

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 44
2020**

Copyright 2020, 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

2020

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, Nicoleta Popa Blanariu

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

Till R. Kuhnle, Université de Limoges, Franța

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

Adina Vuković <i>La vérité polyphonique: la mise en question de la dichotomie entre fiction et documentaire</i>	9
Mihaela Culea, Nadia-Nicoleta Morărașu <i>Literary and cultural representations of the building-metaphor in the english "culture of sensibility"</i>	23
Nicoleta Popa Blanariu, Dan Popa <i>Never ending story: Don Quijote, un mit transmedial, produsul unei comunități de creatori (cvasi)independenți</i>	33
Liviu Chiscop <i>Masca lui Bacovia</i>	65
Paraschiva Butnărașu (Buciumanu) <i>Conștiința etică și civică a lui Constantin Țoiu</i>	73
Carmen-Mihaela Agrigoroaie (Zaharia) <i>Culisele unui titlu camilpetrescian</i>	81
Iuliana Oică <i>Proza scurtă a lui Dumitru Țepeneag: Omul rătăcit și divinitatea tăcută</i>	91

Recenzii **97**

Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. <i>Sonete; Romeo și Julieta</i> , Iași, Polirom, 2020 (Adrian Jicu)	99
Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. <i>Visul unei nopți de vară; Cum vă place</i> , Iași, Polirom, 2020 (Adrian Jicu)	100
Nicolae Dabija, <i>Țara mea de dincolo de Prut</i> , Bacău, Contexte, 2019 (Liviu Chiscop)	102
Ion D. Sîrbu, <i>Ultimele...</i> , Târgu-Jiu, Măiastra, 2020 (Vasile Spiridon)	105

Contents

Adina Vuković	9
<i>Polyphonic truth: questioning the dichotomy between fiction and documentary</i>	
Mihaela Culea, Nadia-Nicoleta Morărașu	23
<i>Literary and cultural representations of the building-metaphor in the english “culture of sensibility”</i>	
Nicoleta Popa Blanariu, Dan Popa	33
<i>Never ending story: the transmedia myth of Don Quijote as the product of a weakly-connected community of multimedia artists</i>	
Liviu Chiscop	65
<i>Bacovia’s mask</i>	
Paraschiva Butnărașu (Buciumanu)	73
<i>The ethical and civic conscience of Constantin Țoiu</i>	
Carmen-Mihaela Agrigoroaie (Zaharia)	81
<i>Behind the Scenes of a Camil Petrescu’s Title</i>	
Iuliana Oică	91
<i>Dumitru Țepeneag’s short prose: Omul răătăcit și divinitatea tăcută</i>	

Book Reviews 97

Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. <i>Sonete; Romeo și Julieta</i> , Iași, Polirom, 2020 (Adrian Jicu)	99
Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. <i>Visul unei nopți de vară; Cum vă place</i> , Iași, Polirom, 2020 (Adrian Jicu)	100
Nicolae Dabija, <i>Țara mea de dincolo de Prut</i> , Bacău, Contexte, 2019 (Liviu Chiscop)	102
Ion D. Sîrbu, <i>Ultimele...</i> , Târgu-Jiu, Măiastra, 2020 (Vasile Spiridon)	105

LA VERITE POLYPHONIQUE: LA MISE EN QUESTION DE LA DICHOTOMIE ENTRE FICTION ET DOCUMENTAIRE

Polyphonic truth: questioning the dichotomy between fiction and documentary

The most common documentary definitions indicate the non-fictional character of this cinematic genre, the absence of professional actors, and the presentation of real events. In essence, there are the principles enunciated by John Grierson in 1932, in *First Principles of Documentary*. In practice, we find that most major documentary works demonstrate the precarious boundaries between fiction and documentation of the real. In this way, Jean-Luc Godard noted: "All great fiction films tend toward the documentary just as all great documentaries tend toward fiction". Throughout the history of documentary cinema, filmmakers have had to recognize that, in practice, it is almost impossible to avoid the intrusion of fiction into a documentary. In this context, we wonder if the documentary's genre purity is not illusory while implying a questioning of cinema's current taxonomy.

Key-words: *fiction film, documentary film, polyphony, John Grierson*

Quand il s'agit d'une taxonomie du cinéma, le plus souvent on fait une différence entre le documentaire et le film de fiction, tout en évoquant le pacte de croyance comme le garant de la distinction entre les deux genres. Le spectateur de fiction est averti dès l'entrée dans la salle de cinéma qu'il ne doit pas croire vrais les événements et les personnages du film. En tant que spectateur du documentaire, on s'attend à ce que l'information véhiculée dans le film soit véridique. Les personnes doivent avoir la même identité et le même vécu dans le film et dans la vraie vie. Si cette règle n'est pas respectée, dans la plupart des cas, le documentariste sera condamné par la critique et discrédité par l'opinion publique.

Ce qui prime dans la définition d'un film de fiction ce n'est pas tant le rapport au référent que l'intentionnalité. Dans ce sens, l'affirmation que Jean-Marie Schaeffer fait dans son article *De l'imagination à la fiction* nous semble éloquent: « ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas » (Schaeffer 2002).

La situation change dans le cas du documentaire où le référent et la nature du rapport au monde conditionnent son existence et garantissent sa spécificité comme genre cinématographique. C'est pour cette raison que les deux éléments sont contenus (d'une manière implicite ou explicite) dans la définition du documentaire.

Tout au long de l'histoire du cinéma documentaire, les cinéastes ont dû reconnaître que, en pratique, il est presque impossible d'éviter l'immixtion de la fiction dans le documentaire. Dans ce contexte, nous nous demandons si la pureté du genre documentaire n'est pas elle-même illusoire, tout en impliquant une remise en

¹ Université de Montréal.

question de la taxonomie courante du cinéma.

1. Grierson et la pomme de discorde

En 1926, après avoir été utilisé dans la terminologie photographique, le terme « documentaire » fait son entrée au cinéma. C'est John Grierson, le futur fondateur de l'Office national du film du Canada, qui, dans un article du 8 février 1926, paru dans *The New York Sun*, a écrit que le film *Moana* de Robert J. Flaherty avait « une valeur documentaire » : « Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value »². Quelques années plus tard, dans son essai *First Principles of Documentary* (1932), Grierson a repris le terme.

Même si, comme épithète, le terme « documentaire » avait été employé pour la première fois dans le cinéma français des premiers temps afin de désigner les *travelogues* ou les bobines de voyage³, il s'impose dans la terminologie cinématographique internationale grâce aux écrits de Grierson. C'est ici que le nouveau genre cinématographique est défini comme étant « le traitement créatif de la réalité ». Cette définition devient vite une vraie pomme de discorde pour les documentaristes et leurs critiques, car elle est ouverte aux multiples et, parfois, contradictoires interprétations.

Dans son ouvrage *L'âge d'or du documentaire*, Roger Odin, qui semble privilégier le terme « créatif » de la définition de Grierson, affirme que la tension qui existe entre les deux lignes de force du documentaire moderne, « l'expérimentation formelle » et « la confrontation avec la réalité sociale », remonte à la définition du documentaire comme « le traitement créatif de la réalité ». Dans son livre, Roger Odin cite Lindsay Anderson selon qui « ce n'était que par "l'interprétation créative" que le documentaire se distinguait du simple journalisme »⁴. Ni Anderson ni Odin n'expliquent pas ce qu'ils comprennent par « simple journalisme ». Il nous semble quand même que l'étiquette « simple » a été assez vite collée et acceptée sans réserve tout en ayant en vue le rôle que la télévision et le journalisme ont joué dans le développement du documentaire.

2. Flaherty et Vertov. À chacun son « mensonge » ou sa vérité

Robert J. Flaherty et Dziga Vertov (pseudonyme de Denis Kaufman) sont les deux figures tutélaires du cinéma documentaire : ils inaugurent deux démarches et même deux esthétiques opposées. Si Flaherty considérait le tournage comme étant le moment privilégié de la réalisation de ses films, Vertov croyait dans la puissance du montage, grâce auquel le cinéma pouvait assurer une nouvelle perception du monde.

Intéressé à surprendre la dimension la plus profonde de la vie des Inuits, Robert J. Flaherty a passé quinze mois dans les conditions extrêmes du Grand Nord canadien, en compagnie des gens qu'il voulait filmer. En partageant leurs conditions de vie, « le filmeur » est arrivé à une grande complicité avec « les filmés ». C'est cette complicité qui a facilité « la mise en scène » de la réactivation des pratiques

² Cité dans Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 4.

³ Voir François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 71.

⁴ Roger Odin, *L'âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 17.

ancestrales abandonnées par les Inuits, Nanook et ses proches acceptant de « jouer » leur propre vie devant la caméra de Flaherty.

Comme son contemporain Edward Curtis, Flaherty a manifesté son intérêt d'enregistrer tout ce qui, à cause de l'arrivée des Blancs et de la modernité, était en train de disparaître dans les communautés traditionnelles inuites. C'est dans ce sens qu'il a écrit à propos de *Nanook of the North* (1922): « What I want to show is the former majesty and character of these people, while it is still possible – before the white man has destroyed not only their character, but the people as well »⁵.

