, onirismul estetic constituia un mod de viață, mai puțin o

⁷ *Ibidem*, p. 14.

teorie literară, era *distracția* lor, a lui Leonid Dimov și a lui Dumitru Țepeneag: „uneori ne plimbam hai-hui pe străzi și făceam inventarul oniric, adică ziceam: uite, fereastra aia e onirică, poarta aia, de asemenea, ori un copil privind în gol și îmbrobodit în lumină ori chiar și o pisică adormită pe un pervaz”⁸. Pe lângă acest joc al minții, scriitorul se regăsește în planul ficțional, unde are parte de transformări inedite:

Textul e un spațiu de metamorfoză, de transformare a cuvintelor care se nasc din cuvintele precedente, nu dintr-o realitate exterioară. Cam asta scriam, poate cu alte cuvinte, ceea ce, oricum, era o revoluție pentru vremea aceea, și nu numai în România⁹.

Opera sa stă sub semnul fugii, o evadare din realitatea social-politică angoasantă, întrucât scriitorul nu a făcut nicio concesie în relația cu regimul comunist, fiind constrâns să ia calea exilului, deoarece i s-a retras cetățenia română: „Nu suport să mi se spună că am ales exilul. Cine alege exilul, începe prin a cere azil politic”¹⁰. Dacă la început, fiind în Franța, se izolează atât de românii emigranți, cât și de francezi, iar timp de opt ani nu mai publică literatură, nu mai vorbește la Europa liberă, totuși joacă șah ca jucător profesionist, oferă cursuri de șah, scrie cărți de șah, perfecționându-și limba franceză: „Am făcut pe Ahile în cizme de cowboy. Dar vacile mugeau ca și mai înainte. Pe sat îl cam durea în fund de supărarea mea”¹¹.

Lipsit de simț politic, după propria mărturisire, l-a apărut pe fostul *deținut* Paul Goma și chiar l-a ajutat să scape din *ghearele* lui Ceaușescu, cu care va polemiza mai târziu și despre care afirmă că „s-a codit să protesteze, fie și formal, când autoritățile franceze mi-au refuzat cererea de naturalizare pe care am făcut-o în 1978, după ce rezistasem trei ani cu un statut fragil de apatrid”¹². Prietenia *miraculoasă* cu Leonid Dimov cu care a înființat *Grupul oniric* „s-a bazat pe circumstanțe existențiale, ca orice prietenie, dar și pe afinități literare, pe gusturi comune”¹³, respingând amândoi suprealismul ce impunea dicteul automat și relatarea viselor autentice. *Frondeur* prin caracter, scriitorul nu făcea concesii, nu scria pentru partid, fiind persecutat de cenzura comunistă, urmărit de securitate și forțat să renunțe la patria-mamă, refugiindu-se într-un alt univers, complementar celui ficțional.

Dacă jurnalul intim aduce o lumină personală asupra laboratorului de creație, o parte a publicisticii transformă ideile estetice ale autorului în *acțiune textuală*: „Departee de a atinge o sinceritate *inumană*, trebuie să recunosc că, atunci când scriu, păcătuiesc, la modul cel mai banal, prin mitomanie. Mint de sting!...”¹⁴ Caracterul său dinamic, alături de imaginația creatoare, constituie un element esențial al gândirii (de)constructive specific scriitorului-șahist: „Nu țin

⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

¹¹ *Ibidem*, p. 73.

¹² *Ibidem*, p. 32.

¹³ *Ibidem*, p. 37.

¹⁴ *Ibidem*, p. 223.

morțiș să-l conving pe cititor că se uită pe fereastră și tot ce vede se întâmplă aieuea. Dimpotrivă. Am nevoie ca spiritul său să fie activ, deci sceptic, în stare să contribuie la creație, nu confundat în procesul de identificare și pe jumătate adormit”¹⁵. Într-un eseu tradus în limba germană, și-a exprimat ideile despre exil, împrumutând o expresie ce-i aparține lui Kafka:

Exilatul e un fel de *artist al foamei*, pentru că el nu participă din plin la viața social-culturală a țării-gazdă. Asta e poate cel mai greu de suportat. E ca o moarte trăită cu anticipație. Și ca să rămânem în Kafka, s-ar putea vorbi de vânătorul Grachus, mortul-viu, cel purtat pe targă și în barcă dintr-un oraș în altul¹⁶.

Dintre scriitorii noștri plecați înainte de 1989, din motive politice, și reconciliați cu țara după Revoluție, Dumitru Țepeneag este poate exemplul cel mai relevant: efortul său consistent de reinsertie în literatura autohtonă nu îl putem regăsi la prea mulți componenți ai diasporei românești: „La Europa Liberă vorbeam fără nicio sfială, abordând nu numai probleme literare, ci și politice. Din punctul de vedere al lui Ceaușescu, era limpede că devenisem un element perturbator, chiar periculos, care trebuia eliminat”¹⁷. Încă de la începutul anilor '90, scriitorul și-a publicat sistematic volumele pe piața noastră culturală, cu dezinvoltura unui vechi combatant, deși crede cu hotărâre: „Aș fi fost mai util (și literar și politic) în țară, decât în exil”¹⁸. Astfel că bibliografia lui post-revoluționară numără suficiente titluri (unele, de referință) pentru ca autorul de la Paris să poată fi considerat *de-al nostru*: trei volume de proză scurtă (*Exerciții, Frig, Așteptare*), romane (*Zadarnică e arta fugii, Nunțile necesare, Hotel Europa, La belle Roumaine, Camionul bulgar*), publicistică, pagini de jurnal.

Abundența aceasta editorială se explică atât prin translarea lingvistică (cărți scrise în franceză și traduse apoi în românește), cât și prin prolificitatea unui autor disputat între construcția romanescă, amplă, formulă radical-onirică a prozei scurte și cea pletorică, intens personalizată, a publicisticii curente. Se poate spune că Dumitru Țepeneag a încercat și a reușit o integrare, mizând pe o nouă carieră românească, dar și pe intrarea în canonul literar: „Câtva timp deci exilul meu a fost total, de vreme ce ieșisem și din limbă, nu numai din țară. Iar acum, întorcându-mă în limbă, revenind din când în când și în țară, de ce oare nu mă simt întors cu totul în patrie?”¹⁹ Dacă îl luăm drept cadru de referință pentru condiția exilatului român, Dumitru Țepeneag constituie, prin mentalitatea sa de *român european*, un model atipic și inedit:

E deja prea târziu. Nu criticii se vor ocupa de mine, ci istoricii literari. Altfel spus, criticii scriind acum despre mine vor face operă de istorie literară. Și nici măcar nu sunt mort, ca asta să se petreacă fără reticențe ori subiectivitate. Ca un cadavru viu ce sunt, voi fi introdus în casa comună a literaturii noastre pe ușa cea mare, dar purtat pe targă. Eu aș fi preferat să

¹⁵ *Ibidem*, p. 224.

¹⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁷ *Ibidem*, p. 79.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 130.

fiu lăsat să mă strecur în toți acești ani pe ușa de la bucătărie și sufragerie, între cămară și salon, așa cum o începusem, să fi fost considerat puțin bucătar și puțin chelner, să fi avut și eu un rol, să fi trăit literatura, adică să fi trăit într-adevăr²⁰.

Dumitru Țepeneag nu se mai raportează la românismul său în primul rând ca la o traumă identitară, ci adeseori mucalit, cu un umor cu reflexe amar-parodice de sorginte caragialiană, ba chiar detașat, cu o atitudine relaxat-ironică:

Am trecut atunci printr-o criză identitară, amplificată de gesturile unor foști prieteni pe care le calificam drept trădătoare. Un timp, am renunțat la literatură. Când am început din nou să scriu, am scris în franceză. Ce rost avea să mă arăt mai patriot decât alții care făcuseră pe vremuri mare caz de naționalismul lor pentru ca apoi să pară că uită de unde vin²¹.

El își asumă marginalitatea (culturală, lingvistică, etnică) ca pe o altfel de centralitate: „Nu ca să fug dintr-o literatură provincială am început să scriu direct în franceză. Dar, din moment ce nu făceam o literatură de consum, o literatură pentru *marele public*, vroiam să controlez eu însumi efectele mele textuale”²². După căderea regimului comunist, s-a lăsat parcă purtat de valul eliberării și a vrut să se întoarcă în limba română (venind propriu-zis în România cu un camion cu medicamente):

Acum, ce conta înainte de toate era să scriu din noi în română, despre noua Românie. Conținutul pretindea să reînnoiască forma. De aceea, n-am nevoie de prea multă exagerare ca să afirm că această întoarcere m-a ajutat să ies dintr-un impas estetic. Nu e vorba de nicio mistică naționalistă. E mult mai simplu: în România mi-am petrecut tinerețea, adică faza esențială a vieții, acolo se află nu numai rădăcinile mele etnice și lingvistice, dar și cele estetice pe care n-am reușit - și ce-i drept nici n-am prea încercat - să le aduc cu mine în Occident. N-am reușit să fac cunoscut onirismul²³.

Pretutindeni, atât în articole, interviuri sau proza scurtă, cât și în romane, se resimte regretul scriitorului de a fi fost exilat din propria țară:

Emigrația e un microcosmos care reflectă în mod firesc țara de origine: calitățile și defectele celor de acolo. Din păcate, dezrădăcinarea duce la accentuarea defectelor. Dezrădăcinatul se de-moralizează. Pierde punctele de referință, în primul rând pe cele morale²⁴.

Este perceput în Franța drept un prozator *dificil*, poate din cauza experimentului estetic oniric, deși își redactează romanele în limba franceză, pentru că a scrie înseamnă oricum a traduce: „Emigrantul român se află în regim de libertate și se comportă ca într-un regim de dictatură”²⁵. Între 1975 și 1980, fondează și conduce în țara care l-a adoptat diferite reviste literare, are *spirit de*

²⁰ *Ibidem*, p. 28.

²¹ *Ibidem*, p. 217.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 28.

²⁵ *Ibidem*, p. 29.

contrazicere cum îi spunea cândva mama sa, devenind unul dintre animatorii exilului literar românesc. Din perspectiva acestui scriitor, limba maternă e aceea pe care n-o poți uita, fiind de fapt adevărata patrie, așa cum crede și Norman Manea: „Nu religia și naționalismul mă țineau în România, ci limba și himerele pe care mi le furniza. Și nu doar atât, desigur, biografia toată, bună-rea, a căror esență erau”²⁶.

Chestiunea identității comunitare este abordată de către Țepeneag la modul polemic, respingând, pe de o parte, mioritismul ca fundamental non-european, atunci când îl apropie de fatalismul oriental, de nihilism și de pasivitatea sinucigașă: „Dacă pasivitatea, cum spuneți, a înlesnit fixarea comunismului, în cazul ăsta pasivitatea ar trebui să fie o trăsătură comună multor popoare foarte deosebite între ele. Admirăți puțin diversitatea etnică a lagărului socialist!”²⁷ El afirmă că nu crede în mioritism, dar simte nevoia de a compensa în spațiul imaginar o traumă biografică, aceea de a fi fost izgonit din propria țară, „dar de aici la afirmația că românismul stă pe niște «vicii incurabile» e un pas destul de mare pe care nu văd de ce l-aș face. De ce credeți că pesimismul meu are o culoare locală?”²⁸ – se adresează el, cu ton polemic și pedagogic totodată, diferiților intervieuatori, de-a lungul timpului.

Ca elemente constitutive ale inconștientului colectiv, arhetipurile au fost definite de C. G. Jung astfel: „Am numit arhetip baza instinctuală, congenitală, preexistentă, respectiv *pattern of behaviour*”²⁹. Dincolo de caracterul instinctual, arhetipurile „nu sunt reprezentări înnăscute, ci forme înnăscute, cadre care în-formează experiența umană”³⁰. Astfel, individul creator se construiește pe sine prin corelarea exteriorului cu interiorul, întrucât evenimentele care îl marchează și persoanele esențiale din viața lui reprezintă o sursă a formării arhetipului:

Întoarcerea în literatura română a coincis cu revenirea mea fizică (fie și temporară) în spațiul românesc, care îmi fusese interzis timp de aproape treizeci de ani. Probabil că, în ciuda dezamăgirilor inerente și paralele cu satisfacțiile, și asta a contribuit la revigorarea literaturii mele. M-a scos dintr-un formalism din ce în ce mai sterilizant. M-a limpezit. Pe scurt: m-a ajutat să ies din ghetou. Din marginalizare. Nu e o formulare paradoxală. Pentru cineva care scrie în limba română, centrul se află în România, nu la Paris³¹.

Crizele creatoare ale lui Dumitru Țepeneag dispun de toate procedeele visului: reprezentarea unui conflict pe o altă scenă, dramatizarea sau punerea în imagini a unei dorințe refulate, aceea de a se reîntoarce în țară ca un scriitor canonic, deplasare, condensare de lucruri și de cuvinte, figurarea simbolică a unei fugi permanente, răsturnare în contrariu. Creatorul Dumitru Țepeneag se luptă cu

²⁶ Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Iași, Polirom, 2011, p. 160.

²⁷ Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii ...*, op. cit., p. 270.

²⁸ *Ibidem*, p. 269.

²⁹ C. G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Jurnalul Literar, 1994, p. 6.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii ...*, op. cit., p. 218.

absența prietenilor, cu pierderea cetățeniei, cu exilul și cu durerea îndepărtării de propria țară. Tot el realizează identificarea obiectului iubit și pierdut (propria țară/existență/literatura ca marcă identitară) pe care îl face să retraiască, de pildă, sub forma unor personaje de roman.

Inspirația poate apărea inopinat, ca un vis pe care creatorul îl derulează cu ochii aparent deschiși, ce îl poate transpune într-o stare fecundă. Angoasa, teroarea, suferința, vidul interior sunt atât de intense încât opera este poate singura ieșire alternativă, în același timp posibilă și imposibilă: „A crea apare ca o faptă de vitejie, e un triumf eroic asupra rănilor sale în continuare deschise”³². Este clar că ruptura de țară, impusă de partidul comunist, a reprezentat pentru Dumitru Țepeneag o despărțire de locuri și oameni dragi, având un efect traumatic asupra aparatului său psihic. Depășirea acestei crize interioare se realizează prin creația care îi permite „să-și regăsească încrederea în propria continuitate, în capacitatea sa de a stabili legături, între el însuși, lume și ceilalți, în facultatea sa de a se juca, de a simboliza, de a gândi, de a crea”³³.

BIBLIOGRAFIE

- Dimov, Leonid, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007.
- Țepeneag, Dumitru, Ion Simuț, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț* urmate de o *Addenda*, București, Editura Paralela 45, 2003.
- Jung, C. G., *În lumea arhetipurilor*, traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu), București, Editura Jurnalul Literar, 1994.
- Manea, Norman, *Întoarcerea huliganului*, Iași, Polirom, 2011.
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal* (traducere din limba franceză de Ioana Bot, aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu), Cluj-Napoca, Dacia, 2001.
- Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Allfa, 2000.
- Vultur, Smaranda, „Trecutul care ne urmărește încă”, în *Revista 22*, anul XV, nr. 928, 18 decembrie 2007

³² *Ibidem*, p. 67.

³³ *Ibidem*, p. 28.

Varia

BINOMUL BACOVIAN. POEZIE-MUZICĂ, ÎN VERSIUNEA AGATHEI GRIGORESCU-BACOVIA¹

Le binome Bacovia. Poesie-musique dans la version d'Agatha Grigorescu-Bacovia

Agatha Grigorescu-Bacovia, la partenaire de vie du poète George Bacovia, partage la sensibilité artistique du créateur, son goût pour la pratique d'autres arts tels la musique. Les mémoires d'Agatha Grigorescu-Bacovia restent pour le chercheur une démarche de récupération de la mémoire du grand poète.

Mots-clés: *poésie, musique, symbolisme, George Bacovia, Agatha Grigorescu-Bacovia*

Notă introductivă

I

Amintirile partenerei de o viață a poetului, structurate sub formă de aserțiuni privind trăirile acestuia în context muzical, fie ca meloman, interpret la vioară, fie de creator inspirat de arta sunetelor, au fost presărate de-a lungul textelor memorialistice ce i le-a dedicat cu profundă înțelegere, după trecerea lui în lumea eternă: *Bacovia. Viața poetului*², *Poezie sau Destin. Viața poetei, Poezie sau Destin. Bacovia. Ultimii săi ani*³ – carte redactată până la 5 noiembrie 1975, după care se consemnează: „urmează volumul IV”, fără altă explicație, proiect rămas nefinalizat de autoare, decedată peste puțin timp (12 octombrie 1981), la 86 de ani.

Cât privește volumul autoarei, apărut postum, titrat *Posteritatea Poetului Bacovia*⁴, acesta are o situație incertă: nu este însoțit de nicio indicație (prefață, notă, asupra ediției, redactor de carte etc.) privind manuscrisul lucrării. Moștenitorul drepturilor de autor, Gabriel Bacovia (8 noiembrie 1931 – 24 ianuarie 1999), aproape inconștient, pensionarul Azilului de Bătrâni din Bacău, nu putea să dea nicio procură, iar fiul și nora sa au refuzat orice succesiune (cf. Certificat de moștenitor nr. 51 din 20 aprilie 2000). Așadar, cazul este suspect de orice interpretare în defavoarea autenticității textelor (numerotate aiurea), iar editura, protejându-și adresa.

Textul prezentului eseu este dactilografiat, consemnat de autoare cu

¹ Textul prezentului studiu a fost tehnoredactat de Simona-Elena Bălții, Silvia-Anamaria Cârnu, Claudia Budău (Cadar), masterande în anul al doilea la programul de studii „Cultură și literatură română”, organizat la Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² București, Editura pentru literatură, 1962, 364 p. + ilustrații.

³ București, Cartea Românească, 1981, 245 p.