On sait aujourd'hui que Flaherty a voulu réaliser un documentaire « romancé »⁶ et c'est pour cette raison qu'il est intervenu dans la réalité. Par exemple, la scène de la chasse au phoque a été tournée comme dans un film de fiction. La chasse n'est pas une vraie chasse et Nanook fait semblant de tuer le phoque. En réalité, le phoque, qui se trouve au bout de la corde tirée par le chasseur, est déjà mort. On reproche aussi à Flaherty d'avoir mis en péril la vie de ses intervenants qui n'ont pas eu le droit de chasser au fusil. D'ailleurs, ils ont dû se servir des harpons qu'ils n'utilisaient plus depuis longtemps. Dans ce documentaire, les intervenants participent en tant qu'acteurs non professionnels : ils jouent des rôles et leur identité de la vraie vie ne coïncide pas avec celle du film. Comme l'observe André Dudemaine « Allakariallak [est le] nom véritable de Nanook »⁷ et sa famille réelle n'est pas celle qu'on voit dans le film.

Même si le film a été contesté, surtout à cause de l'intervention dans le réel, *Nanook of the North* reste comme le premier grand documentaire de tournage de l'histoire du cinéma. C'est grâce à ce film que le documentariste Jean Rouch a appris dès l'âge de six ans la différence entre le documentaire et le film de fiction.

Ma mère...était, comme toutes les femmes de cette époque, amoureuse de Douglas Fairbanks. Et on passait dans ce même cinéma, quinze jours après, *Robin des bois*. On va donc voir le film, et tout d'un coup je me mets à pleurer. Ma mère [m'interroge]. Je lui dis : « Les soldats que Robin des bois jette par-dessus les créneaux se tuent. C'est triste. » Elle me dit : « Ce n'est pas vrai. Ce sont des mannequins. » Et elle m'explique comment c'est fait. Alors moi, je lui dis : « *Nanook*, est-ce que c'était vrai ? ». Elle me dit : « Tu demanderas à ton père. » Et mon père m'explique la différence entre un film documentaire et un film de fiction. [...] Dès le départ, je vois qu'il y avait ces deux catégories de film. Mais j'avais marché aux deux⁸.

Le *kinoglaz* (ou le *Ciné-œil*) représente à la fois un concept, une théorie et une méthode de travail développés par Dziga Vertov, à partir de 1922. En considérant « l'œil de l'objectif » de la caméra comme un perfectionnement de l'œil humain, Vertov soutenait que le cinéma pouvait offrir une autre perception de « la vie à l'improviste » (l'expression appartient à Mikhaïl Kaufman), une autre compréhension du monde, jusqu'ici impensable.

Prendre « la vie à l'improviste » signifie filmer les hommes et les êtres vivants sans qu'ils aient conscience de la présence d'un opérateur et d'une caméra [...]

⁵ Cité dans André Dudemaine, « L'âme est un voyageur imprévisible », *24 images*, n° 134, 2007, pp. 54-57, <http://id.erudit.org/iderudit/17285ac>, p. 57.

⁶ Voir Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 239.

⁷ André Dudemaine, « L'âme... », *op. cit.*, p. 56.

⁸ Cité dans Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, p. 9.

Cette notion, sur laquelle revient assez souvent Vertov, sans qu'il insiste beaucoup sur elle, paraît appartenir surtout à son frère, Mikhaïl Kaufman, qui avait déjà une assez longue expérience comme photographe, opérateur d'actualité et documentariste.⁹

Bolchevik convaincu, Vertov pensait que la caméra devrait être utilisée pour la lutte des classes. Comme il considérait le « ciné-drame » (la fiction) « l'opium du peuple », il rejetait le scénario, les décors, la mise en scène, les acteurs, les studios et le documentaire de paysage. En 1918, après avoir rejoint la Révolution bolchévique, Dziga Vertov commence à travailler au premier journal filmé de l'époque, *Kinodelia* [Ciné-Semaine]. Il y découvre les grandes possibilités de montage qui pouvait apporter une dimension « émotionnelle » dans la perception des actualités.

Fondateur en 1922 de *Kinopravda* [Cinéma-vérité], magazine filmé, composé de reportages, il y met les bases de sa philosophie du cinéma. Dans son travail et dans ses recherches, il est accompagné par sa femme, la monteuse Elisaveta Svilova, et par son frère, le caméraman Mikhaïl Kaufman. Tous les trois forment le *Conseil des trois* et lancent l'*Appel au commencement* destiné aux cinéastes soviétiques. Le texte est publié dans *LEF* [Levyi Front Iskusstv/ Front gauche des arts], la revue de Vladimir Maïakovski. En 1923, Dziga Vertov rédige son manifeste théorique *Kinoki* (où il fait l'éloge de « l'œil mécanique » et de la nouvelle perception du monde) et le *Conseil des trois* devient le groupe *Kinoki* [les Ciné-Yeux].

La pensée cinématographique vertovienne est très bien illustrée dans *Chelovek s kinoapparatom* [L'Homme à la caméra]. Ce film de montage, réalisé par Dziga Vertov en 1929, présente alternativement le déroulement d'une journée dans une grande ville (la vie quotidienne de Moscou, d'Odessa et de Kiev) et le processus de réalisation (tournage et montage, même projection) du film qu'on est en train de voir. Dans cette symphonie urbaine ou « concert visuel »¹⁰, le raccord des plans en continuité d'action est remplacé par l'association, par la confrontation des plans. Ce type de montage, par lequel Dziga Vertov voulait apporter une nouvelle perception de l'événement filmé, a été parfois mal compris et critiqué à cause de la « manipulation du réel »¹¹.

3. Le paradoxe vertovien

3.1. Le « film visible et audible » à l'époque du cinéma muet

En 1929, Dziga Vertov, accompagné par les deux autres *kinoks*, Elizaveta Svilova et Mikhaïl Kaufman, réalise *Chelovek s kinoapparatom* [L'homme à la caméra], son dernier film muet. Dès le début de la projection, par le texte qui suit le générique initial, le spectateur est averti qu'il s'agit d'une œuvre en même temps révolutionnaire et expérimentale, d'un essai de découverte d'un langage spécifique et international du cinéma.

Ayant pour but de détacher le cinéma de la littérature et du théâtre, « la ciné-écriture » absolue proposée par le groupe de réalisateurs soviétiques se constitue comme « une ciné-relation de faits visuels sans le concours d'intertitres (un film sans intertitres), de scénario (un film sans scénario), de théâtre (un film sans acteurs ni

⁹ Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971, p. 109.

¹⁰ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, Traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Cahiers du cinéma, 1972, p. 118.

¹¹ Voir Mitry 1973, Gauthier 2011.

décors) »¹². Contrairement à ses contemporains, qui étaient des créateurs d'une « fabrique de l'acteur excentrique » (comme Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg qui se proposaient de réduire l'acteur au stade de marionnette) ou des adeptes de l'idée d'une « fabrique d'attractions » (comme Sergueï Eisenstein), Dziga Vertov se déclare contre « la ciné-sorcellerie » et contre la « ciné-mystification ».

Comme alternative, il propose « une fabrique des faits ». Dans cette « fabrique » imaginée par Vertov, le « *kinoglaz* » (ou le « ciné-œil ») surprend « la vie à l'improviste » et le rythme de la vie impose le rythme de l'image filmée. Intervient ici la question de la vérité de l'image du monde « déchiffré »¹³ par le « ciné-œil » et de la supériorité de cette nouvelle perception du rythme, de cette « possibilité de voir les processus de la vie dans tout ordre temporel inaccessible à l'œil humain, dans toute vitesse temporelle inaccessible à l'œil humain »¹⁴.

Si Vertov condamne le dérapage de la réalité et le caractère artificiel des œuvres des autres créateurs soviétiques de son temps, Eisenstein considère que les films vertoviens ne provoquent pas leurs spectateurs à agir et il reproche à Vertov de ne pas « alimenter la capacité de *faire-faire* du cinéma »¹⁵. « Le *kinoglaz*, croit Eisenstein, n'est pas seulement le symbole d'une vision, mais aussi d'une *contemplation*. Or nous ne devons pas *contempler*, mais *agir*. Ce n'est pas un "ciné-œil" qui nous faut, mais un "ciné-poing" »¹⁶. En ce qui concerne *L'homme à la caméra*, Eisenstein, qui « tourne le dos au constructivisme de ses débuts »¹⁷ et critique le *kinoglaz* et le montage expérimental de Vertov, n'hésite pas à qualifier cette symphonie cinématographique de « coq-à-l'âne formalistes et pitreries gratuites dans l'emploi de la caméra »¹⁸.

C'est probablement l'écart majeur entre les deux esthétiques (celle de la « fabrique d'attractions » et celle de la « fabrique des faits ») qui empêche Eisenstein de comprendre la question centrale des recherches de Vertov. Pour ce dernier, explorer les faits de la vraie vie, être avec la caméra au cœur des événements et enregistrer le réel à partir de nouveaux points de vue constituent une modalité d'agir, une forme d'interrogation de la réalité. Dans ce cas, *voir* et *faire voir autrement* deviennent actes de la pensée. C'est-à-dire chercher un autre point de vue pourrait signifier, dans les termes d'Hannah Arendt, rejeter les clichés qui « possèdent la fonction socialement reconnue de nous protéger contre la réalité [...] contre l'exigence de notre attention pensante que tous les événements et les faits éveillent en vertu de leur existence »¹⁹.

Le refus du point de vue déjà usité trahit « le regard attentif d'un chercheur de laboratoire »²⁰ ou « la sagacité du clinicien »²¹ qui utilise la caméra comme un vrai

¹² Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 379.

¹³ Dziga Vertov définit le « ciné-œil » comme « le ciné-déchiffrement du monde visible aussi bien qu'invisible par l'œil nu de l'homme » (1972, p. 126).

¹⁴ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit.

¹⁵ Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 107.

¹⁶ Cité dans Paci, op. cit., p. 107.

¹⁷ François Niney, *L'épreuve du réel...*, op. cit., p. 46.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Hannah Arendt, *Responsabilité et jugement*, Traduit par Jean-Luc Fidel, Paris, Payot, 2005, p. 186.

²⁰ Georges Sadoul, *Dziga Vertov...*, op. cit., p. 12.

²¹ Jean-Jacques Marimbert et al., *Analyse d'une œuvre : « L'homme à la caméra », Dziga*

instrument de recherche scientifique et le montage comme une modalité d'analyse et de mise en relation des résultats de cette recherche. Selon Vertov, *L'homme à la caméra*, expérience complexe du « cinéma à cent pour cent »²², « oppose brutalement “la vie comme elle est” vue par l'œil armé d'une caméra (« ciné-œil ») à “la vie comme elle est” vue par le regard imparfait de l'œil humain »²³. Facteur organisateur dans « le chaos apparent de la vie »²⁴, le « ciné-œil » est défini par son créateur comme une somme entre « ciné-je vois » (ce qu'on voit avec la caméra), « ciné-j'écris » (ce qu'on enregistre avec la caméra sur la pellicule) et « ciné-organise » (ce qu'on monte). Si l'objectif de la caméra rend « l'invisible visible »²⁵ et permet à l'homme de dépasser les bornes étroites de sa vision subjective, le montage organise les images « dans un ordre rythmique »²⁶ où chaque enchaînement visuel est porteur de sens.

Comme résultat final de tous ces mélanges, déplacements, coupures, nous obtenons une sorte d'équation visuelle, une sorte de formule visuelle. Cette formule, cette équation, obtenue à l'issue d'un montage général des ciné-documents fixés sur la pellicule, c'est le film à cent pour cent, l'extrait, le concentré de *je vois*, le *ciné-je vois*²⁷.

Vertov condamne la fiction et rejette toute forme de « sorcellerie », mais, en même temps, il cherche une « équation visuelle » afin d'obtenir « le film à cent pour cent », le film indépendant de toute autre forme d'expression artistique. À cause de cet apparent paradoxe, Jean Mitry affirme que c'est une contradiction flagrante « défendre le montage et soutenir dans le même temps l'intégrité du réel »²⁸. Par son affirmation, Mitry se dévoile comme étant l'adepte de la théorie classique du cinéma qui met en relation antagonique la prise de vue, fidèle au réel, et le montage, qui trahirait le réel « au profit d'une création souvent réduite à une manipulation »²⁹.

Dans son livre *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze cite et récuse l'observation de Jean Mitry : « Il faut beaucoup de parti pris à Mitry pour dénoncer chez Vertov une contradiction qu'il n'oserait pourtant pas reprocher à une peinture : pseudo-contradiction entre la créativité (du montage) et l'intégrité (du réel) »³⁰. Selon Vertov, le montage, qui porte « la perception dans les choses » et met « la perception dans la matière »³¹ devrait être compris comme une autre conception du réel et non pas comme une trahison ou manipulation du celui-ci. Juste avant l'arrivée du cinéma parlant dans l'Union soviétique, Vertov, par sa compréhension révolutionnaire du montage ainsi que par sa vision synesthésique, enrichit l'image cinématographique ou le « ciné-document fixé sur la pellicule »³² en lui ajoutant la dimension sonore.

Même muet, *L'homme à la caméra* est conçu comme un film « visible et

Vertov, 1929, Paris, Vrin, 2009, p. 11.

²² Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 119.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 127.

²⁵ *Ibidem*, p. 63.

²⁶ *Ibidem*, p. 130.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 126.

²⁹ Guy Gauthier, *Le documentaire...*, op. cit., p. 208.

³⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, de Minuit, 1983, p. 117.

³¹ *Ibidem*.

³² Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 130.

audible »³³, où le montage « lié à des sons »³⁴ crée un puissant « écho acoustique »³⁵. Anticipé par le film *Odinnadtsaty* [*La Onzième année*] (1928) qui, selon les affirmations de Vertov, a été « monté pour être vu et aussi entendu »³⁶, *L'homme à la caméra* est en même temps une réalisation pratique et une manifestation théorique à l'écran du « Ciné-œil », « le montage du *Je vois !* », et de la « radio-oreille », « le montage du *J'entends !* »³⁷. C'est pourquoi Vertov considère *L'homme à la caméra* comme une « symphonie visuelle »³⁸ et il ne rejette pas l'idée de ses contemporains que ce film soit vu comme « une expérience de musique visuelle, un concert visuel ».

Certains ont déclaré que *L'homme à la caméra* était une expérience de musique visuelle, un concert visuel. D'autres ont considéré le film du point de vue de la mathématique supérieure du montage. Les troisièmes ont déclaré que ce n'était pas « la vie comme elle est », mais la vie *comme* eux ne la voient pas, etc. Cependant, le film n'est pas seulement la somme des faits fixés sur la pellicule, mais aussi le produit, la « mathématique supérieure » des faits³⁹.

3.2. Les « symphonies » de Vertov et l'orchestre de l'« homme nouveau »

Vivement imprégné de l'esprit et des idées communistes de son temps, Vertov considère la « symphonie visuelle » la forme parfaite pour « établir un lien de classe visuel (ciné-œil) et auditif (radio-oreille) entre les prolétaires de toutes les nations et de tous les pays, sur la plateforme du déchiffrement communiste du monde »⁴⁰.

Par cette affirmation, Vertov est très proche de Trotski pour qui le cinéma est « un instrument qui s'impose de lui-même, le meilleur instrument de propagande »⁴¹. Si, pour Trotski, le cinéma est l'instrument parfait pour manipuler les foules, Vertov, comme autres grands idéalistes de sa génération, croit sans réserve dans l'utopie communiste, dans la société parfaite, égalitaire et solidaire. Dans cette société idéale, tout comme dans une symphonie, la « consonance » est assurée par l'existence d'un ensemble-masse, sans l'opposition permanente d'un soliste à cette masse. Garant de l'unité et de l'harmonie de l'ensemble, le chef d'orchestre est remplacé dans la société communiste (telle comprise par Vertov) par le chef politique.

La façon vertovienne de comprendre la révolution bolchévique n'a presque rien en commun avec celle des dirigeants politiques de son temps. Dans une Union soviétique qui fonctionne selon le principe « celui qui n'est pas avec nous est contre nous » (principe qui détourne le sens des mots bibliques), tout le monde est un potentiel « ennemi du peuple » et peut être éliminé si sa voix est différente et sort de l'anonymat. La voix de Vertov, comme celle de Maïakovski, ne se perd pas dans la

³³ *Ibidem*, p. 134.

³⁴ « Dans le film muet [*La onzième année*], nous avons déjà affaire à un montage lié à des sons. [...] Vous vous rappelez aussi comment nous avons montré le vieux roc de 2000 ans et le squelette du Scythe. L'eau n'a pas le moindre frémissement, tout est désertique alentour, puis le "son" commence à monter : les marteaux se mettent à frapper de plus en plus fort, puis on entend les coups d'un gros marteau et enfin, au moment où l'homme se dresse et cogne contre le roc, nous donnons un puissant "écho acoustique" » (*Ibidem*, p. 140).

³⁵ *Ibidem*, p. 140.

³⁶ *Ibidem*, p. 134.

³⁷ *Ibidem*, p. 81.

³⁸ *Ibidem*, p. 379.

³⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁴¹ Cité dans Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gonthier Denoël, 1977, p. 29.

foule et leur vision artistique n'est jamais asservie au dogme politique. C'est en ce sens que Vlada Petrić affirme dans son livre *Constructivism in Film* :

To equate Vertov with Trotsky ("Cinema's Trotsky") seems unjustifiable. Whereas Trotsky valued political doctrine above all else during and after the time he possessed political power, Vertov and Mayakovsky always held their artistic visions and art in general above politics, defending uncompromisingly freedom of expression. It is therefore appropriate to call Vertov the "Mayakovsky of cinema"⁴².

Comme le fait remarquer Jacques Rancière, « le cinéma propose avec Vertov son communisme propre : un communisme de l'échange universel des mouvements, sorti du dilemme entre l'attente des conditions objectives et la nécessité du coup de force »⁴³. Aveuglé par son idéalisme et profondément convaincu que le développement du « ciné-œil » (comme mouvement de caractère international) « marche au rythme de la révolution prolétarienne mondiale »⁴⁴, Vertov ne comprend pas pourquoi son film est étiqueté comme « formaliste ». C'est une critique inquiétante dans une Union soviétique, où le « grand chef d'orchestre » est en train d'imposer le « réalisme socialiste » comme l'étalon de toutes les créations artistiques.