⁴ București, Bacoviana, 1995, 174 p.

cerneală neagră și datat 11. IV. 1981, aflat în posesia Filialei Județene Iași a Arhivelor Naționale Istorice, *Fondul Familiar Bacovia*. Distinsa autoare subliniază că Bacovia avea har muzical din fragedă copilărie, manifestat cu seriozitate la anii școlarității băcăuane, în cadrul serbărilor publice, atât ca solist instrumentist la vioară, cât și ca dirijor al orchestrei liceale. De precizat faptul că, în afara orelor de curs, lua lecții în particular acasă, în familie, alături de surorile și frații săi. Ulterior, și-a încercat talentul de compozitor, dar încercările hibride s-au pierdut.

II

Creația poetică bacoviană este plină de infuzii muzicale în cele 260 de titluri de poezii, câte numără aceasta în șase volume de autor: *Plumb* (1916), *Scânței galbene* (1926), *Cu voi...* (1930), *Comedii în fond* (1936), *Stanțe burgheze* (1946), *Stanțe și versete* (1970) și poezii apărute în diverse publicații, în număr de 16, împreună cu 11 rămase inedite până la anul 2001, evidențiate în vol. *Opere* (Editura Univers Enciclopedic, București, alcătuită de Mircea Coloșenco), în total, fiind vorba de 271 creații în versuri.

În această acoladă statistică, menționez contribuția Centrului de Analiză a Textului de la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, care a realizat, având ca autori pe Marian Papahagi (concepție și coordonare generală), Sanda Cherata, Emma Tămăianu, Teodor Vușcan, volumul *Concordanța poeziilor lui George Bacovia* (Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999, 497 p.), pe baza ediției critice de referință: *George Bacovia. Opere. Text stabilit, variante de Cornelia Botez* (Editura Minerva, 1978).

Astfel, aflăm din acest volum (întocmit profesionist și meticulos) lexicul celor 260 de poezii, care cuprinde cuvinte românești și străine grupate sub formă de 2593 de leme (cuvinte-titlu, cum apar în orice dicționar), răspândite în 15. 093 de ocurențe, din care, aici, le-am selectat pe cele referitoare la arta sunetului: *arie* (1 leamă – 1 ocurență), *armonic/armonie/armonios* (3 leme – 8 ocurențe), *caterincă* (1 leamă – 3 ocurențe), *cânt/cânta/cântare/cântător/cântec* (5 leme – 64 ocurențe), *clavir/clarivistă* (2 leme – 21 ocurențe), *compozitor* (1 leamă – 3 ocurențe), *concert* (1 leamă – 1 ocurență), *fanfară* (1 leamă – 12 ocurențe), *fluier/fluiera* (2 leme – 7 ocurențe), *lăutară* (1 leamă – 1 ocurență), *melodie* (1 leamă – 5 ocurențe), *muzical/muzicant/muzică* (3 leme – 12 ocurențe), *orchestră* (1 leamă – 3 ocurențe), *orgă* (1 leamă – 1 ocurență), *piano* (1 leamă – 1 ocurență), *pianolă* (1 leamă – 1 ocurență), *piculină* (1 leamă – 2 ocurențe), *simfonie* (1 leamă – 2 ocurențe), *sonor/sonoriza* (2 leme – 3 ocurențe), *sună/sunet* (2 leme – 27 ocurențe), *țambal* (1 leamă – 2 ocurențe), *vioară* (1 leamă – 10 ocurențe), *violină* (1 leamă – 3 ocurențe). Per total, din cele menționate, este vorba despre 30 leme/cuvinte-titlu (0, 87%) în 194 ocurențe/forme flexionare (0,79%). Dar câtă deosebire este între aceste cifre rigide/evidente în comparație cu efectele/metaforele estetice pe care le emană cuvintele respective în frazarea/poetica bacoviană!

III

Și așa se poate explica faptul de ce o seamă de compozitori au marșat la textele simboliste, chiar ezoterice ale lui George Bacovia. În anul 1947, Mihail Jora – membru al Academiei Române – va edita albumul *Cântece românești pentru voce și pian*, op. 15, pe versuri bacoviene (*Moină, Pastel, Note de primăvară, Furtună, Proză*), iar, în anul 1956, *Muzica*, Revista Uniunii Compozitorilor din România și a Ministerului Culturii (VI, nr. 1-2, ianuarie-februarie 1956) îi dedică suplimentul *Cântece pe versuri de G. Bacovia. La a 75-a aniversare a nașterii poetului*, cuprinzând lucrările următorilor compozitori: Paul Jelescu (*Poveste, Baladă*), Zeno Vancea (*Alean, Moină*, din ciclul *Șase cântece de toamnă*, compuse în 1939), Gh. Dumitrescu (*Rar, Pulvis*), Felicia Donceanu (*Proză*) și Bogdan Moroianu (*Amurg de iarnă*) – lieduri.

La Casa Memorială „George Bacovia” din Bacău, se păstrează manuscrisele compozitorilor: Irinel Aciobăniței (*Plumb, Rar*), Nicu Alifantis (*Decembre, Rar*), Marian Didu (*Piano*), Gh. Dumitrescu (*Decembre*), Ion Fazlă (*Studiu, Rar, Singur, Pastel, Modernă, Meridian, Balet, Matinală, Serenada muncitorului, Vals de toamnă*), Emil Gavriș (*Ecou de romanță*), E. Ghițescu (*Regret, Amurg, Ecou de romanță*) – lieduri, muzică pentru pian, folk. Are dreptate Ion Negoîtescu când, referindu-se la creația lui George Bacovia, scrie că

poezia bacoviană aparține expresiilor celor mai specifice ale simbolismului și tehnica lui se rezolvă exclusiv cu mijloacele pe care școala simbolistă i le-a oferit, acea sumă a sugestiilor care vin de la muzică, din culoarea irizantă a luminii, din atmosfera confuză a inconștientului, toate consecințele marii picturi impresioniste, cărora temperamentul poetului le-a adăugat aura fanată a destinului său, sarcasmul și mantia decrepită, funebrul aer damnat⁵.

Mircea Coloșenco

⁵ Ion Negoîtescu, *Scriitori moderni*, București, Editura Eminescu, 1996, p. 132.

Agatha Grigorescu-Bacovia

BACOVIA ȘI MUZICA

„La început a fost cuvântul” spune vechiul dicton, pe care, parafrazându-l, după propria mărturisire a poetului, la Bacovia, la început a fost Sunetul – melodiile interioare, din lungile reverii și meditații, care îi indicau euritmia poemei, învăluită în cuvânt. Deci, întâi muzica și apoi poezia, fericită simbioză a creației bacoviene.

În afară de aceste daruri native, poetul posedă, tot nativ, și alte însușiri artistice: viziunea picturală și cromatică, coregrafică, plastică. Citindu-l în adâncime, le descoperim în numeroase poeme, chiar cele peste care s-a trecut fără a le revela, și numai în volumul *Plumb*, cum le place criticilor să nu meargă mai departe, susținând că numai o carte și, de obicei, prima îl consacră pe autor. Dar opera lui Bacovia se continuă cu poeme de mare rezistență de-a lungul tuturor celor șase cărți de poezie ce ni le-a lăsat. În marea lor esențializare și simplitate artistică, fiecare poezie ne dă măsura travaliului artistic, și unele versuri singure ne rețin prin realizarea gândului, emoției și expresiei poetice, la care poetul gesta și lucra, revenind până la forma ce o crede definitivă. (Și așa, încă, peste ani mai revenea, cum reiese din puținele manuscrise ce ne-au rămas).

Spuneam că însușirea muzicală a lui Bacovia a precedat pe cea poetică, iar acesteia i-a rămas maestru. Să urmărim evoluția temperamentului său muzical, precoce și de mai târziu. Îmi spunea Mamaia (Mama Poetului), că, încă de mic copil, o uimea Longuț (așa i se spunea în familie poetului) cu simțul și plăcerea lui pentru muzică. Stătea împreună cu copilul sub teiul de lângă fântâna din colțul grădinii. După lungă tăcere și ascultare, îi spunea când voia să plece: „Mai stai, mamaie, să ascultăm păsărelele. Nu auzi ce frumos cântă?...” Și mamaia trebuia să mai rămână. Mai târziu, poetul va scrie un vers: „O păsărică modulează vii?” sau o păsărică a iarnă a făcut...reminiscente de atunci? Cine știe!... Dacă trecea prin grădina publică tot cu mamaia la una din ficele ei, și în acele zile cânta fanfara militară în pavilion, copilul îi spunea: „Să stăm pe o bancă, mamaie, să ascultăm cum cântă muzica...Ce frumos răsună cântecul din alături!”. Și această fanfară se auzea foarte bine din cerdacul casei părintești, de care grădina era foarte aproape. Rămânea tăcut în preajma mamaiei care-și citea romanul și asculta, asculta... Poate, plămădită de pe atunci, va irupe și mai târziu poema *Fanfara*... Clopotele de la catedrala care este foarte aproape de casa părintească, le asculta, de asemenea, dar când erau prea sonore, își astupa urechile...

În familia poetului, se făcea muzică. Cele două surori mai mari cântau la pian, Virginia – cea mai mică – la vioară, ca și fratele său Eugen, un viorist foarte pasionat. Cel mai talentat era poetul. De aceea, prin clasa a III-a de gimnaziu, a început să studieze vioara cu un profesor particular. Mai târziu, în ultimele clase de liceu, cânta, în orchestră, la vioară și, la unele serbări școlare, dirija orchestra. Profesorul de muzică îl sfătuia să urmeze Conservatorul, cel de desen belle-arte, iar cel de gimnastică, Educație Fizică. La toate acestea obținea nota zece, în dauna matematicii la care nu excela. În clasa a IV-a gimnazială, trimis de liceu la

concursul „Tinerimii Române”, a obținut premiul I pentru desen artistic despre natură – premiul I pe țară. Desenele lui erau reținute și expuse în cancelaria școlii. Studia vioara cu mare pasiune și cânta pe strunele ei cu o excepțională înflăcărare. De aceea, la serbările clasei era programat ca solist interpretând piese muzicale clasice...

Nu e de mirare deci, că întreaga sa creație poetică este o lungă simfonizare a cuvântului poetic folosit cu artă unică prin noul și originalitatea cu care s-a impus de la debut și până după cei șaiszeci de ani de activitate poetică... Aproape în tot acest timp, vioara i-a fost prietenul său scump și nedespărțit, în lungile și marile lui singurătăți, în alinătoarele inspirații, suport artistic și moral pentru vicisitudinile cu care viața l-a copleșit. S-a despărțit de ea târziu, într-o împrejurare de exces de generozitate. Într-o zi, a văzut pe fereastra de la stradă trecând un aed de cartier jerpelit, desculț, de o slăbiciune atletică, purtând pe braț o vioară din care scârțâia cu un arcuș dintr-un strujan de porumb. L-a cutremurat nefericitul cu mizera lui vioară în așa grad, că a deschis fereastra, l-a chemat și i-a întins propria sa vioară spunându-i: „Ia-o pe asta, vei putea câștiga mai bine cu ea...!” (Biata vioară Amatti l-a înspăimântat pe bătrân. A rămas cu ea în brațe mult timp pe marginea trotuarului din fața casei, întrebând pe femeia de serviciu dacă boierul nu l-a amăgit...) A mai cântat mai târziu pe vioara Virginiei care decedase... dar a demontat-o și pe aceasta, care se află la muzeul Bacovia din București. Îmi spunea cu un nostalgic regret „O, dacă ar fi un *Stradivarius*!”, după care tânjise mulți ani...

Să pătrundem acum în șantierul muzical al poemelor bacoviene. În familia poetului aveau loc și petreceri organizate de surorile sale. La acestea participa și tânărul lor frate, care iubea cu frenezic valsul, dar, în lungi pauze, contempla eleganța tinerelor perechi, sub reverberația candelabrului din salonul „Plin de vise”, cum îl va numi în poema intitulată *Poemă în oglindă* (marile oglinzi venețiene prezente și azi în Muzeul Bacovia din Bacău), *Alb*:

Orchestra începu cu indignare grațioasă –/ Salonul alb visa cu roze albe –/
un vis de voaluri albe .../ Un vals de voaluri albe .../ Spațiu, infinit, de o
tristețe armonioasă ...// În aurora plină de vioare,/ Șalul alb s-a resfirat pe
întinsele cărări/ Cântau clare sărutări .../ Larg, miniatură de vremuri viitoare.

Am citat întreaga poezie pentru luminozitatea, eleganța și sugestivă atmosferă, deschisă de inefabilul vers „Orchestra începu cu o indignare grațioasă.”... Următoarea poemă poartă chiar titlul muzical *Largo*, o cităm tot în întregime fiind pandantul inefabil al celei de mai sus:

Muzica sonoriza orice atom .../ Dor de tine și de altă lume,/ Dor .../ Plana:
durere fără nume/ Pe om .../ Toți se gândeau la viața lor,/ La dispariția lor,/ Muzica sentimentaliza/ Obositor, –/ Dor de tine și de altă lume,/ Dor .../
Muzica sonoriza orice atom... (e scrisă la începutul veacului)

În această vibrantă sonorizare, gândul devine grav, visul melancolic, filosofia existenței și nonexistenței te dispune spre cineva și spre o altă lume ... muzica sonorizează mai departe orice atom... în cadența versurilor sincopate cu eleganță poetică majoră.

Nu ne putem îngădui plăcerea de a mai cita poeme *in extenso* în care

auditivul apare în atâtea ipostaze lirice, în poeme descriptive, în tablouri desenate cu cuvinte sugestive, în cadența cuvintelor cu adânci rezonanțe auditive. Prin sondaj redăm, din numeroasele asemenea versuri muzicale, ce impregnează muzical strofele sau chiar întregile poezii cu tema de toamnă, sau a tuturor anotimpurilor, ori a interioarelor în care poetul și-a trăit singurătatea, aproape schimnic, mai toată viața sa.

Odaia mea mă înspăimântă/ Cu brâie negre zugrăvite/ Aici n-ar sta nicio iubită/ Afară toamna despletită/ *În mii de fluieri cântă ...*/
În odaie, trist *sună lemnul mut* : Poc./ (...) Toamna sună-n geam frunze de metal/ Vis.
Toamna în grădină-și *acordă vioara*./ (...) De pâinea cea nouă *dudue moara ...*/
Numai vântul singur plânge alte note./ (...) Pe când vântul *hohotește-n* bulevarde glaciale ...
Auzi ploaia curge pe drum/ Adorm, ascult/ Afară la fereastră toamna a spus: *Of!*./ Lampa plânge/ Anii mei, anii tăi/ Trec ... I-auzi corbii mi-am zis singur *și-am oftat*./ Iar în zarea grea de plumb/ Ninge gri...

Toamna are cele mai dese motive muzicale ca și ploaia... anotimpuri în care poetul este mai claustrat, și, deci, mai predispus la visarea, contemplarea și inspirația poetică. În aceste zile, vioara îi ține de urât și-i sugerează versuri plastice, pe care le cizelează îndelung. Atunci i se pare că toamna *cântă din instrumente jalnice de lemn*. În *Plumb de iarnă*, „Numai vântul singur plânge alte note”, sau „Pe când vântul *hohotește-n* bulevarde glaciale”. *Nocturna* redă încordarea cu care ascultă tumultul ploii în singurătatea terifiantă: „*Auzi ploaia curge pe drum*/ ... Adorm, ascult .../ Afară la fereastră toamna a spus: *Of!*...” Tot din acea singurătate autumnală surprinde versurile din poezia *Singur*: „Prin noapte toamna despletită/ *În mii de fluieri cântă*”.

Vizitând o panoramă, îl terificiază plânsetul caterincii: „Plânge caterinca *fanfară*/ *O arie trist uitată*/ *Și stam împietrit* și de veacuri,/ Cetatea părea blestemată ... Ploaia îi provoacă o nevrozare specifică. „/ Oh! plânsul tălângii când plouă! .../ *Da! plouă și sună umil ca tot de-i iubire și ură*.” În descompunerea autumnală, în amurg, poetul percepe prin crengile goale un *sunet de schelet*, și aude *cum sună* a frunzelor horă ... Vântul îi inspiră toamna versuri ca acestea: „Vânt.Toamna a țipat cu un trist accent/ *Bate gol în boloboace butnăria*./ *Vântul sună lemnăria*/ De departe vin ecouri vechi de plâns...” În poezia *Serenadă*, ne spune: „A mea serenadă s-a rătăcit/ În note grele și blestemate...” În poema *Vals de toamnă*: „*La geamuri toamna cântă funerară*/ Un vals îndoliat și monoton../ Hai, să dansăm, iubito, după al toamnei *bocet funerar* ... Acum răsună valsul și mai rar/ Auzi cum muzica răsună clar/ În parcul falnic, antic și solemn,/ Din instrumente jalnice de lemn.../ Hai, să dansăm, iubito, / După al toamnei *bocet mortuar*...”.