Selon Andreï Jdanov, l'idéologue en chef du régime stalinien et le théoricien du « réalisme socialiste », les œuvres formalistes sont antipopulaires, inutiles et dangereuses au peuple qui ne les comprend pas. En conséquence, les auteurs formalistes doivent être condamnés, même à la peine capitale, car ils sont contre leur peuple et contre la révolution. Pour Vertov, c'est d'autant plus paradoxal d'être condamné à cause de son « formalisme » alors même qu'il pense affirmer la même chose que la politique officielle : « la représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire ». On a cité ici la définition canonique du réalisme socialiste, tel qu'elle figure dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques⁴⁵.

Quoique *L'homme à la caméra* puisse être jugé comme trop subtil pour un public de masse, Vertov reste jusqu'à la fin fidèle aux « idées révolutionnaires ». Ainsi, le rapprochement métaphorique entre l'orchestre de musique et la société nouvelle est évident dans la séquence de *L'homme à la caméra*, où, juste avant le début de la projection du film qui va se naître sous les yeux de ses spectateurs, on voit le chef d'orchestre et les musiciens qui se préparent et jouent après la musique qui accompagne le film dans le film. On y assiste au paradoxe vertovien du film muet qui nous fait voir la naissance du son, tout en anticipant la musique concrète de Pierre Schaeffer.

3.3. La fin du « cinéma-vérité ». *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin

Chronique d'un été (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin est un jalon

⁴² Vlada Petrić, *Constructivism in Film – A Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 35.

⁴³ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p. 41.

⁴⁴ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 72.

⁴⁵ Cité dans John Berger, Daniel Howard et Antoine Garrigues, « Réalisme socialiste », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 4 août 2015. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/>.

important dans l'histoire du cinéma et du cinéma documentaire. Né à la suite de la rencontre de deux méthodes de travail (de Jean Rouch, le créateur de l'ethnofiction, et d'Edgar Morin, le philosophe adepte du *co-constructivisme*, c'est-à-dire « la collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité »), *Chronique d'un été* est un film carrefour. Après avoir expérimenté en Afrique sa méthode de réalisation de documentaires ethnographiques, en donnant la parole aux anonymes, Jean Rouch accepte l'invitation d'Edgar Morin de réaliser le premier documentaire ethnographique en France. La méthode du film est révolutionnaire : le film se développe en filmant les réactions qu'il suscite et il se (ré)invente au fil du tournage et du montage. C'est aussi la première expérience d'anthropologie partagée réalisée devant la caméra. Grâce à la rencontre de bon augure de Jean Rouch et Edgar Morin avec Michel Brault, le documentaire *Chronique d'un été* marque le début du synchronisme image-son.

Le son direct, synchrone 16 mm, permettait ainsi, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, d'aller filmer là où vit, agit, circule, lutte l'homme quelconque du siècle. [...] Ce jour-là, dans les Halles de Paris, quand Marcelline Loridan raconte l'histoire de son retour d'Auschwitz, le cinéma a changé de base. [...] La voix n'est plus séparable ni du corps qui la porte, ni du lieu qui l'abrite, ni du temps qui la façonne⁴⁶.

Même si la victoire du réel semble évidente sur le plan technique ou de la forme, la lutte est perdue sur le plan du contenu. À la confrontation d'après visionnement, Marcelline est accusée d'avoir eu une attitude artificielle. Marcelline se défend en essayant de convaincre son auditoire de la vérité de sa confession, mais le problème de la vérité et de la fausseté est loin d'être résolu. C'est un argument en plus pour (re)questionner la pertinence de la formule « cinéma-vérité ». Il ne faut pas oublier qu'à sa sortie, *Chronique d'un été* a déclenché une polémique centrée sur le terme de « cinéma-vérité », polémique alimentée par Georges Sadoul, mais tempérée par Mario Ruspoli.

Dans une entrevue télévisée accordée en octobre 1962, Ruspoli, tout en restant prudent en ce qui concerne la rupture avec « le cinéma-direct », propose un terme alternatif plus nuancé et plus « juste » : celui de « cinéma-authenticité ».

Je suis un peu contre ce terme de cinéma-vérité parce que la vérité n'est pas un phénomène unique, mais un phénomène large qui s'étend...une vérité verbale par exemple peut très bien ne pas être pensée...enfin vous voyez assez facilement que l'on ne peut pas employer le mot vérité qui est un mot qui synthétise trop la pensée. Cinéma-authenticité me paraît assez juste⁴⁷.

Dans *Le groupe synchrone cinématographique léger*, un rapport rédigé pour UNESCO en octobre 1963, Mario Ruspoli avance l'expression « cinéma direct » et c'est cette expression qui s'impose dans la terminologie cinématographique des années 60.

⁴⁶ Jean-Louis Comolli, « L'oral et l'oracle, la séparation du corps et de la voix ». Images documentaires n° 55/56, 1er trimestre, 2006, pp. 12-38, pp. 36-37.

⁴⁷ Séverine Graff, « "Cinéma-vérité" ou "cinéma-direct" : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages*, n° 134, 2011, pp. 32-46, p. 41.

4. Le cinéma direct. Intervenir sur le réel avec la caméra

Le cinéma direct se développe au croisement de plusieurs expériences conjointes au Canada (ONF - Michel Brault, Pierre Perrault), en France (Jean Rouch, Edgar Morin) et aux États-Unis (Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker). Dans ces trois pays, la révolution du direct s'est faite au niveau technique, politique et esthétique. Malgré leurs différences, le Canada, la France et les États-Unis avaient en commun « une forte tradition documentaire, une organisation politique démocratique, un bon niveau de développement technique et une télévision en expansion »⁴⁸.

La grande nouveauté technique de la caméra légère (16 mm, qui pouvait être portée à l'épaule et qui pouvait avoir un objectif grand-angulaire, la lentille à courte focale qui permettait de capter le maximum), du son synchrone (et de l'apparition de *Nagra*) et la réalisation dans les laboratoires Kodak d'une pellicule plus sensible, qui rendait possible le tournage avec un minimum d'éclairage dans la lumière naturelle, ont permis un nouveau rapport « filmé-filmeur », plus intimiste. Grâce à sa nouvelle autonomie et liberté de mouvement, la caméra pouvait aller au centre de l'événement pour filmer de plus près les vedettes (musicales⁴⁹ et politiques⁵⁰) ou les anonymes⁵¹ qui, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, pouvaient prendre la parole devant la caméra.

Affirmation d'une co-présence du cinéaste avec ce qu'il filme, le cinéma direct change le rapport au réel, qui n'est plus (ex)posé devant la caméra comme une scène devant un spectateur : le film devient un mode d'intervention sur le réel lui-même. Mais la dispute provoquée par la définition de John Grierson continue après l'apparition du cinéma direct et elle sera alimentée par des cinéastes comme Orson Welles, Jean-Luc Godard ou Johan van der Keuken.

Conclusion

« Sometimes you have to lie to tell the truth. »
Robert J. Flaherty

Quand on va au cinéma, on s'attend, dans la plupart des cas, à voir un film de fiction. Dans le noir de la salle, où la perception individuelle est amplifiée, on veut s'évader de la réalité. À travers l'écran de cinéma, les spectres réactivent la mémoire et leur histoire se mélange à la nôtre. Le noir permet au spectateur de s'isoler et cette forme de solitude, volontairement choisie au moment de l'entrée dans la salle de cinéma, lui assure la *catharsis*, la libération des tensions.

Comme le fait pertinemment remarquer Wolfgang Schivelbusch, le spectateur dans le noir « is alone with himself and the illuminated image because social connections cease to exist in the dark. [...] Every lighted image is experienced as the light at the end of the tunnel – the visual tunnel, in this case – and as a liberation from

⁴⁸ Guy Gauthier, Philippe Pilard, Simone Sychet, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB, 2003, p. 8.

⁴⁹ Bob Dylan dans *Dont look back* (1967) de D. A. Pennebaker ou Mick Jagger dans *Gimme Shelters* (1970) de Albert et David Maysles et Charlotte Zwerin.

⁵⁰ John F. Kennedy dans *Primary* (1960) de Robert Drew.

⁵¹ Voir, par exemple, *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin, ou *Pour la suite du monde* (1963) de Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault.

the dark »⁵².

D'ailleurs, le documentaire est encore considéré par le grand public comme un « genre mineur » qu'on préfère voir à la télé⁵³. Si le film de fiction est fréquemment encadré par son public dans la sphère des verbes « sentir » ou « rêver », le documentaire doit informer (selon l'opinion courante), tout en s'adaptant aux divers dispositifs et types de réception. « Le message, c'est le médium ». Si l'on est d'accord avec McLuhan, il faut alors reconnaître qu'un documentaire vu dans une salle de cinéma diffère du même documentaire vu à la télé, sur une tablette ou sur un téléphone intelligent.

Si l'entrée dans la salle de cinéma constitue presque un rituel et le spectateur vient vers le film de fiction afin de « purifier ses émotions », la situation est toute autre dans le cas du documentaire. Le documentaire - tout en partageant le même destin que la télévision - est de plus en plus vu comme un intrus qui doit vite s'imposer, informer et attirer l'attention. Sinon, il va être chassé par la télécommande.

Nous nous sommes demandé au début de notre texte, si une définition qui exclut toutes traces de fiction dans le documentaire pouvait être juste. Sans avoir eu la prétention d'épuiser le sujet, nous avons analysé divers cas où la fiction est imbriquée au documentaire. Nous n'avons pas de réponses définitives, mais, au contraire, à notre réflexion s'ajoutent d'autres questions. Est-ce que le documentaire doit toujours informer, « dire » toujours la vérité, toute la vérité ? Le documentaire devrait-il affirmer une seule vérité ou, plutôt, une vérité multiple, polyphonique ?

Au début du 20^e siècle, le philosophe allemand Hans Vaihinger, tout en s'inspirant de la pensée de Kant, a développé la philosophie du « comme si ». Selon lui, même dans le domaine scientifique, la fiction peut avoir un rôle positif en favorisant la découverte de la vérité. C'est le cas des mathématiciens qui, pour trouver des solutions aux problèmes, doivent sans cesse inventer. Par leur geste, les mathématiciens ressemblent aux poètes qui, dans leur vers, ne décrivent pas le monde, mais l'inventent pour qu'ils arrivent à une forme supérieure de connaissance. Dans *Die Philosophie des « Als Ob »* [*La philosophie du « comme si »*] (1911), Vaihinger donne l'exemple de « l'artifice » ou de « l'astuce [*Kniff*] » utilisé par le mathématicien français Pierre de Fermat.

L'invention de la fiction (x+e) et l'emploi de la méthode des opérations antithétiques [la seconde opération annulant la première] permettent ainsi d'atteindre un résultat extrêmement important. La pensée mathématique adopte exactement la même méthode, même si elle se présente sous une forme plus simple, pour résoudre certaines équations du second degré. [...] J'affirme que toutes les opérations fictionnelles, d'un point de vue formel, sont parfaitement identiques aux opérations mathématiques citées⁵⁴.

Si Vaihinger avait raison, pourquoi n'accepterait-on pas la vérité de l'affirmation de Flaherty ? Dire des « mensonges » pourrait être une forme de découverte de la vérité cachée. Le documentaire « témoigne » sur l'événement de la

⁵² Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2006, p. 152.

⁵³ Voir Jean-Marc Lavaur et Adriana Șerban, *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 70.

⁵⁴ Hans Vaihinger, « Extrait du chapitre XXVI de la Philosophie du comme si », *Philosophia Scientiae*, n° 9-1, 2005, <http://philosophiascientiae.revues.org/625>, pp. 182-184.

réalité, mais cette réalité s'imprègne toujours de la subjectivité du documentariste (par le point de vue choisi, par la sélection qu'il opère dans l'événement, par la syntaxe des faits dans le montage et même par le rythme). Le documentariste et la réalité qu'il donne à voir sont deux « vases communicants », car ce n'est pas seulement la réalité qui porte l'empreinte de cette rencontre. À son tour, le documentariste la porte aussi et cela se reflète dans le documentaire qui résulte de cette interaction.

BIBLIOGRAPHIE

- Arendt, Hannah, *Responsabilité et jugement*, Traduit par Jean-Luc Fidel, Paris, Payot, 2005.
- Aumont, Jacques, *Les limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Montrouge, Bayard, 2014.
- Bergala, Alain (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989.
- Berger, John, Howard Daniel et Antoine Garrigues, « Réalisme socialiste », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 4 août 2015. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/>.
- Cardinal, Serge, *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- Comolli, Jean-Louis, « L'oral et l'oracle, la séparation du corps et de la voix ». *Images documentaires* n° 55/56, 1^{er} trimestre, 2006, pp. 12-38.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, de Minuit, 1983.
- Dudemaine, André, « L'âme est un voyageur imprévisible », *24 images*, n° 134, 2007, pp. 54-57, <http://id.erudit.org/iderudit/17285ac>.
- Esquenazi, Jean-Pierre (dir.), *Vertov. L'invention du réel*, Paris, Harmattan, 1997.
- Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gonthier Denoël, 1977.
- Friedberg, Anne, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2006.
- Gauthier, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Gauthier, Guy, Philippe Pilard, Simone Sychet, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB, 2003.
- Graff, Séverine, « "Cinéma-vérité" ou "cinéma-direct" : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages*, n° 134, 2011, pp. 32-46.
- Hardy, Forsyth (éd.), *Grierson on Documentary*, New York, Washington, Praeger, 1971.
- Jauss, Hans-Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, 1990.
- Kristeva, Julia, *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, du Seuil, 1969.
- Langlois, Philippe, *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, MF, 2012.
- Lavaur, Jean-Marc, et Adriana Șerban, *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- Marimbert, Jean-Jacques (dir.), Éric Dufour et Laurent Jullier, *Analyse d'une œuvre : « L'homme à la caméra »*, Dziga Vertov, 1929, Paris, Vrin, 2009.
- Mauro, Didier, *Praxis du cinéma documentaire. Une théorie et une pratique*, Paris,

- Publibook, 2013.
- McLane, Betsy A., *A New History of Documentary Film*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.
- McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Traduit par Jean Paré, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993.
- McLuhan, Marshall, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010.
- Millet, Thierry, *Bruit et cinéma*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- Mitry, Jean, *Histoire du cinéma muet*, III, Paris, Éditions Universitaires, 1973.
- Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002.
- Odin, Roger, *L'âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Paci, Viva, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- Petrić, Vlada, *Constructivism in Film – A Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Rancière, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.
- Sadoul, Georges, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971.
- Schaeffer, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox poetica*, 2002, <http://www.voxpoetica.org/t/articles/schaeffer.html>.
- Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008.
- Vaihinger, Hans, « Extrait du chapitre XXVI de la *Philosophie du comme si* », *Philosophia Scientiae*, n° 9-1, 2005, <http://philosophiascientiae.revues.org/625>.
- Vertov, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Cahiers du cinéma, 1972.
- .

Mihaela Culea¹
Nadia-Nicoleta Morărașu²

LITERARY AND CULTURAL REPRESENTATIONS OF THE BUILDING-METAPHOR IN THE ENGLISH “CULTURE OF SENSIBILITY”

A systematic employment of metaphorical language reveals a particular type of fictional world, which, though undergoing a process of “metaphorisation” (Temmerman, 2000), is deeply rooted in the real eighteenth-century universe (Culea, 2007). This will be proven in the analysis of some metaphorical structures of the language of construction/ building (books, texts and narratives) and deconstruction/ruination/un-making in the eighteenth-century English “culture of sensibility” (Brodey, 2008).

Key-words: *metaphor, book-building, construction/deconstruction, ruin, sensibility, fragmentation*

1. Book-building. Constructing and deconstructing cultural models

The metaphorical process of building can go beyond producing or reconstructing a material entity, and thus the literary and cultural applications of the process bring to surface other representations, too. For instance, a text or a book³ is an architectural design in itself, “a many-levelled house”⁴ whose meanings emerge from the cooperative involvement of both author and reader. The author’s intended meanings cannot reach their goal as long as the reader’s response does not equally contribute to the gradual building of significance.

The narrative itself can be interpreted as a three-storey edifice whose identity may be shaped through naming, renaming, misnaming and unnamings⁵; the virtual building project allows re-arranging /re-structuring the three levels, in building up narrative participants’ identity, plot identity and text identity. In the theoretical framework, concepts are first “deconstructed” and, then, in reconstructing them, we witness the rising of identity through the act of naming (building significance). The process is nevertheless a difficult one, as the “building” materials – names – are not easy to handle and there are so many stages to pass through in carrying out the building work”⁶.

The book is also a cultural construct whose identity cannot exist outside the cultural context of its emergence. Moreover, it is given a material shape and a visible

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

³ For differentiations between the two concepts see Cmeciu, Doina, “Text and Discourse as Semiotic Web”, in *Cultural Perspectives*, no. 12/ 2007, pp. 38–41.

⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁵ Nadia Morărașu, *The Shaping of Narrative Identity through the Act of Naming*, Iași, PIM, 2007.

⁶ *Ibidem*, p. 16.

identity “by and through five textual dimensions (para-, hypo-, hyper-, inter- and metatextual)”⁷, which mark out all the meanings transmitted by its creators. Socio-historical factors also bring their contribution to the process of building meanings.

Books constitute types of textual communication which are primarily intended to offer access to knowledge, no matter what “knowledge” may circumscribe: knowledge of history, geography, religion, economy, politics, science, literature, education, or knowledge of the individual self, of individual wishes, desires, hardships, etc.

A book is a material and commercial object as well, and the book-building process is thus a complex one. Robert Darnton rebuilt this process taking into consideration all the agents contributing to the creation of this object and he placed the process in a spherical, active and multifaceted setting in which the intellectual ideas, publicity, economic and social influences, as well as the political and legal regulations act as the background for the “communications circuit”⁸:

Author ↔ **publisher** → **printers** (compositors, pressmen, warehousemen: in their turn, they are supported with paper, ink, work force by the suppliers) → **shippers** (agent, smuggler, wagoner, etc.) → **booksellers** (wholesaler, retailer, street trader, binder) → **readers**⁹ (purchasers, borrowers, clubs, libraries, book shops).