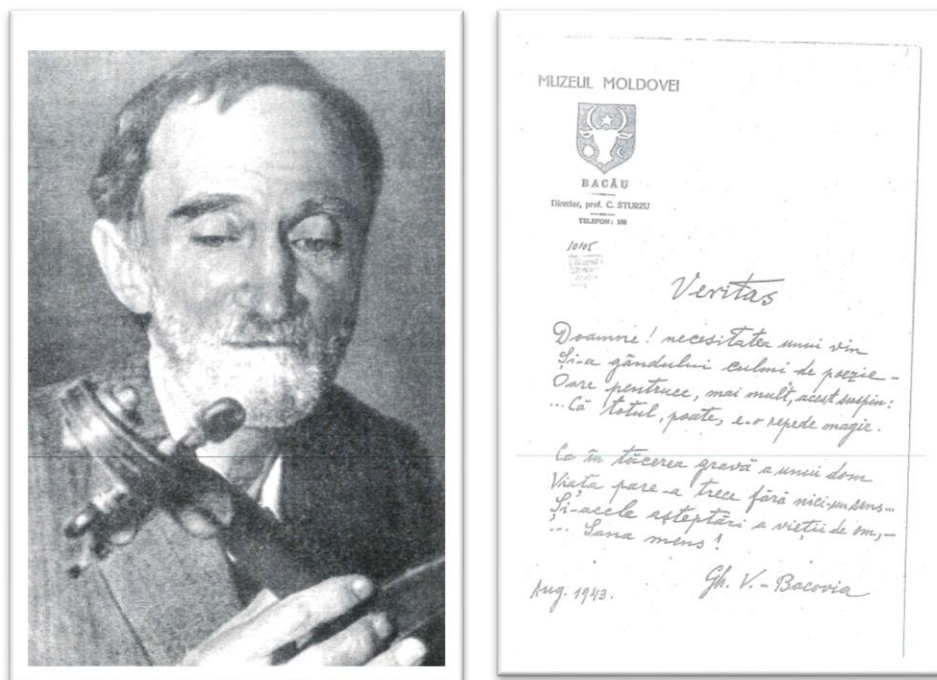
În amplul poem *Marș funebru* (după Chopin): „Ningea bogat, și trist ningea, era târziu/ Când m-a oprit la geam clavirul .../ Amar prin noapte vântul *fluiera pustiu*/ Un larg și gol salon vedeam prin draperii/ Iar la clavir o brună despletită/ Cânta purtând o mantie cernită,/ *Și trist cânta, gemând între făcliile* ... Și-n geam suna funebra melodie/ *Iar vântul fluiera ca țipătul de tren ...*/ ... *Și lung*

gemea arcușu-acum pe strună .../ Cântau amar, era delir/ Plângea clavierul trist și violin .../ Târziu murea clavierul lung gemând/ Luptau făcliile în agonie ...” Încheiem cu versurile *Lacustrei* în care poetul creează atmosfera ancestralelor locuințe lacustre într-un deluviiu ce nu mai conține zile și nopți: „*De-atâtea nopți aud plouând/ Aud materia plângând...*” Simțul său auditiv de o zguduitoare acuitate, predestinat a surprinde ce numai Bacovia putea surprinde, constituie nesfârșitul fir poetic pe care se situează, ca pe un înșiră-te mărgărite, euritmia întregului registru Bacovia.

Compozitorul Ion Dumitrescu îmi spunea odată că fiecare pagină, fiecare poezie a lui Bacovia este o melodie care îi inspiră un lied... Așa se și explică numeroasele lieduri ale atâtor compozitori emeriti ai muzicii românești ... Doru Popovici (cinci lieduri), Zeno Vancea, Hilde Jerea, Mihail Jora, (Primul) Felicia Donceanu, și mulți alți compozitori, însumând până acum un bogat florilegiu de cântece pe versuri de Bacovia.

Poetul însuși adaptase pe note poezia *Mama* de Eminescu, și poezii din vol. *Când vioarele tăcură* de Ștefan Petică. Adesea, mi le cânta la vioară în surdina. Melodii de un duios și profund patetism. Chiar din volumul meu *Muguri cenușii* a improvizat o frumoasă melodie pentru poemul „Nu vreau să moară florile de măr...” Mi-o cânta aproape în fiecare primăvară când mărul de la fereastra odăii sale era o profuziune de flori albe. Această poezie a mai fost compusă și de compozitorul G. Duică stabilit în Franța. Mi-a oferit notele... De aceea nu a mai pus pe portativ propria sa compoziție... Nu avea răbdare să transcrie acele minunate improvizații atât de duios concepute. Bacovia era și un pasionat interpret al marilor compozitori: Chopin, Ceaikovski, Beethoven, Wagner și autori de muzică de cameră ca Tosselli și alții...

Trecând la creația poetică, într-un vers din vol. *Stanțe burgheze*, Bacovia se autodefinește „compozitor de vorbe”... Cu acest volum, poetul face cotitura spre poezia cea mai modernă pe care n-o mai cultivă după tehnica clasică a celorlalte volume anterioare. Încă de prin 1940 spunea că viitorul trebuie să emancipeze poezia, dar și celelalte arte, de încorsetarea prozodiei, respectiv, în poezie, discursul liric esențializat, poemele decadente, dincolo de rimă și ritm, păstrând euritmia inițial-afectiv-emoțională, fără de care nu poate exista nicio artă, cu atât mai mult, poezia căreia dacă i-ai frustrat muzica, ai ucis-o; o poți numi proză înșirată în versuri, ea totuși nu va avea nervul, viabilitatea poetică... Cu aceste convingeri a lăsat ultimele două volume de versuri, *Stanțe burgheze* și *Stanțe și versete*... Și timpul i-a dat dreptate. Cu aceste volume, Bacovia intră cutezător și anticipativ în poezia nouă de pe toate meridianele poetice universale, ca strălucit precursor, păstrând mereu nervul muzical, chiar în poemele în care aproape este exclus orice verb. Citește *Stanțe și versete*, ultimul volum, pe care abia la zece ani de la moartea poetului am reușit să-l editez, deși, în viață încă fiind, publicase în unele reviste câteva din acele poezii... Veneau și ele prea devreme... Astăzi, eseu lui Ion Caraion, le-a pus în adevărata lor valoare de pionierat, în lirica contemporană universală.



Poetul, cu vioara, București, 1950
(Arhivele Naționale Istorice. Filiala Iași. Fondul Familial Bacovia)

BIBLIOGRAFIE

- Bacovia, George, *Opere*, text stabilit, variante de Cornelia Botez, București, Minerva, 1978.
- Bacovia, George, *Opere*, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, București, Univers Enciclopedic, 2001.
- Caraion, Ion, *Bacovia – sfârșitul continuu*, București, Cartea Românească, 1977.
- Grigorescu-Bacovia, Agatha, *Bacovia. Viața poetului*, București, Editura pentru literatură, 1962.
- Grigorescu-Bacovia, Agatha, *Posteritatea Poetului Bacovia*, București, Bacoviana, 1995.
- Negoîtescu, Ion, *Scriitori moderni*, București, Editura Eminescu, 1996.
- Papahagi, Marian (coord.), Sanda Cherata, Emma Tămăianu, Teodor Vușcan, *Concordanța poeziilor lui George Bacovia*, Cluj-Napoca, Echinoc, 1999.
- Predescu, Lucian, *Enciclopedia României. Cugetarea*, București, Saeculum. I. O./Vestala, 1999.

Alin Popa
Violeta Popa¹

EVOLUȚIA ADMINISTRATIV-TERITORIALĂ A ORAȘULUI BACĂU. PROCESUL DE EXTINDERE A ORAȘULUI (1821-1989)

The administrative-territorial development of Bacău. The process of extending the city (1821-1989)

By its specificity, the history of urban organisms is a history of particular cases. In other words, the evolution of each city is marked by certain peculiarities in terms of the specific covered area, its architecture, its preferred development areas, the institutions that are enforced in the public space, the dominant economic sectors and, last but not least, the generating factors of the urban environment.

The present article aims to approach a less well-known topic in the history of Bacău county: the territorial expansion of the city in the context of the transition from modernity to contemporaneity.

This process is analyzed simultaneously with the evolution of the Romanian legislation in the administrative-territorial area from the 19th-20th centuries. From this perspective, we will observe that, at least from a demographic and territorial point of view, there are many links between the legislative strategy and the urban development.

Key-words: *small town, city, urbanism, administrative-territorial legislation, demography, district, suburb.*

Fiecare dintre orașele vechiului Regat poartă în substraturile sale genuine un anumit „pretext” al dezvoltării, un „germene” specific de iradiere a spațiului urban. În cazul orașelor ce au scăpat de furia demolatoare a regimului comunist, aceste *focare* se lasă „citite” ușor – o biserică, un centru episcopal sau mitropolitan, o fostă curte voievodală (în jurul căreia s-a dezvoltat, de pildă, orașul Piatra Neamț)² ș.a.

Bacăul de azi nu păstrează, însă, aceste suprapuneri armonioase ale „straturilor” istorice și, în consecință, evoluția sa nu poate fi citită „în secțiune”. Campaniile de sistematizare și urbanizare din anii '70-80 ai secolului trecut au cufundat în moloz vechea fizionomie citadină, reconfigurând-o la parametrii săi „tovărășești”. La tot pasul, monotonul peisaj arhitectonic – tipul *de bloc* –, induce sentimentul absenței legăturilor cu trecutul. Efectele acestei politici

¹ Universitatea Vasile Alecsandri din Bacău.

² Unele idei ale acestui articol au fost preluate, cu modificări, completări și adăugiri, din lucrarea *Fizionomia urbană și structuri etno-sociale din Moldova. Bacăul în tranziția de la târg la oraș (1864-1938)*, Iași, PIM, 2011, autor prof. dr. Alin Popa, pp. 95-109.

iresponsabile: odată cu trecutul, Bacăul și-a pierdut, de fapt, propria sa identitate. Tot ce a putut fi salvat, vechile biserici și cimitire, puținele clădiri laice cu valoare patrimonială – mai toate, abandonate unui ireversibil proces de degradare –, este insuficient pentru a reda urbei vechea marcă identitară. Fatalmente, opera de restituire a trecutului acestui oraș revine intelectualilor, istoricilor în mod special.

În mod natural, forma fizică a orașelor a cunoscut evoluții diferite, acestea fiind puternic influențate de „variatele combinații ale factorilor geografici, istorici, politico-economici, ce au urmat îndeaproape evoluția cadrului socio-cultural”³. Suprafața inițială de la care Bacăul a demarat construcția propriei sale citadinități – ce coincide, în mare, cu zona centrală a actualului oraș (vatra orașului) – a avut dimensiuni extrem de reduse. Ilustrativ este următorul detaliu: până în anul 1821, terenul din partea dreaptă a Bistriței, de la podul spre Șerbănești și până în dreptul vechiului cimitir evreiesc, a fost nelocuit. În mijlocul acestei suprafețe, descrisă de Costache Radu ca fiind „un câmp pustiu”⁴, se aflau biserica Precista și ruinele fostei curți domnești, martori tăcuți ai legăturii cu trecutul.

Planul realizat în anul 1816 de inginerul hotarnic Frantz Kühnel descrie un nucleu urban format „din circa 70-80 de case, ce ocupau partea centrală a promontoriului de terasă, cu o structură răsfirată și o singură grupare liniară de locuințe, situate pe axa nord-sud”⁵. Principalele edificii erau cele în jurul cărora gravita viața administrativă și cea religioasă: *casa lui Morțun* (1774) – sediul isprăvniciei și, ulterior, sediul Eforiei/Primăriei Bacău – și *vechile biserici creștine* ale orașului – biserica Precista (1491), biserica catolică și biserica Sfântul Ioan (construită între anii 1803-1813). Evident, structura socială a așezării era una specifică perioadei fanariote: o elită politică și cultural-religioasă profilate în jurul elementelor grecești și, la baza piramidei sociale, categoriile scutelnicilor, poslușnicilor, ale micilor negustori și meseriași, precum și numeroasele lor slugi.

Fenomenul *degrecizării* instituțiilor politice și bisericești, ce a urmat mișcării revoluționare condusă de Tudor Vladimirescu, și, în special, modificările operate la nivelul titularilor de proprietăți imobiliare au stimulat tendințele de expansiune urbană – unul din momentele cheie ale dezvoltării orașului Bacău a fost recunoașterea dreptului de proprietate pentru *târgoveți* (1823)⁶. În plus, ritmul urbanizării a fost accelerat de creșterea semnificativă a numărului de locuitori evrei, în marea lor majoritate, emigranți din Galiția și Rusia, stabiliți cu

³ Leonardo Benevolo, *Orașul în istoria Europei*, Coordonator Jacques Le Goff, Iași, Polirom, 2003, p. 10.

⁴ Costache Radu, *Bacăul de la 1850 la 1900*, Ediție îngrijită de Lucian Șerban, Bacău, Egal, 2008, p. 21.

⁵ Emilian Drehuță (coord.), *Enciclopedia județului Bacău*, Ediția a II-a, Bacău, Agora, 2008, p. 60.

⁶ Pentru a stimula dezvoltarea localității, Ioniță Sandu Sturdza a recunoscut tuturor doritorilor – „ori și cine ar fi” – dreptul „de a cumpăra acareturi de veci în târg” sau de a deschide „dughiană nouă pentru ori-ce fel de aleșveriș” (23 iulie 1823). Pentru detalii vezi Ortensia Racoviță, *Dicționar geografic al județului Bacău*, București, Stabilimentul Grafic „I. V. Socecu”, 1895, pp. 95-97.

precădere în regiunea dintre Carpații Orientali și Prut, dar și în Basarabia⁷. De altfel, specificul orașului moldovenesc din perioada interbelică își are originea tocmai în această etapă a modernizării postfanariote inițiată în deceniile trei și patru ale secolului al XIX-lea. Încă de atunci, mediul urban moldovenesc se profilează a fi un univers etnic relativ complex – români, evrei, armeni, greci –, cu majorități fluctuante, deținute când de evrei, când de români.

Primele zone „cucerite” de băcăuani au fost moșiile administrate de vechile mănăstiri grecești – moșia mănăstirească Letea (în partea de Est) și moșia mănăstirească Leitenii (în partea de Nord și Nord-Vest). Procesul a fost facilitat de călugării greci, care, începând cu anul 1821, au început să ofere aici locuri de casă cu arendă (*bezmăn*). În timp, prin intermediul hotărârilor judecătorești definitive sau ca urmare a efectelor legii de secularizare a averilor mănăstirești, dreptul de proprietate asupra acestor terenuri a fost câștigat de Primăria Bacău – cu excepția moșiei Letea, care a fost trecută în patrimoniul statului român. După informațiile oferite de Costache Radu și de Ortensia Racoviță, *bezmănarii* de pe moșia Letea au continuat să plătească această chirie până la sfârșitul secolului al XIX-lea: „Parte din teritoriul orașului, și anume colțul sud-estic cu 364 de case, cuprinde locuri situate pe moșia statului, Letea, unde proprietarii plătesc embatic, iar restul este loc gospod”⁸.

Fenomenul a fost similar și pentru alte orașe moldovenești. Arhivele nemțene, spre exemplu, păstrează numeroase registre cu plățile efectuate de locuitorii orașului Piatra Neamț pentru loturile de pământ din moșia Mărăței (1869-1881) – 1.394 capi de familie⁹. Prin intermediul acestei practici – extinsă și la nivelul altor moșii – suprafața intravilană a orașului Piatra Neamț a crescut în intervalul 1821-1900 cu peste 350%¹⁰.

Ca urmare a procesului pierdut de boierul Iancu Greceanu, în anul 1846 administrația băcăuană a intrat și în posesia unei părți din moșia Mărgineni, cuprinsă între *malul Hociung* și *Șoseaua Domnească*. Orașul își extinde astfel intravilanul spre Nord, peste apa Bărnatului, până la „podul Beizadelii Costache de la Săucești”¹¹, dar și spre Câmpul Poștei, acolo unde se va dezvolta mahalaua *calicimii*.

În zona sudică și sud-vestică, orașul nu s-a putut extinde datorită *megieșiei* cu *Țarina* comunală, rezervată exclusiv practicilor agricole ale locuitorilor. Dincolo de hotarul sudic al orașului, în anul 1890, s-a înființat Satul Nou (numit în perioada interbelică Domnița Maria), prin acordarea de loturi de pământ către *însurăței* – teritoriul dintre sat și oraș era nelocuit. Abia în anul

⁷ În această provincie, imigranții evrei au populat atât orașele, cât și mediul rural. În special în zona de sud a Basarabiei, acolo unde coloniile germanilor, francezilor, elvețienilor și a altor grupuri etnice erau foarte bine organizate, imigranții evrei, în absența succeselor de natură comercială, s-au văzut nevoiți să se ocupe în mod prioritar cu agricultura.

⁸ Ortensia Racoviță, *op. cit.*, p. 94-95.

⁹ D.J.N.A.N., fond Primăria Piatra Neamț, dosar 36/1869-1881, f. 1-436.

¹⁰ Mihail Apăvăloae, *Piatra Neamț. Studiu monografic*, Piatra Neamț, Cetatea Doamnei, 2005, p. 199.

¹¹ Costache Radu, *op. cit.*, p. 27.

1936, la inițiativa primarului liberal Constantin Zlotescu, satul va fi înglobat Bacăului – pentru o scurtă perioadă de timp – din dorința de a crea pentru viitor „perspectivele dezvoltării orașului”¹².

După cum ne indică unele surse, în anul 1832 orașul era format din două mahalale¹³, denumite *ciastii* – despărțire sau secție a unui oraș¹⁴ –, numele lor fiind împrumutate din spectrul cromatic: *Roșie* și *Neagră*. Odată cu trecerea anilor, datorită creșterii demografice, numărul ciastiilor a crescut, astfel că în anul 1845 existau patru astfel de mahalale: Albă, Verde, Roșie și Galbenă¹⁵. Trebuie remarcat faptul că la data realizării „Dicționarului geografic al județului Bacău” (1895), Ortensia Racoviță consemnază aceeași tradiție a împărțirii administrative a orașului în „patru subîmpărțiri, secții sau culori”¹⁶.

Semnificațiile ce se ascund în spatele acestor structuri administrative urbane sunt greu de decriptat. Una dintre ipoteze ar putea să ia în calcul corespondentul din zona socio-economică pentru fiecare dintre aceste culori. Cu alte cuvinte, fiecare culoare ar putea oferi indicii asupra statutului social al locuitorilor din respectivele cartiere. O astfel de compartimentare administrativ-comunală pe criterii de apartenență la diferitele categorii socio-profesionale ne este indicată chiar de Grigore Grigorovici: „(...) se mai găseau în Bacău (la mijlocul secolului al XIX-lea, n.n.) câteva mahalale, care purtau numele de boierești, negustorești, a calicimei”¹⁷. Alte ipoteze de lucru au luat în calcul varianta repartizării acestor cartiere-ciastii în funcție etnia predominantă a locuitorilor.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, ciastiile erau prezente în toate orașele Moldovei. Galațiul, de pildă, după aplicarea prevederilor Regulamentului Organic, a fost împărțit „în patru ciastii, ce cuprindeau cele unsprezece mahalale”¹⁸. Ciastiile gălățene sunt menționate și de documentele care au luat în discuție reorganizarea polițienească a orașului după sistemul rusesc. Astfel, pe 18 mai 1840 apar la Galați primele instrucțiuni ale *Departamentului Trebilor din Lăuntru*, care fac referire la „(...) curățirea și oprirea răului”¹⁹. Pentru o mai bună organizare administrativă s-a hotărât împărțirea orașului în cinci ciastii (*despărțituri*), fiecare condusă de un comisar, departajate „pe vopsele – alb-negru, alb-roș, alb-verde, alb-galben închis, negru-alb”.