We cannot refer to texts and books without thinking back to the actual “birth” of the book in Western culture. Texts of various kinds had always existed under some physical form or another (slates, scrolls, etc.), paralleling the cycle of human evolution, but two important moments delineate the process of book-building along the centuries, namely the building of the **codex** and that of the **printed book** as early ancestors of modern books. Hence, between the IInd and the IVth centuries AD, the codex started to be increasingly used: its format resembled the modern book, with individual pages attached at the left-hand side, covered with cloth, wooden boards and some richer material¹⁰. Later on, during the Middle Ages, the circulation of books took on a more dynamic impetus mediated by Johannes Gutenberg’s invention of the printing press in 1440¹¹. By 1480, printing workshops were opened in more than 100 towns in Western Europe, and thus a “printing revolution” began. Obviously, the benefits of this invention were enormous: texts were now more enduring, more uniform, and more abundant. Print also supported the standardisation of written language and the spreading of languages such as French, Italian, German, or English.

Our interest here is not that of reviewing the entire history of reading and writing in the Western world, but we only want to spotlight the characteristics of the book-building process in the eighteenth-century England. Therefore, leaping from the

⁷ Doina Cmeciu, “Text and Discourse...”, *op. cit.*, p. 42.

⁸ Robert Darnton, “What is the History of Books?”, in David Finkelstein & Alistair McCleery, eds., *The Book History Reader*, London & New York, Routledge, 2002, Ch. 2, apud Martyn Lyons, *A History of Reading and Writing in the Western World*, Hampshire, UK, Palgrave Macmillan, 2010, Figure 1.1, p. 7.

⁹ Darnton also added, within the circuit, the binders who, in the Middle Ages were the readers themselves: most books were sold unbound as it was cheaper for both parties involved.

¹⁰ Martyn Lyons, *A History...*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ Nevertheless, moveable type was not completely new, for it had been used in Korea some two centuries before Gutenberg’s book-building design.

Middle Ages to the second half of the eighteenth-century, we are witnesses of a reading fever across Western Europe. Technological advancement changed the nature of printing and publishing and what the authorities were starting to fear was related to the new reading practices among the population, especially among women. More secular readings were favoured over the religious ones, and a wider selection of texts was available, such as pamphlets, journals and novels.

In the eighteenth-century England, the agents in the **process of book-building** could be divided in two major groups: those favouring the book-building process and those resistant to it, working against the creation, popularisation and dissemination of information by means of books. In the former class we find the author (the problem of authorship), the editor or the publisher, and the one towards whom the writing was targeted, specifically the reader (the problem of readership). Still, a part of the reading public was hostile to the proliferation of the so-called “ephemeral literature” which was a dangerous pastime among the population, and so, those readers took on the role of cultural critics voicing their opposition in newspapers, pamphlets or journals. The official limitation of authors’ rights and freedoms was enacted under the form of censorship, the main agent in the anti book-building process, although England was by far the most democratic of the Western countries, since the Licensing Act of 1695 put an end to this act of cultural restraint. Nevertheless, the Catholic Church issued a “List of Prohibited Books” which was applied from the late sixteenth century until its abrogation in 1966. Thus, the official effort to limit the spread of information was antagonistic to the vital Enlightenment ideals of free communication, wide dissemination and open expression of ideas.

If book-building also refers to quantitative results, then new printing techniques (for instance, the stereotyping technique) enabled the issuing of cheaper books in ever greater amounts. For instance, by 1800, in Britain alone, 6,000 book titles were produced annually. Significantly, the increasing print consumption enlarged the dimensions of the reading public who was becoming more and more involved in the public sphere of human activity at all levels.

Among the printed production, the novel was the best sold item. The English novel in particular was a roaring success in many European countries. For example, Samuel Richardson’s *Pamela; or, Virtue Rewarded* was the most popular novel, on top of the list even in French private libraries¹², most of the times being the favourite reading of French or even German women.

As far as the spaces of readership are concerned, generally, libraries in private homes were not always accessible to the women of the household who turned to the outside world of the city for their right to obtain information. They became the primary subscribers in the circulating libraries whose number exploded in the latter half of the century (only in London alone there were 112 circulating libraries)¹³.

The most fashionable type of novel was the sentimental or moral novel which was considered, in many ways and by many people, a dangerous type of reading, a **ruined** and **ruinous type of text**. In fact, we reach here the apparently antonymic counterpart of the concept of building/making as a metaphorical process. In her

¹² Daniel Mornet, “Les enseignements des bibliothèques privées, 1750-1780”, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 17/1910, p. 461, apud Martyn Lyons, *A History...*, *op.cit.*, p. 130.

¹³ Martyn Lyons, *A History...*, *op. cit.*, p.131.

interdisciplinary study, Ingar Sigrun Brodey¹⁴ discusses the eighteenth-century English people's charm with **ruination/ deconstruction/unmaking**, noticeable at least in two domains of human activity: in the **literary** and the **architectural** trends of the latter part of the century. Brodey identifies a structural parallel between the fake ruins or follies ornamenting the English garden and the intentional fragmentation present in the novel of sensibility¹⁵. If the building process renders suggestions of order, aspiration, perfectibility, or harmony, then ruination and fragmentation express anti-authoritarian ideals, new hopes, and they also point at looking for new values. The sentimental novel brought forth the spontaneous manifestation of inner wishes, desires and affliction, therefore escaping the constraints of reason and outer control.

2. Metaphorical representations in the “culture of sensibility”

Metaphorical concepts also entail that some fictional characters might understand and experience one thing in terms of another, a transfer that is manifested in the language used. The metaphorical concepts also point at some practices, most often individual practices symbolic of collective ones within the wider physical and cultural community of the eighteenth-century England, such as accumulation and expansion (building one's fortune, in D. Defoe's writings), material dispossession (followed by ruination, in T. Smollett's or H. Fielding's novels), the cult of virtuousness (avoiding ruination of the body, in S. Richardson's novels)¹⁶.

Cultural trends – built on either material or ideological aspects – spotlight the cultural models specific for a historical period. If we discuss the metaphor of the ruin, then we should apply Lakoff and Turner's model of appreciating the relationship between essence and appearance concerning objects: if one knows how to observe correctly, then he will determine the essence by looking at the appearance¹⁷. According to this situation, the appearance of an object correctly sends to its essence as long as the aptitude of the viewer is a professional one. Consequently, the ruined object's building and appearance evoked the eighteenth-century people's yearning for naturalness, spontaneity and irregularity. The relation between institutional structure and value clearly showed that fragmentation was not necessarily bad or decayed; on the contrary, as the novels or architectural entities showed, the imperfect and the unusual were even more engaging than the perfect building.

It was during this period (especially the 1760s and 1770s) that sensibility became one of the major sources of morality and virtue, and it was used to justify the individual's independence from the authority of reason or external constraints, so as to liberate him/herself from social and/or ethical standards. But moral concerns were paradoxically perceived as dangerous as they subtly surfaced suggestions of sexual game and sexual enticement. Moreover, the sentimental writings were ruinous because they encouraged women to exert resistance to patriarchal control.

¹⁴ Ingar Sigrun Brodey, *Ruined by Design: Shaping Novels and Gardens in the Culture of Sensibility*, London, Routledge, 2008.

¹⁵ *Ibidem*, xvi-xvii.

¹⁶ Mihaela Culea, “Conceptual Metaphors in 18th Century English Novels”, in *Proceedings of the International Conference “Individual and Specific Signs. Paradigms of Identity in Managing Social Representations”*, Bacău, Alma Mater, 2007, pp. 154-161.

¹⁷ George Lakoff and Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, pp. 148-149.

Bringing together literature and architecture, Brodey carefully describes the elements common to the fake ruins or follies and the novels of sensibility. The esteem for narrative or architectural ruin promoted the idea that liberation, the rejection of authority, and the endorsement of disorder, irregularity and asymmetry could express human feeling more authentically by avoiding the censorship of reason. It was feeling, rather than logos, that was the guarantee for genuine experience. Written or spoken words outlined the makeup of sensibility just as the iconic and the visual defined the picturesque: words and images were intimately intertwined at a time when landscape gardening, philosophy, and novel writing were not separate “realms of discourse”. Writing, painting, gardening and architecture intimately blended into a single art¹⁸.

Though apparently a ruining agent, this kind of writing also built the grounds for a new sort of readership, as it required commitment and even physical response from the reader (pity, sympathy, even crying or sadness). The display of human suffering, especially of female torment, elicited dynamic emotional responses from the readers who continuously re-experienced and re-built the text.

The **ruin** seems to have been the dominant motif of the period making its presence felt both in the architectural design of the English garden and in that of the novel of sensibility. The meanings of the concept itself circumscribe negative conditions or states: broken remains, a state of complete devastation, decay, collapse, or loss; failure or destruction¹⁹. And yet, in relation to the novels and gardens under discussion here, the ruin indicated the coexistence of ambivalent concepts: completion and rejection of completion, optimism and pessimism, regularity and irregularity, happiness and distress, democratic and authoritarian drives, tradition and innovation, etc. But the common purpose was that of suggesting authenticity, simplicity and genuine sentiment. At the same time, it brought man closer to a state of nature, to his origins, to a time when social norms and regulations did not impose their command upon the human being's free manifestation of the self.