¹² Lucian Șerban, *Dicționar geografic al județului Bacău*, Bacău, Egal, 2006, p. 20.

¹³ Ioan Murariu, Nicu I. Aur, *Bacău – ghid de oraș*, București, Abeona, 1992, p. 29; Ioan Murariu, *Dicționar explicativ școlar de termeni istorici și arhaici*, Ediția a II-a, Bacău, EduSoft, 2006, p. 71.

¹⁴ I. Paraschiv (coord.), *Documente privitoare la istoria economică a României. Statistică. Țara Românească și Moldova*, Seria B, vol. I., București, f. ed., 1960, p. 211.

¹⁵ Ioan Murariu, *Dicționar explicativ ...*, op. cit., p. 71.

¹⁶ Ortensia Racoviță, op. cit., p. 87.

¹⁷ Grigore Grigorovici, *Bacăul din trecut și de azi*, Bacău, Tipografia Primăriei Municipiului Bacău, 1933, p. 14.

¹⁸ Paul Păltănea, *Istoria orașului Galați de la origini până la 1918*, Partea I, Coordonator Eugen Drăgoi, Galați, Partener, 2008, p. 339.

¹⁹ http://gl.politiaromana.ro/index.php?act=prezentare&id=42&item=1_3.

Situația era similară și pentru regiunea Țării Românești. În celebra sa lucrare intitulată „Studii bizantine de istorie economică și socială”, istoricul Gheorghe Brătianu afirmă următoarele: „la începutul secolului al XIX-lea, cartierele anumitor orașe din Țara Românească erau desemnate prin culori, denumiri tradiționale, pe care administrația le mai utilizează și în zilele noastre”²⁰.

Într-un registru explicativ privind originea acestor forme de împărțire administrativ-comunală pe cîstii/culori, cele două ipoteze de lucru enunțate mai sus nu se exclud reciproc. Dimpotrivă. Asocierea celor două componente – cea de natură socio-economică și cea de *poliție urbană* – deschide perspectiva unui orizont original extrem de interesant. Acesta ar putea să fie plasat în lumea urbană a Antichității mediteraneene, cu atât mai mult cu cât asemănarea cu structura fașională a polis-urilor elenistice și romane este izbitoare. În primele secole ale Imperiului Roman aceste subdiviziuni administrativ-teritoriale urbane au evoluat în binecunoscutele *deme* – organizații sportive, legate de întrecerile din Hippodrom, fiecare „arborînd” culoarea preferată.

Orașele bizantine au preluat această tradiție și au conferit deme-lor atribuțiuni mult mai complexe. Spre exemplu, în perioada secolelor V-VII deme-le din Constantinopol s-au transformat în veritabile structuri corporatiste și militare, ingerințele lor fiind resimțite până la cel mai înalt nivel al politicii imperiale. Printre altele, membrii celor două deme trebuiau să asigure paza cartierelor din care proveneau: dema *verzilor* – negustorilor – se afla în cartierul Cornul de Aur, în vreme ce dema *albaștrilor* – aristocrația senatorială – era situată în luxosul cartier al Blachernelor²¹.

Este posibil ca, de aici, pe filieră otomană, tradiția să fi ajuns și în spațiul românesc, fapt sugerat de istoricul Gh. Brătianu încă din perioada interbelică: „(...) aceste diviziuni (cîstiile; n.n.) sunt, fără îndoială, de origine turcă”²². Temerara și imperfecta noastră digresiune are menirea de a aduce în atenția cercetătorilor o posibilă ipoteză privind originile antice ale cîstiilor românești și, implicit, a celor băcăuane.

Focarul generator al orașului Bacău, „pretextul” ce a declanșat mecanismul transformării vechiului centru administrativ în spațiu urban a fost tocmai piața publică Sf. Nicolae, mai precis, zona situată între cele două biserici creștine – cea de confesiune catolică și cea ortodoxă –, ce poartă hramul Sf. Nicolae. Aici, de-a lungul perioadei medievale și până în zorii epocii moderne, a funcționat **oborul de vite și piața permanentă**. Această perspectivă ne-a fost sugerată de conținutul unui dosar din anul 1857 din fondul Primăriei Bacău: în acest an, oborul de vite a fost mutat din zona centrală a așezării pe malul drept al Bistriței, în zona de nord, lângă vechea moară Meleca²³. De fapt, a fost vorba de o separare a celor două componente ale vechii piețe de tip medieval:

²⁰ Gheorghe Brătianu, *Studii bizantine de istorie economică și socială*, Ediție, note și comentarii de Ion Toderașcu și Alexandru-Florin Platon, Iași, Polirom, 2003, p. 104.

²¹ *Ibidem*, p. 108.

²² *Ibidem*, p. 104.

²³ D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 3/1857, f. 1-12.

piața permanentă sau piața „zarzavagiilor” (care se află și astăzi pe vechiul ei amplasament – actuala Piață Centrală) și oborul de vite (târgul săptămânal din fiecare zi de joi sau marele *iarmaroc* anual)²⁴.

De-a lungul secolelor XV-XVIII, practica întâlnirilor periodice cu mediul rural – sub forma târgurilor săptămânale sau a iarmaroacelor anuale – a dat un rost negustorilor și meșteșugarilor din interiorul centrelor administrative, reușind să salveze peste timp firavele comunități urbane. În Bacău, până în anul plecării trupelor austriece din oraș (1857)²⁵, viața urbană, toate acumulările demografice și arhitectonice, întreaga pulsație economică a așezării au gravitat în jurul acestui nucleu vital – *pieța negustorilor*. În acest perimetru situat între cele două biserici creștine, în imediata apropiere a casei lui Morțun²⁶ – probabil, locul în care se plăteau taxele comerciale – se adunau, cu ocazia tradiționalului târg săptămânal, locuitorii din satele aflate în imediata apropiere a Bacăului.

Deloc întâmplător, așezarea în spațiu a fostului târg a fost una extrem de fericită, oborul de vite aflându-se exact la intersecția arterelor principale de trafic: locuitorii din Călugăra, Măgura și Mărgineni (situate în partea de Vest și Nord-Vest a Bacăului) ajungeau aici după ce străbăteau vechea *uliță Armenească* (astăzi strada Ioniță Sandu Sturdza), în vreme ce sătenii din Letea-Veche, Șerbănești și Săucești (pe malul stâng al Bistriței, în partea de Est și Nord-Est a Bacăului) erau nevoiți să parcurgă – după ce traversau Bistrița pe unul din cele două poduri de lemn – fie drumul de Sud (viitoarea stradă Bacău-Focșani), fie pe cel din Nordul orașului (viitoarea stradă Bacău-Piatra). Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, creșterea teritorială a orașului a căpătat un caracter tentacular, dezvoltarea realizându-se în special în partea de Nord, de-a lungul drumurilor ce legau Bacăul de celelalte orașe importante din Moldova – Bacău-Piatra, Bacău-Roman, Bacău-Onești. Pe de altă parte, odată cu finalizarea construcției căii ferate Bacău-Roman și a gării Bacău (1872), orașul a început să se extindă și spre zona de Nord-Vest.

Tot în această perioadă, în mod extrem de discret, Bacăul a manifestat tendința de extensie spre Sud, locuințele – puține la număr – fiind amplasate cu precădere de-a lungul străzii Bacău-Focșani. Modul disproportionat al acestei dezvoltări, net defavorabil pentru jumătatea de Sud a orașului, dovedește o puternică dependență a Bacăului față de satele din vecinătatea sa. Urbanizarea este mult mai pregnantă în zona de Nord pentru că aici a existat posibilitatea unui *dialog* continuu cu „sateliții” rurali ai orașului: Șerbănești – Letea-Veche (N-E) și Mărgineni-Măgura (N-V).

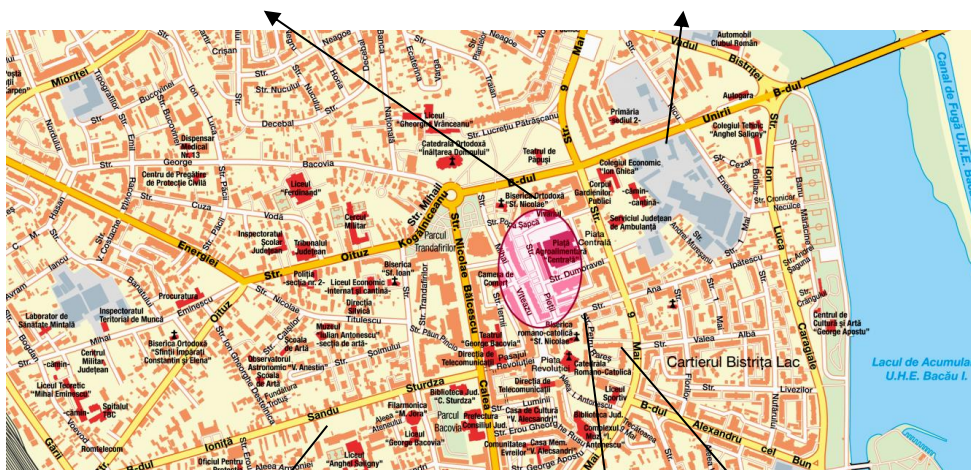
²⁴ În România, iarmaroacele din apropierea orașelor au fost desființate de autoritățile comuniste în anii '60-'70 ai secolului al XX-lea.

²⁵ După ocupația militară rusească din intervalele 1829-1834 și 1848-1853, spațiul românesc extracarpatic a cunoscut în timpul războiului Crimeei (1853-1856) instalarea trupelor austriece în perioada 1854-1857. O parte din trupe au fost încartiruite și în orașul Bacău.

²⁶ *Casa lui Morțun* – probabil, fost sediu al isprăvniciei, devenită, ulterior, sediu al Primăriei Bacău și sediu al Bibliotecii Județene „C. Sturdza”.

1. Biserica ortodoxă Sf. Nicolae

B-dul Unirii, ce asigura legătura cu satele din zona de est



B-dul I. S. Sturdza, ce asigura legătura cu satele din zona de vest

2. Biserica catolică Sf. Nicolae

Spațiul dintre cele două biserici creștine în care a funcționat vechea piață negustorească de tip medieval (așa-numita piață permanentă a rămas și astăzi pe acest amplasament)

Felul în care diferitele comunități etnice și-au repartizat suprafața orașului sugerează perfect profilul socio-economic al membrilor acestora. Pe armeni, de pildă, începutul secolului al XIX-lea îi găsește poziționați în partea de Vest a orașului, în imediata apropiere a sediului isprăvniciei. Deloc întâmplător, aici prinde contur o *uliță armenească* – veritabilă arteră comercială ce deservea, în special, nevoile locuitorilor din satele Călugăra și Mărgineni. Importanța economică a *drumului de Vest* al orașului a fost puternic diminuată de apariția liniei ferate Ajud-Bacău-Roman (1872) – ce a tăiat legătura cu așezările rurale mai sus menționate.

Locuitorii evrei au fost atrași cu precădere de spațiile ce le-au permis utilizarea energiei râului Bistrița și, în general, de locurile cu vad bun. În consecință, aceștia au ocupat masiv zona de Est și Nord-Est a Bacăului, precum și o bună parte din zona centrală a acestuia. Prefacerile ce au avut loc în acest spațiu, dominat, cândva, de „câmpiile pustii”, sunt inimaginabile. La începutul secolului al XX-lea tot malul drept al Bistriței este înțesat de fabrici moderne, mori sistematice, depozite de cherestea, în marea lor majoritate evreiești. Mai mult decât atât, nucleul comercial al orașului – strada Mare – devine o veritabilă stradă a negustorilor, comercianților și meseriașilor evrei.

Calamitățile naturale (inundații, cutremure) și cele antropogene (incendii) au stimulat procesul de expansiune urbană. Spre exemplu, în urma inundațiilor catastrofale din vara anului 1911, prin decizia de strămutare a oborului de vite din vechea locație (aproape de râul Bistrița, între digul de apărare

și drumul spre podul de fier) pe *câmpul Poștei* (iunie 1911), s-a creat posibilitatea extinderii intravilanului în zona de Nord a orașului. Această perspectivă a devenit realitate începând cu iulie 1912, atunci când primarul Vasile Pavli a scos la vânzare *de veci*, prin licitație publică orală, mai multe loturi parcelate²⁷. Tot în această zonă, un an mai târziu, o mică suprafață din terenul pe care se desfășura *iarmarocul de vite*, a fost destinată pentru înființarea *Lazaretului* și a cimitirului de holerici²⁸.

Procesul de extindere a suprafeței intravilane a fost asigurat și prin intermediul inițiativelor private. De pildă, pe data de 2 ianuarie 1914, Alecu Mârza, proprietar și pensionar din Bacău a înaintat Primăriei o propunere în care se precizau următoarele: „m-am gândit să desfac în loturi mici, la 32 locuitori, locul viran de 2 hectare de lângă strada Bacău-Piatra; m-am gândit să le fac o șosea pe mijloc, prin locul pe unde am făcut și o fântână cu pompă, care să lege strada Bacău-Piatra cu prelungirea strada Poștei”²⁹. Singura doleanță a petiționarului a fost ca viitorul drum să-i poarte numele, fapt acceptat de consiliul comunal chiar de a doua zi.

Totuși, la sfârșitul perioadei moderne, bilanțul procesului de creștere a suprafeței intravilane se dovedește a fi unul modest. Noile frontiere la care s-a oprit expansiunea urbană sugerează un apetit limitat al dezvoltării: în Nord – pârâul Negel (cu excepția străpungerii realizată de strada Bacău-Piatra), în Vest – linia ferată, dincolo de care nu se întrezărea nicio posibilitate a dezvoltării, datorită existenței moșiei Mărgineni și a Țarinei, în Sud – cimitirul comunal și, din nou, Țarina, în Est – râul Bistrița. Altfel spus, orașul Bacău încheie perioada modernă cu o reșezare în paradigma *complexului moșieresc*. Citadinătatea se poticnea, din nou, de *pietrele hotarnice*.

*

* *

În perioada interbelică, suprafața Bacăului a crescut tentacular fie prin parcelarea dirijată a terenurilor rezultate în urma exproprierii Țarinei orașului (cazul cartierului C.F.R., 1924), fie prin includerea în administrația urbană a localităților învecinate – târgul Podul de Fier, comunele Șerbănești, Letea Veche și Gherăești (ianuarie 1930).

În cadrul administrațiilor comunale interbelice, Comisia Interimară condusă de *averescanul* Ioan Grigoriu avea să fie prima comisie ce a avut inițiativa întocmirii unor planuri ce vizau extinderea razei orașului. Dintre acestea, se remarcă cel referitor la amenajarea parcului și *cartierului de Sud-Vest* (cartierul Oituz) – lansat de consilierul Ioan Merica în ședința din 31 martie 1921. În pledoaria pentru susținerea acestui proiect, I. Merica a invocat următoarele argumente: creșterea numărului de locuitori, numărul limitat de locuri din

²⁷ D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 51/1912, f. 1.

²⁸ *Ibidem*, dosar 37/1913, f. 3-7.

²⁹ *Ibidem*, dosar 38/1914, f. 1.

Grădina Publică, precum și dorința de a avea în oraș „aer curat și de a oferi băcăuanilor o distracție oarecare”³⁰.

Cadrul legal pentru dezvoltarea proiectului a fost asigurat de legea din octombrie 1921 – legea Invalizilor, Orfanilor și Veteranilor de Război (I.O.V.R.). Conform prevederilor acestei legi „comunele urbane erau autorizate să vândă din domeniul comunal loturi de casă, plătibile în rate, pe termen de 20 ani, către invalizii, orfanii, văduvele și răniții de război, dar și către funcționarii comunali, județeni sau ai statului, cu condiția ca aceștia să nu aibă nicio proprietate imobilă urbană”³¹.

Cartierul și parcul urmau să fie amenajate pe terenul situat în spatele Spitalului „Pavel și Ana Cristea”, elementele principale de încadrare fiind drumul spre comuna rurală Sărata și linia ferată „până spre fundul grădinilor orașului Bacău”³². Terenul, ce urma să fie expropriat din țarina *hrisovulișilor*, avea o suprafață de 31,5 hectare, dintre care 6 hectare erau alocate pentru amenajarea parcului, restul „urmând să se parceleze în loturi pentru construcția de case”³³. În ciuda faptului că Serviciul Tehnic comunal avea angajat un inginer proiectant licențiat la Paris, la insistențele primarului Ioan Grigoriu, elaborarea proiectului a fost încredințată lui Petru Budu³⁴ – la acea vreme funcționar în cadrul Direcției de Studii de pe lângă Ministerul Lucrărilor Publice. Printr-o scrisoare adresată consiliului comunal (9 decembrie 1921), acesta și-a luat angajamentul „să realizeze acel proiect, care să cuprindă chiar începutul planului general de sistematizare al orașului Bacău, în termen de 2 luni de la data primului avans – 21.000 lei”³⁵.