Both art forms sought to arouse emotion from the viewer/reader and empathetic response by showing the imperfect, the disordered and the incomplete. Obviously, visual and narrative buildings made use of fragmentation under different forms. In the novel of sensibility, fragmentation is evoked by making extensive use of broken patterns of communication, where the insufficiencies of verbal communication are supplemented by the rich gamut of expressive non-verbal types of communication: fits, silence, tears, sobbing, gestures, looks, intonation etc²⁰. The premise of their ample usage is that virtue is a passion, or that passionate behaviour transmits more valuable and authentic information. **Language** was then considered to be **ruined** since it could not wholly express the attributes of the self and the natural drives of our primary state of ingenuousness.

In the case of architectural ruins, architects and gardenists were trying to perfect the art of making a ruin look more ruined, and the plans in books²¹ contained

¹⁸ Ingar Sigrun Brodey, *Ruined...*, op. cit., pp. 9-10.

¹⁹ www.encarta.msn.com

²⁰ Also see Mihaela Culea, “Desire and Confinement: The Body as Sequestered Object in *Pamela; or, Virtue Rewarded*”, in *Cultural Perspectives*, no. 11/ 2006, pp. 87-105.

²¹ For example Robert Lugar's *Architectural Sketches for Cottages, Rural Dwellings, and Villas, in the Grecian, Gothic, and Fancy Styles, with Plans, suitable to persons of Genteel Life and Moderate Fortune*, 1805, quoted by Martyn Lyons, in *A History...*, op.cit., p. 76. Also

designs of ruined classical temples, arches, colonnades, island precipices, wrecked walls, broken towers, irregular gardens, rustic bridges, etc., to be built on private estates and even in public areas. Follies, buildings erected for decoration on a gentleman's estate, were particularly trendy. Brodey even refers to the spectacle of sensibility which was intended to elicit sympathy, as in the case of hermit lodgings in the English gardens of the 1770s and 1780s, illustrating that rusticity and simplicity were much pleasing to the general public. Additionally, the imperfect and the atypical invited the viewer/reader to rebuild imaginatively the characteristics of a harmonious edifice, while it simultaneously suggested that perfection cannot exist, or that it could never render the tribulations of the soul.

The delight with the English garden (as opposed to the French regular-style in gardening architecture) was spreading all over Europe. Such a type of garden was purposefully irregular, not perfectly geometrical, simple, housing a great variety of plants, preserving a degree of wilderness, so as to express out-of-ordinariness and rejection of imposed outlines. The garden was a status symbol for reputation associated with sensitive and receptive souls²². The picturesque quality of architectural design rejected the norms of neoclassical uniformity, while it relied on the expressiveness of irregularity and informality.

Another idea supporting the positive assessment of the rhetoric of ruins shows that, from an aesthetic and moral viewpoint, ruins were not perceived as decayed glories of the past, as decrepit entities evoking times of yore, but they authenticated the everlasting authority of the past and the instability of the present.

The critics of the novel of sensibility censure its **moral ruination** present under the guise of moral instruction: because of its obsessive display of human ruin under the form of emotional and physical disease, instinctual drive and impulsive sexuality, the sentimental novel was considered to pervert the individual and the social self. On the other hand, we can speak of the **ruin of language** as it is the case of Laurence Sterne's reaction against the pre-established norms of narrating, or of writing: Sterne continuously challenged the referential and communicative power of words, thus building new modes of literary expression upon deconstructing the traditional writing modes. In *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Sterne conveys the impression of an edifice which is ruined on the outside but habitable on the inside: the self-ironic narrator apparently allows the work of art to build itself, while he carefully erects it to accommodate his interests, or while witnessing his own impotencies at building it. At a structural and/or emotional level, the novels under scrutiny, as it is the case of Laurence Sterne's or Samuel Richardson's works, advocate that **fragmentation** in a building – at the level of the mind, speech, behaviour, or narrative representation – can best express genuine human experience. Therefore, the moral aesthetic of sensibility relied heavily on human ruin, just as ruined architectural buildings spoke of nature's seeming ruin.

The eighteenth century has also been accredited with the building of the private/ domestic sphere, a space where women were the central figures. Some critics consider that the domestic novel depicted a close, narrow space, but Margaret Anne

see Thomas Whately's *Observations on Modern Gardening*, 1778, where he insists on the animated force of ruins to assist a dynamic form of communication with the spectator/viewer.

²² Ingar Sigrun Brodey, *Ruined...*, *op. cit.*, p. 38.

Doody²³ argues that the building of domesticity, which is closely linked with that of sentimentality, involved the complex action of women in numerous fields, such as social life, cultural events, and even politics.

Coming back to the relationship between a building's appearance and essence, we may easily consider the flesh and the psyche as the two corresponding constituents making up the human being as a building. The eighteenth-century English male writers were particularly attracted to portray women characters, especially delicate females with a fragile fate. Bodily fragility was paralleled by mental and emotional vulnerability, and this type of feminine selfhood was seen as ruined and ruinous. Inner perturbations, dreams, nightmares, anxieties and diffidence, together with the entire arsenal of bodily gestures were characteristics of the feminine nature, whereas males were represented as unbreakable, rational, and successful. But Doody shows that, in the eighteenth century, it was also the male sex that was in danger of becoming "the sex without the psyche"²⁴ – as an example, we may think of Squire B's incapability to control his violent passions and instincts, in Richardson's *Pamela; or, Virtue Rewarded*.

Though commonly viewed as ruined buildings – ruined bodies²⁵ with ruined minds – women as characters became more alluring to male or female novelists, as they represented the cultural locus of fortune, and the cultural depository of imagination and feeling. Numerous novel titles echoed the existence of female protagonists, a clear indication of the metaphorical identification of the woman's identity with the book itself: *Pamela*, *Clarissa*, *Roxana*, *Julie* etc. But women were also thinking beings, and women readers could easily become women writers themselves. Pamela's writing skills place her in the position of building her own fictional universe on the basis of real experience, and even the squire admires her "easy and happy manner of narration" (P, 301).

The central role of building one's identity on safe grounds as well as the depiction of the female body as a site of ruination can also be observed in the following proverbial phrase which may lie at the basis of the moral code and plot in *Pamela; or, Virtue Rewarded*: "It is virtue and goodness only, that *make* the true beauty" (P, 20). The characters themselves realise the importance of the concept of ruin²⁶: the design of the libertine squire, that of ruining Pamela's virtue, outlines the central conflict, as shown in many excerpts where the virginity of the body is identified with the highest degree of virtue:

(1) (...) we enter'd the Court-yard of this handsome, large, old, and lonely Mansion, that looks made for Solitude and Mischief, as I thought, by its Appearance, with all its brown nodding Horrors of lofty Elms and Pines about it;

²³ Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, London, Harper Collins Publishers, 1997, p. 278.

²⁴ *Ibidem*, p. 279.

²⁵ For more information on the body as a matter for text in the eighteenth-century English literature also see Houlihan Flynn, Carol, *The Body in Swift and Defoe*, Cambridge, Cambridge UP, 1990. J. Swift's or D. Defoe's texts also investigated problems of physicality: diseased individual or social bodies, diseased minds, etc.

²⁶ Here the ruin is the antagonistic equivalent of the cultural paradigm of virtue and even dictionaries record its archaic meaning as "loss of virginity; a woman's loss of virginity to a man other than her husband" (www.encyclopedia.com).

And here, said I to myself, I fear, is to be the scene of my *Ruin*, unless God protect me, who is all-sufficient! (*P*, pp. 108–109)

I dare say, you think yourself that he intends my ruin. I hate, said she, that foolish word; your ruin! Why, ne'er a Lady in the land may live happier than you, if you will (be ruined), or be more honourably used (*P*, p. 137)

There were other narratives which also made use of ontological metaphors and we find that emotions or moral characteristics are metaphorically seen as buildings which can be burgled (“Vice breaks in at the breaches of Decency”, *MF*, p. 98), or plundered (“Vice came in always at the Door of Necessity”, *MF*, p. 100).

Conclusions

If “architecture” – material or immaterial, as in the case of linguistic constructions – fulfills both functional and symbolic roles, then the study of architectural building in general offers valuable information about the ways in which people structure their experience using metaphorical building processes, or about the ways in which they build mental and emotional schemes.

BIBLIOGRAPHY

1.

Defoe, Daniel, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders Who was born in Newgate, and during a life of continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Years a Whore, five times a Wife (whereof once to her brother), Twelve Years a Thief, Eight Years a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest and died a Penitent*, Introduction and Notes by R. T. Jones, Hertfordshire Wordsworth Classics, 2001, abbreviated in the quotations as *MF*.

Richardson, Samuel, *Pamela; or, Virtue Rewarded*, edited with Explanatory Notes by Thomas Keymer and Alice Wakely, with an Introduction by Thomas Keymer, Oxford, Oxford UP, 2001, abbreviated in the quotations as *P*.