Deși intențiile inițiale ale primarului au fost dintre cele mai bune, proiectul a rămas doar pe hârtie. Instrumentele precare puse în slujba materializării acestui plan ambițios, unele dintre ele aflate chiar la limita legalității, au determinat noua administrație comunală – condusă de Leon Sakellary – să voteze anularea angajamentului de colaborare din 1921. Motivele acestei decizii, precizate de primarul Leon Sakellary în ședința din 14 martie 1922, formulau un adevărat rechizitoriu la adresa lui Ioan Grigoriu: terenul făcea parte din *Țarina* orașului – asupra căreia comuna nu avea titlu de proprietate; nu se știa care erau sursele de finanțare; lipsa aprobărilor din partea forurilor guvernamentale competente; în absența oricărui contract semnat între cele două părți, ing. Budu a fost plătit din fondul de aprovizionare cu suma de 52.000 lei³⁶.

La insistențele responsabililor din cadrul Ministerului de Interne, în anul 1924, primarul Leon Sakellary a inițiat demersurile privind realizarea planului de sistematizare al orașului – primul de acest fel din întreaga sa istorie. Urgentate de

³⁰ *Ibidem*, dosar 14/1921, f. 9.

³¹ „Monitorul Oficial”, Nr. 159, din 18 octombrie 1921, p. 1.031.

³² D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 14/1921, f. 9.

³³ *Ibidem*, dosar 24/1921, f. 3.

³⁴ Petru Budu – născut la Bacău, unul din cei 12 copii ai lui Iancu Gheorghiu Budu – procuror, judecător, inginer, arhitect, gazetar, poet și tipograf. Pentru detalii vezi *Bacăul*, An X, Seria III, Nr. 228, din 2 iulie 1932, p. 4.

³⁵ D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 14/1921, f. 10.

³⁶ *Ibidem*, f. 19.

proiectul extinderii orașului la Vest de linia ferată (spre comuna Mărgineni), lucrările privind materializarea acestui plan au fost finalizate în vara anului 1924. Datorită prețului exorbitant cerut de experții din cadrul Institutului Geografic al Armatei (2.300.000 lei), pentru finalizarea lui a fost preferat inginerul Al. Davidescu, profesor la Școala Politehnică din București³⁷.

Pe baza planului de sistematizare, Primăria Bacău a înaintat Ministerului de Interne și Ministerului Lucrărilor Publice proiectele ce vizau înființarea a două noi cartiere de locuințe. Este vorba de *cartierul de S-V* – cartierul funcționarilor, demobilizaților și I.O.V.R.-iștilor³⁸ – și de *cartierul de N-V* – cartierul ceferiștilor, cunoscut sub denumirea de cartierul „Al. Constantinescu”.

Vestea înființării noilor cartiere a fost întâmpinată cu mult entuziasm de locuitorii Bacăului. Nu de puține ori, euforia a fost tradusă în practică prin acțiuni aflate la limita legalității. Spre exemplu, posesorii de teren din cartierul C. F. R. au demarat lucrările de construcție a caselor, înaintate de a primi din partea primăriei autorizațiile necesare. Criza majoră a spațiului locativ, prezentă la nivelul anilor '20 pe întregul teritoriu al României, explică suficient de bine acest fenomen.

Deși a primit – încă din ianuarie 1925 – toate aprobările necesare³⁹, proiectul cartierului de S-V (cunoscut și sub denumirea de *cartierul Eroilor*) a rămas până la sfârșitul perioadei interbelice doar la stadiul de deziderat. Astfel, Bacăul va rămâne în istorie drept unul din puținele orașe din România în care foștii combatanți din Primul Război Mondial nu au fost împrăștiți cu loturi pentru construcția caselor. Până în noiembrie 1941, singurul militar băcăuan ce a beneficiat de acest drept legal a fost locotenent-colonelul Iosif Ciobanu, decorat cu Ordinul „Mihai Viteazul” – la acea dată în Bacău mai trăiau „42 de ofițeri și urmași decorați cu « Steaua » sau « Coroana României » și 15 subofițeri și alte grade inferioare decorați cu « Virtutea Militară » și « Bărbăție și Credință »”⁴⁰.

În schimb, proiectul cartierului C.F.R. avea să cunoască o evoluție total diferită. Încă din anul 1922, „Obștea funcționarilor ceferiști” din Bacău a inițiat, pe lângă administrația locală, demersurile necesare înființării cartierului C. F. R. În acest scop, un comitet format din Mihai Patescu, Theodor Budescu, Constantin Aștefanei și Ioan Ciubotaru, în calitate de madatari, au demarat acțiunile privind strângerea fondurilor necesare „cumpărării terenurilor din raza orașului, lângă regimul și gară, pentru construcția de case”⁴¹.

Primul pas a fost făcut pe data de 22 mai 1922, atunci când Obștea ceferiștilor a reușit să achiziționeze de la M. Fodor, contra sumei de 900.000 lei, 45 de hectare din moșia Izvoarele-Valea Seacă⁴². În iunie 1922, la propunerea

³⁷ *Ibidem*, dosar 12/1924, f. 46.

³⁸ *Ibidem*, dosar 40/1924, f. 19.

³⁹ Planul de parcelare a terenului, realizat în intervalul decembrie 1925- februarie 1926 de inginerul băcăuan Mihai Anania, a fost aprobat prin decret-regal încă din ianuarie 1925. Detalii suplimentare în D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 48/1925, f. 7-8.

⁴⁰ *Ibidem*, dosar 65/1935-1941, f. 66.

⁴¹ Grigore Grigorovici, *op. cit.*, p. 50.

⁴² D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 46/1922, f. 48.

mandatarilor Obștei, Primăria Bacău a acceptat să ofere ceferiștilor, în schimbul terenului de 45 hectare, o suprafață de 30 hectare din *Țarina* orașului, aflată în imediata apropiere a gării.

Sprijinul necesar obținerii tuturor aprobărilor guvernamentale a venit din partea ministrului Al. Constantinescu – pe atunci, ministrul Lucrărilor Publice și ad-interim la Ministerul Domeniilor, din cadrul guvernului prezidat de I. I. C. Brătianu. Susținerea nu a fost deloc întâmplătoare: la acel moment, Al. Constantinescu era președintele organizației județene a P.N.L.– Bacău; mai mult, Al. Constantinescu a fost ales în două rânduri în funcția de senator, pe listele PNL–Bacău (la alegerile din noiembrie 1919 și martie 1922). Astfel, la stăruința oamenilor politici din Bacău, ministrul Al. Constantinescu a admis în anul 1924 schimbul de terenuri dintre primărie și Obștea ceferiștilor.

Cea mai gravă problemă cu care s-au confruntat locuitorii noului cartier a fost legată de absența apei potabile, necesară atât pentru consum, cât și pentru construcția caselor. Cu ajutorul fondurilor proprii, ceferiștii au reușit să sape o fântână de 15 metri adâncime. Lucrările au fost executate de o echipă condusă de antreprenorul italian Pavoglio Sante în intervalul septembrie-noiembrie 1924⁴³. Practic, întregul cartier a fost construit cu apa de la această fântână. Ulterior, datorită debitului insuficient, dar și pentru faptul că „apa din acest puț periclita sănătatea tuturor locuitorilor”, Primăria Bacău a realizat în vara anului 1926 lucrările de racordare a cartierului la rețeaua de apă potabilă a orașului⁴⁴. Cei aproximativ 1.600 locuitori ai cartierului urmau să se alimenteze cu apă potabilă de la cele patru *ciușmele* de fontă instalate tot în anul 1926. Lucrările de construcție a caselor au fost executate de arhitectul băcăuan Leon Vulcănescu, acesta reușind să construiască aici patru tipuri de locuințe: case cu două camere și cerdac, case cu trei sau patru camere plus antreu și un tip de casă pentru *colț de stradă* – cu prăvălie și trei camere⁴⁵.

Inaugurarea cartierului C. F. R. a avut loc pe data de 12 octombrie 1924. Au luat parte la acest eveniment „deputații, comandantul garnizoanei, preoții, cu muzica în frunte, dar numai patru sau cinci membri din cei peste 400 câți numără obștea. S-au rostit cuvinte pompoase, aducându-se laude celor trei mandatar-avizierului, ciocănitorului de vagoane și magazionerului”⁴⁶. Pentru reprezentanții I. O. V. R., ziua de 12 octombrie a fost una plină de tristețe și amărăciune. Deși „au fost și ei înscriși în obște de trei ani și au plătit și ei câte un lot – Dumnezeu știe cum l-au plătit – (...) după tragerea la sorți, cei trei mandatar-avizieri, i-au exclus fără niciun motiv din obște și de la pământ, dând acest pământ, după cum se zice, unor noi veniți, care au plătit de patru, cinci și șase ori prețul stabilit”⁴⁷.

Pe 4 aprilie 1925 cartierul a primit vizita ministrului Domeniilor, Al. Constantinescu. Acesta a promis locuitorilor că va stărui la ministerul Lucrărilor

⁴³ *Ibidem*, dosar 40/1924-1925, f. 10.

⁴⁴ *Ibidem*, dosar 49/1925, f. 3.

⁴⁵ *Ibidem*, dosar 40/1924-1925, f. 22.

⁴⁶ *Bacăul*, An I, Nr. 24, din 20 octombrie 1924, p. 1.

⁴⁷ *Ibidem*.

Publice „ca din fondul de 50 milioane lei, destinat pentru vechiul Regat, să se dea comunei Bacău 1 milion, pentru facerea străzilor și a patru cișmele”⁴⁸.

Decesul lui Al. Constantinescu, survenit în anul 1926, a dus la abandonarea acestui proiect. Până la sfârșitul anilor '30, când planul de modernizare a fost implementat grație sumelor alocate de la bugetul statului de către Mircea Cancicov, locuitorii cartierului C.F.R. au fost nevoiți să se „acomodeze” unor realități dezolante. Referindu-se la condițiile de trai ale „eroilor de peste calea ferată”, P. Nicolau-Stoica făcea în anul 1928 următoarele precizări (articolul „O rușine contemporană – cartierul C.F.R.”): „Viața se arată acolo imposibilă din cauza depărtării de centrul orașului, a lipsei de lumină electrică, a lipsei de trotuare și rigole de scurgere și, mai ales, a unui drum direct de legătură cu o arteră principală a orașului; s-a instalat acum doi ani 4 sau 5 cișmele, iar de câteva luni 10 becuri de lumină electrică, care de abia se pot lumina pe ele și care servesc de orientare găzelor, ce fac traiectul aerian de la bălăgarul cazarmilor de artilerie, la bălțile înverzite și puturoase, rămase de pe urma șuvoaielor, în celelalte colțuri ale cartierului”⁴⁹.

Dezvoltarea economică și demografică a orașului au adus Bacăului, pe 7 decembrie 1929, o importantă modificare a statutului administrativ. La această dată, prin decret regal, orașul a fost trecut în rândul celor 13 municipii ale țării⁵⁰. Începutul anului 1930 reprezintă un punct de reper deosebit de important în privința procesului de expansiune a suprafeței intravilane a orașului – aceasta ajungând să măsoare aproximativ 500 hectare. Pe de o parte, începând cu data de 1 ianuarie 1930, orașului i-au fost încorporate oficial satele Letea-Veche, Șerbănești, Gherăești, precum și *târugușorul* Podul de Fier.

Pe de altă parte, începând cu vara anului 1930, odată cu înființarea cartierelor „Ștefan cel Mare” (2,5 hectare) și „Negel” (3 hectare), dar și al parcului municipal „Bistrița” (parcul Gherăești)⁵¹, orașul își consolidează tendința de expansiune spre zona de Nord, în special pe traseul ce făcea legătura cu Întreprinderile Filderman. Totuși, anul 1930 a reprezentat și momentul de debut al unei lungi perioade de stagnare în evoluția orașului. Practic, până la sfârșitul perioadei interbelice istoria locală nu consemnează nimic altceva decât efortul de conservare a capacităților de producție ale marii industrii cât și tentativele eșuate de înglobare a comunei Domnița Maria⁵² – din zona de Sud a

⁴⁸ *Ibidem*, An II, Nr. 44, din 13 aprilie 1925, p. 1.

⁴⁹ *Ibidem*, An V, Seria II, Nr. 27, din 26 august 1928, p. 28.

⁵⁰ *Monitorul Oficial*, Nr. 274, din 9 decembrie 1929, pp. 9.130- 9.131.

⁵¹ D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 8/1930, f. 88.

⁵² În urma repetatelor solicitări – 1930, 1932, 1935 – ale locuitorilor din comuna Domnița Maria (fostă Letea Nouă), prin hotărârea Nr. 4.882 din 10 martie 1936 a Ministerului de Interne, localitatea „a fost alipită pentru totdeauna la Municipiul Bacău”. Decizia a fost contestată de membrii Consiliului de administrație al fabricii Letea – aflată pe raza acestei comune. Ca urmare a acestui ultim demers, printr-o nouă hotărâre – din 29 mai 1936 –, Ministerul de Interne a decis ca localitatea Domnița Maria „să rămână unitate administrativă separată, cum a fost până la 10 martie 1936”. Principalul motiv pentru care acționarii fabricii Letea s-au opus deciziei din 10 martie 1936 era legat de faptul că, odată cu alipirea comunei la Bacău, „municipalitatea putea încasa impozitul

Bacăului – în cadrul administrației municipale. Mai mult decât atât, în august 1938, printr-un nou decret regal, localitatea a revenit în rândul comunelor urbane⁵³, fiind deklasată din rândul municipiilor.

Resimțind din plin efectele crizei economice globale, Bacăul anilor '30 lasă impresia unui oraș închis, conștient de faptul că dezvoltarea sa a atins limitele superioare. Extrem de sugestiv este conținutul unui ordin al prefectului de Bacău adresat primarului municipiului în ianuarie 1936: „(...) veți pune în vedere organelor din subordine să explice aceloră dintre sătenii care voesc să vină pentru muncă la orașe să rămână în satele lor, renunțând de a veni în orașe, unde, din cauza situației critice din industrie și comerț, nu mai sunt posibilități de plasare, chiar cei stabiliți în aceste centre, unii dintre ei chiar elemente cu pregătire de meșteșug, neavând de lucru”⁵⁴.

Astfel, până în anul 1938, suprafața orașului a avut o creștere extrem de lentă. Edificatoare sunt următoarele repere statistice: 1853 – 257 ha⁵⁵, 1890 – 342,60 ha⁵⁶, 1912 – 769 ha⁵⁷ (suprafața include și terenul nelocuit al *țarinei* orașului, de peste 400 ha), 1925 – 382 ha⁵⁸ (suprafața include și cartierul CFR), 1930-1938 – aproximativ 500 ha⁵⁹ – 800 ha cu tot cu *țarină*⁶⁰. Cutumele și mentalitățile de factură medievală au fost atât de pregnante, încât, abia după instaurarea regimului comunist în România, Bacăul s-a putut extinde în zona de Sud, călcând în picioare tradițiile legate de *Țarina* orașului.

După instalarea noilor autorități comuniste (1948-1989), orașul Bacău a intrat într-o perioadă de mari transformări urbanistice, înregistrând cel mai puternic nivel de dezvoltare atât pe verticală cât și pe orizontală. Într-o primă etapă s-a urmărit compactarea orașului prin utilizarea cât mai completă a terenurilor din perimetrul construibil. Planurile urbanistice din anul 1959 au vizat sistematizarea zonelor din apropierea zonei centrale (Parcul Cancicov, Piața gării, Centru-Sud), pentru a accentua noile trăsături arhitectonice ale zonei și pentru a-i deschide direcțiile de dezvoltare. Au apărut, astfel primele cartiere de blocuri ale Bacăului (zona centrală), cu o tendință clară de extindere a modelului spre est și vest (vezi foto).

advalorem asupra mărfurilor intrate și ieșite ale fabricii”. Pentru detalii vezi D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 50/1936, f. 6-29.

⁵³ *Monitorul Oficial*, Nr. 187, din 14 august 1938, p. 3.772-3.773.

⁵⁴ D.J.B.A.N., fond Poliția Bacău, dosar 2/1936, f. 7.

⁵⁵ Lucian Șerban, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Ortensia Racoviță, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁷ *Dicționarul Statistic al României întocmit pe baza rezultatelor definitive ale Recensământului din 1912*, vol. I, București, Institutul de Arte Grafice „C. Sfetea”, 1914, p. 34.

⁵⁸ D.J.B.A.N., fond Primăria Bacău, dosar 39/1925, f. 37 și dosar 50/1925, f. 12.

⁵⁹ *Ibidem*, dosar 67/1938, f. 6.

⁶⁰ *Enciclopedia României*, vol. II, București, Imprimeriile Naționale, 1938, p. 528.



Centrul orașului Bacău

(stânga – perioada interbelică; dreapta – anii '60, secolul al XX-lea)

După anul 1965, orașul s-a dezvoltat simultan în două direcții: spre N și N-V (Miorița), acolo unde s-a construit prima platformă industrială „Mărgineni”, și spre S-E, prin ridicarea cartierelor de locuințe: Cornișa I, Cornișa II și Milcov (1965-1969). Dezvoltarea urbană a Bacăului a fost impulsionată prin importante investiții în toate sectoarele economico-sociale. Astfel, începând cu anul 1970, în partea sudică a orașului a prins contur cea de-a doua platformă industrială, cu întreprinderi din industria grea. Apariția unui număr mare de muncitori și personal cu înaltă calificare în domeniul ingineresc a determinat apariția în această zonă a unor noi cartiere de locuințe precum „Victor Babeș”, „Republicii I”, „Republicii II”, „Cremenea I” și „Cremenea II” (vezi foto). Astfel, orașul Bacău s-a extins spre sud până la localitatea Izvoarele, accentuându-și profilul liniar legat de axa Bacău-Focșani și râul Bistrița.

În urma legii administrative din anul 1968, Bacăul a revenit în rândul municipiilor⁶¹. Tot atunci, o serie de localități învecinate au trecut în categoria de comune suburbane: Hemeiuiș, Letea Veche, Măgura, Mărgineni, astfel încât teritoriul administrativ al municipiului Bacău avea să crească la aproximativ 41 km². Grație acestor politici publice, suprafața orașului a cunoscut o creștere spectaculoasă, fapt ilustrat de datele de mai jos: 1945 – suprafață de 600 ha, cu 16 străzi asfaltate și 19 pietruite; 1979 – intravilanul orașului ajunge la 1.645 ha; 1989 – suprafața orașului ajunge la 1.660 ha, cu o tramă stradală în lungime totală de 162 km (287 străzi); 1999 – intravilanul atinge 3.488 ha.

În anul 2010, în conformitate cu proiectul de reactualizare a Planului Urbanistic General, intravilanul orașului Bacău se extinde de la 3.488 ha (1999) la 3.940 ha, dintr-un total al suprafeței administrative de 4.318,7 ha. În prezent, trama stradală are o lungime de 200,2 km (cu un număr total de 327 de străzi, la nivelul anului 2004).

Fără îndoială, efortul de industrializare și sistematizare urbană din perioada regimului comunist (1948-1989) a conferit orașului un aspect de

⁶¹ Orașul Bacău a fost ridicat la „rangul” de municipiu în decembrie 1929, păstrând această calitate până în august 1938, când a fost declasat în rândul comunelor urbane. Bacăul a revenit în rândul municipiilor în anul 1968. Detalii în Alin Popa, *Din istoria orașului Bacău. Aspecte privind evoluția administrației locale (1900-1930)*, Iași, Editura PIM, 2008, pp. 12-21.

trăinicie și aparentă modernitate. Orașul a crescut simțitor pe verticală, schimbându-și nu doar fizionomia ci și propria funcționalitate internă.

Totuși, atât în plan edilitar-urbanistic cât și în plan cultural-istoric, au existat și efecte negative, unele imposibil de remediat. Zone întregi au fost afectate de această politică de redefinire urbană dusă cu buldozerele și macaralele, fapt ce a generat ștergerea definitivă a vechii fizionomii urbane a Bacăului. Un întreg ciclu de evoluție istorică a orașului a fost șters, pur și simplu, din conștiința colectivă comunitară. Cel mai elocvent exemplu ne este oferit de zona centrală a orașului, acolo unde sistematizarea a mai lăsat pe verticală un singur reper edilitar al trecutului: actuala clădire a Teatrului Municipal Bacovia, fostul Hotel „Athenée Palace”.

BIBLIOGRAFIE

Apăvăloae, Mihail, *Piatra Neamț. Studiu monografic*, Piatra Neamț, Cetatea Doamnei, 2005.

Benevolo, Leonardo, *Orașul în istoria Europei*, Coordonator Jacques Le Goff, Iași, Editura Polirom, 2003.

Brătianu, Gheorghe, *Studii bizantine de istorie economică și socială*, Ediție, note și comentarii de Ion Toderașcu și Alexandru-Florin Platon, Iași, Polirom, 2003.

Dicționarul Statistic al României întocmit pe baza rezultatelor definitive ale Recensământului din 1912, vol. I, București, Institutul de Arte Grafice „C. Sfetea”, 1914.

Drehuță, Emilian (coord.), *Enciclopedia județului Bacău*, Ediția a II-a, Bacău, Agora, 2008.

Enciclopedia României, vol. II, București, Imprimeriile Naționale, 1938.

Grigorovici, Grigore, *Bacăul din trecut și de azi*, Bacău, Tipografia Primăriei Municipiului Bacău, 1933.

Murariu, Ioan; Nicu I. Aur, *Bacău – ghid de oraș*, București, Abeona, 1992.

Murariu, Ioan, *Dicționar explicativ școlar de termeni istorici și arhaici*, Ediția a II-a, Bacău, EduSoft, 2006

Paraschiv, I. (coord.), *Documente privitoare la istoria economică a României. Statistică. Țara Românească și Moldova*, Seria B, vol. I., București, f. ed., 1960.

Păltănea, Paul, *Istoria orașului Galați de la origini până la 1918*, Partea I, Ediția a II-a, Coordonator Eugen Drăgoi, Galați, Partener, 2008.

Popa, Alin, *Din istoria orașului Bacău. Aspecte privind evoluția administrației locale (1900-1930)*, Iași, PIM, 2008.

Popa, Alin, *Fizionomii urbane și structuri etno-sociale din Moldova. Bacăul în tranziția de la târg la oraș (1864-1938)*, Iași, PIM, 2011.

Racoviță, Ortensia, *Dicționar geografic al județului Bacău*, București, Stabilimentul Grafic „I. V. Socescu”, 1895.

Radu, Costache, *Bacăul de la 1850 la 1900*, Ediție îngrijită de Lucian Șerban, Bacău, Egal, 2008.

Șerban, Lucian, *Dicționar geografic al județului Bacău*, Bacău, Egal, 2006.

Surse arhivistice

D.J.N.A.N., fond Primăria Piatra Neamț

D.J.N.A.N., fond Primăria Bacău

„M-or troieni cu drag aduceri-aminte...”

Doamna limbii franceze

Distinsa profesoară Maria Carpov (1930, București – 2017, Iași) nu a putut trăi fără să scrie și nu s-a vindecat niciodată de bucuria extremă a cititului și a scrisului. Profilul ei intelectual și bibliografic – copleșitor, de altfel – este cel al unui benedictin, care a trăit o viață în intimitatea bibliotecii și a fișat zeci și zeci de cărți.

Notorietatea ei timpurie în domeniul lingvisticii și al semioticii a fost unanim recunoscută. A atacat cu dezinvoltură *Mitologiile* lui Roland Barthes, pe care le-a tradus în 1997, și a cercetat cu perseverență două teorii aparent opuse: literatura și semiotica, scriind *Introducere la semiologia literaturii* (Univers, 1978). A înființat atunci, la Iași, când nimeni nu credea, Centrul de Semiologie și Teoria Comunicării, al cărui director a fost ani de zile.

Cele 20 de traduceri au vizat genurile cele mai diverse: *Corespondența* lui Voltaire (1978), *Memoriile* lui Saint Simon (1990; Premiul Uniunii Scriitorilor din România), *Încercare de poetică medievală*, de Paul Zumthor (1983) sau întoarcerea la text, prin: *Lecturi și cititori în Franța vechiului regim*, de Roger Chartier (1997) și, în final, istoria mentalităților, cu Georges Duby, *Doamnele din veacul al XII-lea* (2000). Am notat doar câteva titluri reprezentative, la care trebuie adăugate cărțile pe care le-a scris: *Captarea sensurilor* (1987), *Sfidarea normei* (1995), *Prin text, dincolo de text* (1999) ș.a. În ele se vede clar că teoria traducerii din franceză nu o părăsește niciodată, devenind o marotă. Un moment important, care a marcat viața intelectuală a acestei figuri singulare a Iașului, a fost decorarea de către statul francez cu „Palme Académiques” (1993) în grad de ofițer „pentru servicii aduse culturii franceze”.

Doamna profesoară a inclus în grila ei riguroasă de valori pe studenții sau foștii studenți cei mai buni. Nu a ezitat să-i stimuleze, să-i îndemne neobosit să citească, împărțindu-le cu generozitate unele dintre cărțile sau fișele/ xeroxurile sale. În ce mă privește, doamna Maria Carpov a urmărit atent momentele importante din devenirea mea intelectuală, apărându-mă ca nimeni altul atunci când am susținut gradul didactic I. Când s-a organizat concursul pentru ocuparea posturilor la Colegiul Național „Ferdinand I”, a intervenit cu cerbicie să mi se rezerve catedra de profesor. Apoi a insistat să vin la Universitatea din Bacău (unde, din 1993, Domnia Sa era profesor asociat), convingându-mă în final. Numai așa aveam timp să pregătesc examenul de doctorat. Generoasă, ca nimeni alta, mi-a împrumutat zeci de cărți în perioada doctoratului, mi-a indicat bibliografie din diverse domenii și m-a obligat să-i fac niște promisiuni care țineau de biografia mea intelectuală. În parte, le-am îndeplinit...

Maria I. Grigoriu

Radu Cârneli

(14.02.1928, Valea lui Lal, jud. Buzău – 09.12.2017, București)

I s-a spus „omul cultural” și a acceptat eticheta pentru că se recunoștea într-o sumă de proiecte inițiate de el pentru a pune în lumină valorile locului. Câmpul de manifestare a aptitudinilor de mobilizator de energii a fost atât oficial-instituțional (a condus Casa Regională Bacău a Creației Populare, Comitetul Regional de Cultură și Artă), cât și obștesc (a stimulat creația originală, dar a coordonat și procesul de culegere a folclorului literar). Rolul esențial i se recunoaște în făurirea seriei noi a Revistei *Ateneu*, în 1964, încât îi dăm dreptate să afirme: ea „face parte din biografia mea”¹.

A doua parte a vieții scriitoricești este „faza bucureșteană”, fundamentată pe o etapă înaltă, construită în urbea lui Alecsandri și Bacovia. „Când a plecat de la Bacău (1972), avea Premiul Uniunii Scriitorilor (pentru *Cântând dintr-un arbore*); în București l-a obținut și pe cel al Academiei, plus altele. Iar mai încoace, un titlu de *Doctor honoris causa*”². Instituția de învățământ care i-a acordat, în 2007, distincția este Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău. Argumentele care au însoțit propunerea Facultății de Litere țin de zona excelenței pe care Radu Cârneli a atins-o în sfera literaturii (creație originală, traduceri), dar și a culturii în general.

Ceea ce aș dori să subliniez aici este că „poetul iubirii”, cum a fost supranumit, a avut un rol însemnat în coagularea vieții universitare băcăuane, în partea ei de publicistică. Institutul Pedagogic de 3 Ani îl avea, încă din 1963, pe Constantin Călin la Catedra de literatură română a Facultății de Filologie, devenit redactor al Revistei *Ateneu*. El și Radu Cârneli probabil au solicitat cadrelor didactice de la această facultate colaborarea cu recenzii, cronici, opinii, interviuri. În primul an de apariție a *Ateneului*, întâlnim semnături ale filologilor băcăuani, aflați și ei la început de drum: Traian Cantemir, Maria Gabrea, Stela Marica-Ionescu, Nicolae Nicolescu, dar și Dumitru Alistar, Ioan Grigoriu, Constantin Cojocaru, Ion Ciuchi, Mircea Ștefan, Marin Buga, Calistrat Costin, Marin Cosmescu-Delasabar, Rodica Stafie (căs. Miron), Valerian Ciubotaru ș.a. După șase ani de la înființare (1961), Institutul Pedagogic de 3 Ani din Bacău este în atenția redactorilor *Ateneului*, care consacră o anchetă jurnalistică temei „Profil unitar și stabilitate, cerințe pentru dezvoltarea învățământului pedagogic superior”. O propunere făcută atunci e și azi un deziderat: „reînvierea seminarelor pedagogice dintre cele două războaie mondiale, care acordau practicii de specialitate o pondere semnificativă”³.

Ioan Dănilă

¹ Radu Cârneli: „La Bacău m-am format ca om de cultură și scriitor” (interviu de Constantin Călin), în vol. *Amintiri din paradis*, de Radu Cârneli, Târgu-Mureș, Editura NICO, 2015, p. 19.

² Constantin Călin, „Interviurile poetului”, prefață la *Amintiri din paradis*, op. cit., p. 10.

³ Ioan Dănilă, „Pentru limba noastră”, în coloanele *Ateneu*-lui (din anii '60 – II)”, în *Ateneu*, serie nouă, anul 51, nr. 541, sept. 2014, p. 10.

Stela Marica-Ionescu
(12.08.1927 – 07.12.2017)

Apartine fazei de început a Facultății de Filologie din cadrul Institutului Pedagogic de 3 Ani din Bacău. A predat introducerea în știința literaturii și folclorul, dar a fost mai mult decât un dascăl onest, construind „elanul de a-și afirma personalitatea în afara amfiteatrelor și sălilor de seminar”⁴. Cum singura revistă de cultură din fosta regiune Bacău era *Ateneu*, a bătut la porțile ei și a reușit să pătrundă încă din primele ediții ale seriei noi, mai precis de la numărul 3, din octombrie 1964. Iată finalul cronicii la antologia „Din lirica mării”, cu care a debutat Stela Marica-Ionescu: „În imaginea finală pe care ți-o lasă lectura volumului, dominanta ține de imperiul muzicii: ecourile unui «Vox maris» intonat pe sute de coarde într-o orchestrație armonioasă de dimensiuni festive”⁵². Colaborarea cu revista întemeiată de Grigore Tabacaru și George Bacovia a continuat cu subiecte din teoria literaturii și folcloristică, deși semnătura este variabilă⁶.

E posibil ca modelul de intelectual complet (profesor, publicist, om al cetății) să-i fi determinat pe unii dintre studenți să îmbrățișeze și cariera literară. Aproape toți au ținut să o reîntâlnească și la noul ei loc de muncă – Muzeul Memorial „Mihail Sadoveanu”, de la Vânători-Neamț –, unde s-a afirmat prin calitățile de orchestrator al acțiunilor culturale. (Personal, acolo am cunoscut-o, în anii '70, când organiza toamne sadoveniene memorabile, invitatul constant fiind soția scriitorului, Valeria Sadoveanu.) Unul dintre ei, Vasile Bardan, îi datorează orientarea spre creația literară (a debutat în 1989, cu poezie, prezentat de Ioanid Romanescu): „În 1965 reușește la Institutul Pedagogic de 3 Ani din Bacău, unde îl influențează spiritual profesorii Stela Ionescu și Constantin Călin”⁷.

În 2011, când s-au sărbătorit 50 de ani de învățământ superior băcăuan, ni s-au cerut nume ale foștilor dascăli, iar printre primele care mi-au venit în minte a fost și cel al Stelei Marica-Ionescu. După o aventură detectivistică, am reușit să o găsesc într-o garsonieră din orașul Târgu-Neamț și să-i înmânez, din partea Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, diploma jubiliară și un buchet de flori. A fost impresionată și, la o nouă întrevedere, m-a rugat să transmit conducerii Universității o scrisoare de răspuns, redactată laconic, dar sincer: „Cu alese mulțumiri și prețuire pentru gestul Dumneavoastră, prof. St. Marica Ionescu//iunie 2011”.

⁴ Constantin Călin, „Tablou de grup cu mici reliefuri”, în *Monitorul de Bacău*, an VII, nr. 122 (1869), 27 mai 2002, p. 4; rubrica „Jurnal de critic”, pagina „Opinii”.

⁵ Stela Marica-Ionescu, „Din lirica mării”, în *Ateneu*, anul I, nr. 3/1964, p. 13.

⁶ Uneori apare doar inițiala prenumelui, alteori numele este dublat de cel anterior căsătoriei, care niciodată nu este prezentat izolat (cf. Marilena Donea, *Ateneu 40. Bibliografie (1964-2004)*, Bacău, Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național, Biblioteca Județeană „C. Sturdza” Bacău, 2004).

⁷ Eugen Budău, *Bacăul literar*, Iași, Editura „Universitas XXI”, 2004, s.v.

La puțin după 90 de ani, ne-a părăsit. Pregătindu-mi cuvântul de adio, înainte de a pleca spre orașul care a adoptat-o (ea era buzoiancă), am dat telefoane foștilor studenți sau colegi, de la care am obținut mai multe mărturii.

Victor Blănuță: „O persoană foarte bine pregătită și de aceea temută la examene. A recomandat-o, de la Iași, Gheorghe Hasan. Puteai dezvolta orice subiect în discuțiile cu ea. Am petrecut două revelioane împreună, la cantina Institutului. Era vorbăreță și prietenoasă”.

Constantin Călin: Când la Bacău a venit Nicolae Nicolescu, acesta „a fost luat în primire cu bunăvoință de Dumitru Alistar și de Stela Marica-Ionescu, care predau atunci (1964, anul repartizării sale la Institutul Pedagogic de 3 Ani) literatura universală și, respectiv, teorie literară și folclor”⁸.

Nicolae Nicolescu: „Era un «om subțire», de carte, pentru care am prețuit-o sincer. A venit de la Iași, unde era asistenta lui Alexandru Dima. S-a înscris la doctorat la București, recomandată de dânsul, dar a fost un singur loc, ocupat de Petru Ursache. Am vizitat-o la Mănăstirea-Neamț. Era autoarea pliantului de prezentare a Muzeului «Sadoveanu». La Bacău lucra la un curs de folclor”.

Constantin Juncu: „A fost îndrumătoarea noastră de an (promoția 1968, n.n.), pe care am prețuit-o foarte mult. La început de facultate, ne-a dat un test în care la ultimul punct ni se cerea să scriem de ce am ales meseria de dascăl. La următoarea întâlnire, ne-a spus entuziasmată: «Dragii mei, mi-ați dovedit că nu ați ajuns întâmplător aici. Aveți sensibilitate, dar și dorința de a vă instrui. Vă veți convinge foarte repede că *Ministerul Învățăturii* e *Ministerul Încurcăturii*, așa că bizuiți-vă doar pe voi!» La examene era severă, dar nu absurdă. Ne cerea bibliografie – revistele *Ateneu* și, din străinătate, *L'Humanité*. La chioșcul de difuzarea presei din centrul Bacăului veneau 4-5 exemplare din revista franceză. Stăteam la coadă și cel ce prindea un număr îl împărțea la toți. Asistentul ei, la seminar, era Nicolae Nicolescu, de asemenea un cărturar”.

Ecaterina Crețu: „Dumnezeu să o odihnească pe Profesoara (cu majusculă!) noastră, care ne-a convins nu doar prin temeinicia cursurilor, ci și prin cercetare pe teren, prin participare la colocvii, cât este de frumos să fii demn. Doamna noastră avea distincție, optimism, energie și severitate cu îndreptățire”.

Eduard Štraub: „De la ea moștenesc, poate, dragostea pentru tradiție și istorie. Am ținut să o vizitez la Vânători-Neamț și să-i spun că seria noastră nu o va uita niciodată”.

Catinca Nedelcu: „Mulțumindu-vă cu recunoștință pentru ușa deschisă spre cunoaștere, pentru că mi-ați sădit în suflet dragostea pentru folclorul românesc, închin exemplarul de față cu stima cea mai deosebită și omagiu desăvârșit doamnei profesoare Ionescu Stela-Marica”. (Dedicație pe lucrarea Catincăi Nedelcu, *Momente esențiale ale existenței umane în Români, jud. Neamț*

⁸ Constantin Călin, *op. cit.*

– Bacău, Editura Egal, 2012)

Amintiri la fel de plăcute îi păstrează și alți foști studenți cu care am dialogat: *Eugenia Petrovici* (căs. Drugă), din Târgu-Neamț; *Petru Colăcel*, din Comănești; *Ioana Stan* (căs. Podaru), din București, sau *Nicolae Ciobanu*, din Piatra-Neamț.

Ioan Dănilă

RECENZII

Portret unitar prin tehnică neo-impresionistă
(Dolores Toma, *Panait Istrati de A la Z*, Iași, Junimea, 2016)

Se știe că, după ce își ameliorase limba natală prin contactul cu *Dictionarul universal al limbei române*, al lui Lazăr Șăineanu, Panait Istrati a învățat limba franceza foarte târziu, începând, la 32 de ani, prin a copia pe fișe un dicționar francez-român. El a nutrit un adevărat cult pentru această formă de însumare a variatelor cunoștințe într-o asemenea carte precum este dicționarul, în același timp atractivă și educativă, ce i-a îngăduit satisfacerea feluritelor curiozități și trecerea aproape imperceptibilă de la o sferă de interes la alta. Astfel, dicționarul a fost pentru disciplinatul autodidact principalul instrument de învățare și de stimulare a propriei gândiri, după modelul oferit de cei despre care a citit sau pe care i-a citit.

Acestea au fost câteva argumente „lexicografice” bine întemeiate care au determinat-o pe Dolores Toma să-și finalizeze preocupările exegetice asupra vieții și a operei lui Panait Istrati prin alcătuirea unui dicționar, *Panait Istrati de A la Z*, ce a apărut în 2014 la editura academică elvețiană Peter Lang. Versiunea în limba română, *Panait Istrati de la A la Z*, asigurată de autoare împreună cu Vasile Zincenco, a fost tipărită la Editura Junimea în 2016. Potrivit metodei de concepere a unui dicționar, universitara bucureșteană face un inventar al cuvintelor cheie existente în imaginarul lui Panait Istrati și le reduce la un număr de 17 în privința temelor și la o duzină (fără nimic peiorativ în alegerea acestui cuvânt cu multiple semnificații simbolice) de personaje, detectând contextele ficționale în care acestea (atât temele, cât și personajele) își fac apariția, apoi le explică sensurile distinctive avute.

Din moment ce nu se aplică o singură grilă de lectură teoretizantă, încorsetantă în felul ei, Dolores Toma înlănțuie articolele de dicționar fără o aparentă legătură între ele, dar o logică există în demersul „lexicografului îndrăgostit” (sintagma aparține autoarei), justificată astfel: „Coerența lor se află, în amonte, în gândirea acestuia, și, dacă dicționarul este corect, ea se va regăsi în aval, într-o explicație care nu este lineară, ci mulată pe obiectul său: între nucleele puse în evidență se țese astfel o rețea, arătând conexiuni multiple și o coerență conturată la nivelul ansamblului.” Această structură permite de asemenea exegetului să facă o alegere printre nucleele de semnificație din opera unui autor. El poate să peregrineze în voie, să se oprească unde vrea, să se arate subiectiv, neglijând anumite aspecte sau luminând, ca un *dilletante* (s.a.), altele pe care nimic nu părea să le scoată în evidență. Face cunoscut pur și simplu ce anume i-a dat plăcerea textului și descoperirile sale personale, uneori infime, dar elocvente pentru el însuși [...]” (p. 8). Vom vedea mai departe că structura cărții se va plia unor asemenea premise și condiționări metodologice.

Materia supusă analizei depășește modul de abordare pe care îl întâlnim în dicționarele obișnuite de teme și de personaje literare, fragmentaritatea inerentă căpătând aici alura unor veritabile eseuri. De multe ori, demersul este însoțit de semne de întrebare, puse cu abilitate retorică de autoare, care fac problematizarea mai atrăgătoare. Profunde și finele analize sunt venite în buna tradiție a teoriei tematismului și imaginarului din școala franceză, care o ajută pe

Dolores Toma să descâlcească firele și ițele vieții și ale operei lui Panait Istrati. Dau un exemplu de problemă de percepție critică apărută pe parcurs: „Nu putem ști dacă locurile reale sunt cele care au determinat un imaginar, cu tofopiliile și tofopobiile sale, sau dacă imaginarul este cel care face să fie descris în acest mod locurile reale, multă vreme după experiența trăită” (p. 34).

Desigur că înșiruirea temelor este aleatorie, în simplă și necesară ordine alfabetică, dar mi se pare foarte interesantă logica succesiunii lor. Astfel, primordialității și fertilității elementului acvatic („apa”) îi urmează ariditatea pământului, *ce pare să conecteze* umanul la o aceeași existență primordială („ciulinii”). Simbolului adâncului, al închiderii, al degradării și al animalității („cârțița” – un fel de animal totemic pentru Panait Istrati, al cărui imaginar era marcat de subterane) îi succede ascensiunea ideală, spre metafizic („Dumnezeu”). „Gânduri negre”, asociate sau nu cu „greșeala” (făcută uneori de personaje la limita ambiguă dintre inocență și culpabilitatea, dar pedepsită... negreșit), par a fi nutrite de „haiducul” romantic. Acesta, în mitologia personală a scriitorului, poate fi legendar, dar se vede estompat de cel „metaforic” și de cel sentimental, în sensul adoptării unui *modus vivendi* superior, eliberat de convenția luării de la bogați și miluirii săracilor.

Dacă „muzica” (apreciată de autorul *Chirei Chiralina* ca fiind arta *par excellence* care contopește oximoronic frumusețea și urâtenia, plăcerea și durerea) te poate scoate din „noroiul” ca ipostază a ființei materiale amorfe dominate de instinctual, un spațiu pitoresc precum Orientul nu s-ar vedea mai bine orânduit strict alfabetic decât cu „povestitorul” („povestirea vieții” are rol major în construcția identitară) și cu „prietenia”, considerată de scriitor drept întâlnire transcendentă a două spirite afine. Tema „străinul” (multe personaje se simt mai străine la ele acasă decât aiurea) aduce cu sine nu numai „suferința”, dorită de multe ori aproape ca o mântuire, ci și „vagabondul”, care face din drumurile deschise și mobilitățile spontane o filosofie de viață. În sfârșit, „viața” – o viață spirituală, ce nu trebuie confundată cu existența materială – face cuplu cu „visul”, pentru a ne determina, parcă, să ne întrebăm, la modul clasic, dacă viața este ori nu vis. Răspunsul găsit de autoare este demn de reținut: „Visurile mor atunci când sunt trăite. Nu este mai bine atunci să le îngropi de vii, păstrându-le astfel pentru totdeauna vie amintirea?” (p. 207). Da, cred că este mai bine așa...

„Asemenea punctelor juxtapuse din pictura neo-impresionistă care recompun culorile în ochiul privitorului, aceste articole *ale unei exegeze divizioniste* (s.a.) vor sugera, poate, cititorului lor un portret unitar” (p. 8) – este speranța pe care o exprimă Dolores Toma în cuvântul său înainte la volum. Pot afirma portretul acesta nu numai că a fost sugerat, dar că a și fost conturat cu claritate prin tehnica neo-impresionistă (nu atât picturală, cât critică) și îi prezint câteva trăsături, în spiritul literei de dicționar, adică al temelor și al personajelor analizate în carte cu percutanță analitică. Astfel, dotat cu o vastă experiență de viață și dorind cu ardoare nu să facă neapărat literatură („literaturăraie”), ci *să se exprime pe el însuși*, acest „*sentimental haotic*” (*cum însuși s-a prezentat* Panait Istrati) scrie o operă ce se constituie într-o continuă invitație la călătorie (baudelaireana „invitation au voyage”), la hoinăreală și visare, la prietenie și iubire, la fericire și libertate. Cel mai bine se potrivește termenul de „vagabond”

nu numai lui Panait Istrati, ci și personajelor sale. Mai precis, „*vagabond sentimental*” sau „*vagabond visător*” (iarăși după propria caracterizare), ce nu trebuie confundat nici cu un picarro, și nici cu un aventurier (deși instinctul de aventurier l-a avut). Cel ce miza atât pe intensitatea sentimentelor, cât și pe efuziunea forței vitale, era mereu pe punctul de a pleca, în scopul realizării proiectului existențial, ce nu era legat de găsitul unui rost mai bun sau a căpătuiei pe vreun pământ al făgăduinței materiale.

Așa se explică faptul că Orientul nu reprezintă pentru acest cosmopolit înăscut o circumscriere strict geografică sau etnică, ci ține de o apartenență culturală revendicată și asumată plenar. Prin urmare, mirificul spațiu oriental justifică o opțiune identitară și o asumare a unei filosofii de viață specifice, iar descoperirea și intrarea în contact cu Occidentul determină prețuirea și mai intensă a manierei de a fi și a valorilor orientale: „Își apăra cu curaj felul de a gândi și de a acționa, *polemizând* (s.a.), în mod deschis sau voalat, cu civilizația occidentală în mijlocul căreia se afla. Plecat la drum pentru că era, la fel ca mulți dintre conaționali săi, îndrăgostit de «amanta ideală» care era Franța, Adrian Zografi avea să devină «amantul Mediteranei» și al meleagurilor orientale” (p. 111). În privința *poeticii „non-stilului”* – care se preta unei alegeri asumate și declarate ce îi aduseseră succesul în Franța sau, cel puțin, nu i-l împiedicase –, autoarea afirmă că „În ce mă privește, aş ilustra ideea prin situația în care un străin ne vorbește în limba noastră și trebuie să facem eforturi pentru a înțelege sensul vorbelor lui, oricare ar fi felul în care le stâlcește. Sunt unii care se opresc la această stâlcire, incapabili să treacă peste ea. Cu atât mai rău pentru ei, nu unor asemenea persoane li se adresa Istrati [...]” (p. 142).

Deși scriitorul revendica existența reală a unei legături de rudenie, pe linie maternă, între el și personajul Cosma, Dolores Toma nu este de acord cu opinia unor exegeți conform căreia filiația avea drept motivație ascunsă să confere o ascendență masculină bastardului româno-grec, satisfăcându-i astfel căutarea identitară pe linie paternă. Autoarea crede că Panait Istrati își imagina și își construia o astfel de descendență în funcție de el însuși și de reprezentarea de sine pe care și-o dădea sau voia să o ofere lumii. Este vorba despre adoptarea unui model existențial exploziv și nesupus normelor moralei comune. Pentru multe personaje (cu excepția notabilă a lui moș Anghel, care încearcă să intre în contact cu veșnicia întorcând spatele plăcerilor vieții), libertatea nu are sens decât subordonată sentimentelor și dorințelor, pentru a le stimula apariția sau a le face posibilă realizarea. Unii protagoniști acționează la limita comportamentului moral acceptat și, prin omenia cu care sunt investite personajele secundare (precum moș Dumitru), scriitorul încearcă să le *contrabalanseze* neomenia.

Asumarea din partea lui Panait Istrati a filiației cu personajul Cosma este categorică, asemănarea fiind evidentă, însă Dolores Toma atenționează că scriitorul a fost tentat și de punerea altor măști în construcția identitară, precum moș Anghel și Ilie, dar și de Floricica. Aceasta din urmă „reunește în ea «Orientul afectuos cu Occidentul rafinat», făcând să fuzioneze două feluri de a fi și de a trăi opuse: unul care pune accentul pe reverie leneșă, inimă, metafizică, iar celălalt care cultivă rațiunea, civilizația materială, stăpânirea de sine” (p. 235). În fine, față de alte explicații date de exegeți în privința onomasticii lui Adrian Zografi –

proiecție autoficțională, după cum se știe –, Dolores Toma vede mai curând în numele Adrian masculinul de la mitologica Ariadna. Universitara bucureșteană își justifică pertinenta opțiune prin faptul că, atunci când de abia își proiecta opera, Panait Istrati vorbea la un moment dat despre „omul care poartă firul Ariadnei”, după care, în prefața „Mărturisirile unui scriitor”, declara că a lăsat să îi cadă din mâini firul Ariadnei și că s-a rătăcit în labirintul povestirilor, departe de proiectele inițiale.

Referitor la proiectele duse la capăt, buna construcție de undeva a unei scene de final scuză, în ochii autoarei, realizarea mai puțin reușită a scrierii ca atare, *Kir Nikola*: „În cazul în care nuvela în ansamblul ei nu ne-a convins deja, acest ultim contraexemplu pare menit să ne facă să ne fie rușine de o purtare cazonă, asemeni aceleia a gradaților descriși. Dacă plăcintarul nu ne poate plăcea așa cum ne place plăcinta lui, să încercăm cel puțin să fim omenoși” (p. 239).

Nu numai legătura indisolubilă a lui Panait Istrati cu limba și literatura franceză, sau statutul lui Dolores Toma, de profesor universitar ce predă literatura franceză (cu încă o carte publicată în limba franceză, despre un afin al lui Panait Istrati: *Pierre Loti, le voyage entre la féerie et le néant* – Paris, Ed. l’Harmattan, 2008), impuneau raportarea continuă la literatura franceză, la autorii ei clasici, așa cum stă bine unei cărți scrise direct în limba lui La Rochefoucauld, a lui Pascal sau a lui Montaigne. Ofer trei asemenea exemple: „Istrati demistifica la fel de mult ca unul dintre autorii lui preferați, La Rochefoucauld, prietenia «menajare reciprocă de interese» sau «schimb de bune oficii»” (p. 131); „Cum ar putea această prăpastie întunecată care se cascadează aproape sub picioarele mele, dând un vertij existențial, să nu ne amintească de abisul lui Pascal? Nu acela al spațiilor infinite a căror tăcere îl înspăimânta pe autorul *Cugetărilor*, ci abisul concret pe care unii, printre care Voltaire, spuneau că acesta îl vedea căscându-se chiar lângă el și împotriva căruia ridica pavăza unui scaun. Prea străini, eul și lumea sfârșesc prin a deveni străinii...” (pp. 153–154) și „«Știu de ce anume fug, dar nu ce caut»: tot Adrian Zografi? Nu, Montaigne, obligat să răspundă celor care îi cereau motivele călătoriei sale, căci la sfârșitul secolului al XVI-lea aceasta părea încă ieșită din comun. Dar Adrian, ca și ceilalți vagabonzi, ar fi putut să le dea același răspuns numeroșilor adepți ai vieții așezate” (p. 178).

Împărtășesc pe deplin supoziția autoarei exprimată în ultima frază a Cuvântului înainte: „Nu i-ar fi displicut, poate (lui Panait Istrati – n.m., V.S.), să știe că a devenit el însuși un dicționar” (p. 9). Și nu i-ar fi displicut nu numai datorită faptului că s-ar fi văzut analizat temeinic de la A la Z, ci și pentru că s-ar fi recunoscut lesnicios, alături de personajele sale și de temele care i-au frământat imaginarul. Mergând cu supoziția lui Dolores Toma mai departe, cred că nu i-ar fi displicut să vadă dicționarul tradus în limba română, deoarece Panait Istrati se considera scriitor român și ținea foarte mult să fie recunoscut ca atare.

Vasile Spiridon¹

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

*

Modernity, a problematic concept? “Tendential Modernity”²

A famous sociologist, the author of some reference works in the field, Constantin Schifirneț has recently launched a volume that, through its wide-ranging documentation of the international bibliography, its theoretical stake and the capacity to illustratively integrate the Romanian “case” within a wider picture, would deserve more attention on the domestic market of ideas, both from the scientists in the field of humanistic and socio-human disciplines, and those invested with decisional authority at different levels of public life. In his latest book, *Modernitatea tendențială. Reflecții despre evoluția modernă a societății* (București, Tritonic, 2016), Professor Constantin Schifirneț discusses, in a predominantly theoretical context – of investigating the pertinence of the conceived concepts –, a problem that he had examined in previous contributions from another perspective, particularly in *Formele fără fond, un brand românesc* (București, Comunicare.ro, 2007). Constantin Schifirneț places the case of Romanian modernity within a wider phenomenon, with manifestations and implications on a global scale, which he calls (and explains why) “tendential modernity”: “asymptotic”, in progress, unfinished.

The new volume provides answers to several questions raised by its subject matter. What defines the specificity of “tendential modernity”? What is its relationship with other Western or non-Western modernities – with “late” modernity (U. Beck), “reflexive” modernity (A. Giddens, U. Beck), “organized” modernity (P. Wagner), “liquid” modernity (Z. Bauman), “multiple” modernity (S. N. Eisenstadt, R. L. M. Lee), “compressed” modernity (Chang Kyung-Sup), “regional” modernity (E. Dussel), “alternative” modernity (P. Gaonkar, G. Delanty) or “global” modernity (A. Dirlik)? What is its relationship with “mistaken modernity”, an “unfinished” project that Dipankar Gupta illustrates by the internal contradictions of an India torn between two “worlds”: the fabulous resources of a “west-intoxicated” oligarchy, as Gupta says, and the majority living in extreme poverty? Who are the agents of modernization, what part do the “elites” and the state play in this process? And what about education, cultural heritage, collective mentality? What is the relationship between “tradition” and modernization? What is the difference between Romanian modernity – sometimes hesitant, sometimes hasty and epigonic – and Asian, particularly East Asian (Hong Kong, Taiwan, Singapore, China, Japan, etc.) that is so efficient today?

Without going into the details provided by the author, let us observe, nevertheless, that the answers to the last three questions are closely related. They tell something about the adaptive intelligence of a great civilization that knew

² A second version of this paper is available in Romanian, in *Vitraliu* (Journal of “George Apostu” Cultural Center, Bacău), XXVII, no. 49, 2018.

how to transform without denying itself, to find the spring of modernization in its very traditional foundation, though the impulse may have come from the outside, from the pressure of competition with the Western space. Like Protestantism in the West, Confucianism is a common doctrinal background for East Asian countries. Despite their bimillennial days, Confucian principles are a “resource for the modern development” of the region, for its spectacular economic boom after 1960: “*self-cultivation*”, politeness and social peace, “moral education”, empowering those who lead in relation to collective interest etc.³ The price set through tradition on (self)education is today, in Eastern Asia, the premise of professional performance, technological innovation and economic development, with all their political consequences. Japan’s recovery after the Second World War or the rise of China over the last decades would be an example. I would say that, in this regard, a diatribe by Eminescu provides us with a good, albeit uncomfortable, term of comparison. Unlike the prestige of “*self-cultivation*” in the traditional ethical code of the Confucian Far East and its beneficial influence on modern economy and society, Eminescu signals the opposite in Romanian space.

Eminescu deplores a Levantine residue of “*illiteracy* and old Byzantine spirit” that has tainted the process of modernization of the Romanian world transforming it into a superficial imitation, in an import of free forms, “without the moderating element of the traditions of the past”.⁴ In other words, “not something essential, not the improvement of quality was the target of Romanian civilization, but the maintenance of all the old shortcomings, dressed in very costly and totally disproportionate reforms in relation to the power of the people and its intellectual culture”.⁵ With an assumed conservatism, Eminescu’s view on modernization seems to have some affinities with that for which Japan eventually opted to “reduce the risks of radical change” and ensure “a stable future”: “internal actors act to create institutions and legislative frameworks in line with the peculiarities of the indigenous society”, thus avoiding the “hectic building of an institutional system identical to that in the West”⁶. The way of referring to tradition and its involvement in the process of modernization, as well as the concern for (self)education, make the difference between two types of “tendential modernity”, one less successful than the other. Unfortunately, the first one still defines some Romanian institutions.

Applied to China’s economic and social transformations, the concept of “*anti-modern modernity*”(Wang Hui⁷) underlines China’s ability to “transcend the modernity of the West” by “building a society that is different” from the

³ Constantin Schifirneț, *Modernitatea tendențială...*, op. cit., p. 77.

⁴ Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XI, București: Editura Academiei, 1984, p. 18. See also Constantin Schifirneț, *Formele fără fond...*, op. cit., pp. 85 - 86.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Constantin Schifirneț, *Modernitatea tendențială...*, op. cit., p. 71.

⁷ Wang Hui, *The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity*, New York: Verso, 2009. V. and Constantin Schifirneț, *Modernitatea tendențială...*, op. cit., pp. 78 - 79.

Western capitalist world⁸. In fact, the “Chinese model” remains a “combination of economic freedom and political oppression”⁹. Beyond the terminological coincidence, I believe there is a convergence (not necessarily a synchronization) between two categories of phenomena: at the social, economic, institutional level, the “*antimodern* modernity” that Wang theorizes and that Constantin Schifirneț also discusses, meets the cultural paradigm of “anti-modernity”, as understood by Antoine Compagnon¹⁰. Close to one another as much as they can possibly be – not fully, of course – the two socio-economic and cultural aspects of “anti-modernity” share a certain heterogeneity, an internal division, a liminal condition between traditionalism and critical assumption, demystifying the very aspiration to modernity. In short, an “ambivalence” that “is finally absorbed into moderation”.¹¹ Therefore, anti-modernity is not pure and tough “traditionalism”, but “resistance and ambivalence of some true modern people”.¹² This may be a point of convergence between the cultural – intellectual and artistic – expression of anti-modernity and its manifestation in the social and economic life of groups subject to major adaptation requirements to the new. An answer to such a challenge is “tendential modernity” in its various variants, including the proliferation of “forms without substance” – as Titu Maiorescu said – at the dawn of the Romanian modernity, and even later.

One of the most important merits of Professor Schifirneț's book is to highlight the deeply heterogeneous character of modernity – from a historical, theoretical and axiological point of view – based on its social and economic manifestations. “Elements of Western modernity” are “present as tendentiality” in the non-Western societies, stimulating their engagement in modernity. Such elements are a catalyst for transformations from other parts of the world, even though they also consider their own development laws. Constantin Schifirneț makes an important annotation here, noting the trenchant and antagonistic perceptions of modernity: either categorically “eurocentric” (according to which

⁸ Constantin Schifirneț, *Modernitatea tendențială...*, *op. cit.*, pp. 80 - 81.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Antoine Compagnon, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, translated from French by Irina Mavrodin and Adina Dinițoiu, preface by Mircea Martin, București, Art, 2008. As used by Charles du Bos and Jacques Maritain in the 1920s, the “*antimodern* epithet qualifies reaction, a resistance against modernism, the modern world, the cult of progress”, marking “doubt, ambivalence, nostalgia rather than mere rejection” (Compagnon, *op. cit.*, p. 13). In fact, the antimodern is a “*modern* caught in the movement of history but *incapable to give up the past*”. The “antimodern tradition” thus understood as one side of modernity is – how else? – “as old as modernity itself” (*Ibidem*, pp. 17 - 19). According to Compagnon, a symptom of Roland Barthes’ anti-modernity is his very desire to remain in the “rear guard of avant-garde”, because “being in the avantgarde means knowing exactly what has died; being in the rear guard means loving that something” (Barthes, *Oeuvres complètes*, vol. III, Paris: Seuil, 2002, *apud* Compagnon, *op. cit.*, p. 18).

¹¹ Mircea Martin, „O inițiativă restauratoare necesară”, in Antoine Compagnon, *op. cit.*, pp. 8 - 9.

¹² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 23.

modernity is a development model that the West exclusively exports to other parts of the world) or radical non-occidental, such as Dipesh Chakrabarty's interpretation¹³. In his view, the "deviation" of non-Western societies from a Western modernization *pattern* is the specific and irreducible mark of a distinct scenario, outside Western solutions and constraints. In the context of the failure of the multicultural project and the tendency of the West to turn inward, Constantin Schifirneț signals "a new trend among Asian intellectuals and opinion leaders – the study of local cultural identities as an alternative development models"¹⁴.

In fact, as Huntington remarked, "much of the world is becoming more modern and less Western"¹⁵. I wonder if this is the perspective for reading an already famous and controversial novel by Michel Houellebecq, *Submission*. Moreover, I would see in Houellebecq's writing the expression of a *Zeitgeist* of recent Western "anti-modernity" which is not at all a novelty in France, neither for Alain Finkielkraut, nor for other prominent intellectuals.

These are as many "faces" – as Matei Călinescu¹⁶ said – of (anti)modernity, to which Constantin Schifirneț draws attention in his own way. The perspective he proposes is that of the sociologist, but it is also extremely useful for reconsidering and re-contextualizing a problem that humanities scholars tend to restrict, to their disadvantage, to the limits of their own field.

Nicoleta Popa Blanariu¹⁷

*

Un Alf Lombard la zi

Casa Cărții de Știință din Cluj-Napoca ne-a obișnuit cu apariții de calitate, dacă ar fi să mă refer doar la titlurile din ramura lingvisticii. Dictonul asumat de editură, *Pro virtute et scientia*, ar putea fi interpretat și printr-un circumstanțial instrumental: „Tărie prin cunoaștere!” Iar cunoașterea și-a depășit de mult granițele conceptuale, obligând la o tratare critică și comparativă. Este și cazul limbii române.

Adrian Chircu-Buftea, de la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-

¹³ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2008. Cf. C. Schifirneț, *Modernitatea tendențială...*, op. cit., pp. 24 - 25.

¹⁴ Constantin Schifirneț, *Modernitatea tendențială...*, op. cit., p. 69.

¹⁵ Samuel P. Huntington, "The West: Unique, Not Universal", in *Foreign Affairs*, 75: 6, November/December 1996, pp. 28 - 46. Cf. C. Schifirneț, *Modernitatea tendențială...*, op. cit., p. 68.

¹⁶ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, translated by Tatiana Pătrulescu and Radu Țurcanu, Iași, Polirom, 2017.

¹⁷ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Napoca, este un practician al lingvisticii romanice, măcar pentru faptul de a fi publicat la editura amintită, în 2008, o lucrare de morfologie comparată: „L’adverbe dans les langues romanes. Études étymologiques, lexicales et morphologiques (français, roumain, italien, espagnol, portugais, catalan, provençal”. Un an mai târziu, împreună cu G. G. Neamțu și Ștefan Gencăraș, a coordonat volumul colectiv „Limba română: abordări tradiționale și moderne”, apărut la Editura „Presa universitară clujeană”. În publicațiile de specialitate, Adrian Chircu-Buftea a fost prezent atât în țară (*Studii și cercetări lingvistice*, *Limba română*, *Analele Universității „Ovidius”* din Constanța, *Dacoromania*, *Analele Universității „Alexandru Ioan Cuza”* Iași, *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai”* din Cluj-Napoca, *Analele Universității din Craiova*), cât și în străinătate (*Vox Romanica*, *Cahiers d’études romanes*, *Estudis Romànics* etc.).

După o bună experiență de lector de limba română în Franța (Universitatea din Provence, 2000-2004), Adrian Chircu-Buftea ne-a pus la dispoziție, în 2011, un vademecum de gramatică românească, în componenta ei paradigmatică: *Précis de morphologie romane*. Redactată în limba franceză (ceea ce-i asigură o necesară vizibilitate în spațiul filologiei comparate), lucrarea izbuteste ca în nici 200 de pagini să sintetizeze părțile de vorbire, cu reprezentare în limbile romanice. Ordinea tratării este următoarea: substantivul (*Le nom*, pp. 9-20), adjectivul (pp. 21-34), articolul (pp. 35-43), pronumele (personal: pp. 46-49; de politețe: 49-50; reflexiv: 50-52; demonstrativ: pp. 52-57; nehotărât/„indefini”: pp. 57-59; de întărire/„de renforcement”: p. 60; posesiv: pp. 61-67; relativ, interogativ și exclamativ/„relatifs, interrogatifs et exclamatifs”: pp. 67-75; negativ: pp. 75-78), numeralul (pp. 79-87), verbul (pp. 89-122), adverbul (123-135), prepoziția (pp. 137-142), conjuncția (pp. 143-149) și interjecția (pp. 151-155). Urmează bibliografia, cu peste 200 de titluri, și un indice (selectiv) de nume.

Lucrarea este deosebit de necesară profesorilor care predau, începând cu anul școlar 2019-2020, elemente de limba latină și de cultură romanică la clasa a VII-a. Viziunea autorului este largă, deși pare că insistă asupra individualității limbii române între limbile romanice. Un exemplu este cel al cuvântului *pâine* (p. 14), care în limba latină este feminin, păstrat astfel numai în limba română. În celelalte idiomuri romanice, a migrat spre genul masculin: *pain* (franceză), *pane* (italiană), *pan* (spaniolă, provençală, franco-provençală), *pão* (portugheză), *pa* (catalană).

În condițiile în care cartea din 1981 a lui Alf Lombard și Constantin Gâdei *Dictionnaire morphologique de la langue roumaine* a avut o circulație restrânsă, manualul lui Adrian Chircu-Buftea apare și mai util. Câteva erori de corectură („Avram, Avram”, în loc de *Avram, Mioara*, la indice de nume, sau *et ali*, „și alții”, în loc de *et alii*) nu ne împiedică să admitem că panoramarea limbilor romanice din perspectivă morfologică lărgeste și dinamizează conținutul dicționarului din secolul trecut, fără a scădea din uimirea exprimată de Ferdinand Lot: limba română e un miracol.

Ioan Dănilă¹⁸

¹⁸ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

*

Despre trecut și neuitare

Acum 5-6 ani, am mers la Sibiu pentru *Faustul* lui Purcărete. În pofida avertismentelor (mi s-a spus că voi vedea un spectacol „șocant”), l-am perceput ca atare: cu o emoție cathartică atât de plină, încât nici acum nu s-a dizolvat definitiv. Am re trăit de curând aceeași senzație de uluire, într-un context livresc „cu puternic impact emoțional”. Ca și în cazul experienței sibiene, fusesem prevenită... Și, totuși, *Primul Război Mondial între realitate și ficțiune* (București, Didactica Publishing House, 2018) al Gabrielei Gîrmacea mi-a solicitat multe resurse, pentru că nu e o carte „ca toate cărțile”. E un album „senzorial” care se vrea „citit” de cel puțin trei ori. Sau în tot atâtea chei, mereu de la capăt și altcumva, cu toate simțurile la pândă.

Nu subiectul acestei cărți-album iese din limitele obișnuitului (mărturisesc că „narațiunile” istorice stau la coada gusturilor mele de lectură), ci pentru cum l-a conceput autoarea. Atât de complex și de altfel, încât mi-a fost imposibil să urmez clasicul tipic al lecturii: parcurgerea, filă cu filă, ca un cititor consecvent și cumsecade. La fiecare dintre ele, te trezești într-un alt culoar: al privitorului de fotografii inedite, de „buzunărașe” sau de plicuri în care descoperi corespondențe ale combatanților cu cei de acasă, ziare de acum un secol, carnete de ordine / de campanie, livrete, hărți, mărturii / mărturisiri dureroase și vechi... Totul în sepia, pus unde trebuie și reprodus în formele și la dimensiunile originale. Iar peste toate, o scriere inteligentă, care „se joacă” frumos cu „nervii” cititorului, dându-i, totuși, răgazuri la schimbarea capitolelor și rotunjind un subiect atât de discutat în acest Centenar.

Rotunjimea albumului Gabrielei Gîrmacea vine din strădania de a (re)alcătui din varii aspecte imaginea frontului și a României din afara sa (evenimente catastrofale cu impact sever asupra multor destine, soldați și surori de caritate, eroi și oportuniști...) și din coerența evenimentelor care se succed de la „Neutralitate” la „Viața de după război”. Însă, între aceste două „limanuri”, sunt peste treizeci de capitole care sublimează viața oamenilor târați în Primul Război Mondial. Autoarea duce cititorul pe diferite fronturi sau „în spatele liniilor”, prin gări sau prin spitale de campanie. Pune în mișcare, ca pe un ecran cinematografic, persoane și personaje, glisând provocator „între realitate și ficțiune”, astfel că cele două fire ajung să se încurce în așa măsură, încât, uneori, doar diferența dintre semnele grafice te poate limpezi. (Re)creează profiluri sufletești de intelectuali și de oameni simpli, de generali celebri (v. Berthelot) sau de bieți soldați, scotocind în jurnale autentice, în documente de arhivă, în pagini literare (semnate de Rebreanu, de Cezar Petrescu, de Camil Petrescu, de Felix Aderca, de George Topârceanu, de Hortensia Papadat-Bengescu...) sau de corespondență, în declarații...

Partea exegetică îmbină cu îndrăzneală diverse stiluri. Datele istorice sunt puține. Ele servesc drept premise pentru micronarațiuni (autoarea „povestește” vieți) întrerupte de pauze descriptive, de fragmente scrise cu italic, de considerații critice, de notația biografică și, mai cu seamă, de observații fine ale unui om care empatizează cu trăirile combatanților din Primul Război Mondial.

Celebritatea unui „caz” sau, poate, amploarea materialului furnizat face ca, în mod firesc, capitolele să fie inegale. Cel mai amplu și, cred, cel mai dureros îl au ca protagonist pe Emil, fratele scriitorului Liviu Rebreanu. Fiind un subiect de notorietate literară, ar fi redundantă și inutilă discuția despre transformarea unui om în personajul Apostol Bologa. Ori despre problematica romanului (excepțional, de altfel) *Pădurea spânzuraților*, pe care autoarea îl (re)analizează. În prim-plan rămâne însă, ca o rană, imaginea unui tânăr din Ardeal, al cărui destin face cât o istorie tulbure. Paginile despre el se parcurg cu crispăre. Cititorii acestei cărți-album întâlnesc un Emil Rebreanu „viu”, inteligent și sensibil, recompus (mai ales) din scrisorile către familie sau către iubite, din fotografii, din propriile scrieri (v. ms. poeziei „Ochii tăi” – p. 97), din sentința la moarte (semnată de generalul Karg – și el, dus de Liviu Rebreanu, din „realitate în ficțiune”), din înștiințările despre executarea lui, scrise în cuvinte românești puține și stâlcite, ale ordonanței (sârbul Iovan Kurics). Dar cel mai coplesitor e plicul galben de la p. 119, în care Gabriela Gîrmacea a strecurat declarația lui Emil Trifu, „martor ocular la executarea lui Emil Rebreanu în Ghimeș, la 14 mai 1917”. Documentul ăsta doare mai mult decât informațiile despre romanul 1916 al lui F. Aderca, despre prizonieratul la Turtucaia al lui Topârceanu, despre experiențele de la (și din) „Fata moartă” ale lui Ioan Missir sau ale medicului colonel Vasile Bianu, despre celebritatea fotografului ialomițean Constantin Acsente. Mai mult chiar decât reamintirea deciziei delicate a Casei Regale (Cât de greu trebuie să-i fi fost Regelui Ferdinand, german fiind, să alieze România Antantei! Sau Reginei Maria, oblojind răniții pe front!). Mai mult decât efemera prietenie dintre români și nemți din timpul „sărbătorilor pe front” (de Paște își trimiteau pâine și țigări)...

Mai mult decât tot ce cuprinde, „între realitate și ficțiune”, acest *Prim Război Mondial* al Gabrielei Gîrmacea, provocator nu doar pentru iubitorul de istorie sau de literatură (de carte în general), ci pentru oricine, român sau nu, cu rezerve generoase de „cuget” și de „simțire”, căruia îi pasă de trecut și de neuitare.

Elena-Ruxandra Petre¹⁹

¹⁹ Muzeul Național de Istorie a României.