2.

Brodey, Ingar Sigrun, *Ruined by Design: Shaping Novels and Gardens in the Culture of Sensibility*, London, Routledge, 2008.

Cmeci, Doina, “Text and Discourse as Semiotic Web”, in *Cultural Perspectives*, no. 12/2007, pp. 57–73.

Culea, Mihaela, “Desire and Confinement: The Body as Sequestered Object in *Pamela; or, Virtue Rewarded*”, in *Cultural Perspectives*, no. 11/2006, pp. 87–105.

Culea, Mihaela, “Conceptual Metaphors in 18th Century English Novels”, in *Proceedings of the International Conference “Individual and Specific Signs. Paradigms of Identity in Managing Social Representations”*, Bacău, Alma Mater, 2007, pp. 154–161.

Dobrovol'skiĭ, Dmitriĭ Olegovich and Piirainen, Elisabeth, *Figurative Language: cross-cultural and cross-linguistic perspectives* (Current Research on the Semantics/Pragmatics Interface), vol.13, Elsevier, 2005.

Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, London, Harper Collins Publishers, 1997.

Evans, Vyvyan E. and Green, Melanie, *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd, 2006.

- Glucksberg, Sam, *Understanding Figurative Language: from Metaphors to Idioms*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Houlihan Flynn, Carol, *The Body in Swift and Defoe*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- Kövecses, Zoltan, *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Lyons, Martyn, *A History of Reading and Writing in the Western World*, Hampshire, UK, Palgrave Macmillan, 2010.
- Lakoff, George and Turner, Mark, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989.
- Morărașu, Nadia, *The Shaping of Narrative Identity through the Act of Naming*, Iași, Editura PIM, 2007.
- Neagu, Mariana, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2005.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy*, London and New York, Routledge, 1982/ 2002.
- Temmerman, Rita, *Towards New Ways of Terminology Description: the Sociocognitive Approach*, John Benjamins B.V., 2000.

NEVER ENDING STORY: DON QUIJOTE, UN MIT TRANSMEDIAL, PRODUSUL UNEI COMUNITĂȚI DE CREATORI (CVASI)INDEPENDENȚI

Never ending story: the transmedia myth of Don Quijote as the product of a weakly-connected community of multimedia artists

Notre analyse porte sur un corpus de *Transmedia Storytelling* (Jenkins, 2011), constitué autour du mythe littéraire (Dabezies, 1999) de Don Quichotte. Pour l'analyse de ce corpus, on se sert d'une adaptation de la définition du *mythe* tel que le comprend Lévi-Strauss (1978). Plus précisément, on entend par mythe un corpus inter- et transmédiatique qui se confond avec la totalité de ses variantes disponibles sur différents supports et dans divers médias. Pour les besoins de l'analyse, on définit et l'on distingue plusieurs aspects de l'intertextualité: technologique, visuelle, algorithmique, de traduction. La définition de Jenkins (2011) envisage une « expérience unifiée » et assez bien « coordonnée » de la réception et de la création des *Transmedia Storytellings*. Par rapport à cette acception, on s'intéresse plutôt à des communautés des créateurs qu'on propose d'appeler *faiblement* « coordonnées ».

Key-words: *Transmedia Storytelling, myth, Don Quixote, intertextuality, coordinated entertainment experience*

I. Argument.

Când Don Quijote iese în decor, iar biblioteca devine digitală

Cum îl citește era digitală pe Don Quijote? Pe Don Quijote cititorul, călătorul, justițiarul, încurcă-lume, idealistul, fantastul, utopicul, nebunul înțelept, cetățean al Republicii literelor, aflat în răspăr cu o ordine a lumii căreia îi preferă ordinea cărții. Pe scurt, candidat de succes la titlul de cavaler al Ordinului Bibliotecii, dacă așa ceva s-ar fi inventat pe la 1600.

Istoria „iscusitului hidalgo” s-a dovedit rezistentă în timp și foarte ofertantă pentru creatorii care transferă povestea eroului din romanul cervantin pe o diversitate de suporturi de expresie: reprezentare dramatică, muzică, joc de marionete, operă, balet, desene animate, *bedtime-stories*, *audiobooks*, jocuri video, diferite gadgeturi de folosință cotidiană, site-uri etc. S-a constituit astfel un bogat corpus narativ mixt, de factură transmedială. În accepția lui Henry Jenkins, deja clasicizată,

transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story³.

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

³ Cf. Henry Jenkins, „Transmedia 202: Further Reflections”, *Confessions of an Aca-Fan: The*

Definiția lui Jenkins vizează o „experiență unificată și coordonată” de receptare și, întrucâtva, de realizare. Într-adevăr, au reținut atenția cercetătorilor mai ales acele *transmedia storytellings* produse de comunități puternic coordonate, precum compania Marvel Entertainment sau echipa care a lucrat, pe mai multe media, la diferite versiuni ale aventurilor lui Harry Potter (roman, film, piesă de teatru, joc video). Par totuși să nu se bucure de același interes din partea cercetătorilor creațiile transmediale produse de comunități (pe care propunem să le numim) slab coordonate. Acest concept, pe care îl introducem aici, desemnează comunități de realizatori independenți, care comunică adesea doar indirect între ei, prin intermediul unui inventar comun de produse și reprezentări culturale, transmis pe diferite canale și medii de expresie. Asupra unui asemenea fenomen de *transmedia storytelling*, creație a unei comunități mai degrabă slab coordonate, dar semnificativ atașate de „Omul din La Mancha”, ne oprim în continuare.

Publicului contemporan, mai ales celui tânăr, îi sunt familiare personaje precum Bilbo Baggins – desprins din trilogia romanescă *Lord of the Rings* a lui J. R. R. Tolkien – și Harry Potter, eroul eponim al unei serii de romane fantastice semnate de J. K. Rowling. Poveștile unor astfel de personaje se continuă înșolit, prin trecerea lor din literatură în alte medii de expresie – film, joc video, joc mecanic (*flipper*), teatru, *musical*. Aceste replici și prelungiri transmediale prilejuiesc un alt tip de experiență decât aceea a lecturii. Ele ne apar ca un fenomen simptomatic pentru ieșirea din era Gutenberg, chiar pentru *digital turn* în cultura contemporană. Se recuperează astfel spiritul literaturii, deși forma care ni-l restituie este alta, adaptată unor noi medii și mijloace de expresie, alternative la cartea tipărită de odinioară. Don Quijote este poate mai puțin cunoscut publicului larg de astăzi, consumator al unor forme de cultură populară relativ recentă, precum *heroic fantasy*, SF, *video games*. Totuși eroul cervantin se adaptează surprinzător unor medii de expresie inovative. Este ceea ce încercăm să punem în evidență în cele ce urmează.

II. Metodologie: mit și „intertextualitate transmediatică”

Anterior, am studiat produse multimedia precum *Hatsune Miku*⁴ și clipurile *Nightcore*⁵, create de alte comunități slab coordonate de realizatori. Cercetarea de față completează și lărgeste, așadar, preocupările noastre mai vechi. Comparatismul literar se extinde actualmente către zona studiilor inter- și transmediale⁶. Tradițional, eroul

official weblog of Henry Jenkins, 2011, http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.

⁴ Dan Popa, „Fenomenul Hatsune Miku, avatar 3D sau cântăreață virtuală?”, în *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 34 (2015), pp. 137–152.

⁵ Dan Popa, „Nightcore: variația elementelor suprasegmentale și implicațiile ei comunicaționale”, în *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 37 (2017), pp. 193–205.

⁶ Un exercițiu de acest fel am încercat în Nicoleta Popa Blanariu & Dan Popa, "A Mythological Approach to Transmedia Storytelling", în Renira Rampazzo Gambarato and Matthew Freeman (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, New York and London, Routledge Taylor and Francis Group, 2019, pp. 447–454. Similar, Asun López-Varela Azcárate, „Technopoiesis: Transmedia Mythologisation and the Unity of Knowledge. An Introduction”, în *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), pp. 1–34. De asemenea, Nicoleta Popa Blanariu, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", în *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), 2017, pp. 88–107 și Nicoleta Popa Blanariu, "Alternative Insights into

unei opere literare poate fi studiat prin punerea sa în relație cu personaje din alte texte aflate în raport de filiație ori analogie cu primul. La această abordare se adaugă, destul de recent, cele derivate din afinitățile literaturii cu jocurile video, desenul animat și animațiile 3D, care nu intră în aria de interes a comparatismului tradițional. Într-o anumită măsură, inter- și transmedialitatea prelungesc domeniul deja consacrat al intertextualității – așa cum o definesc Julia Kristeva⁷, Michael Riffaterre⁸, Gérard Genette⁹ – și, în termenii lui Genette, pe cel al „transtextualității”.

Don Quijote, cu multitudinea de opere derivate din romanul original, dintre care primele au apărut chiar în cursul vieții lui Cervantes – de pildă, transpunerea teatrală realizată în 1605 de către Guillen de Castro – poate fi considerat nucleul unui veritabil mit. Avem în vedere maniera în care înțelege André Dabezies¹⁰ mitul literar: o narațiune simbolică, organizată în jurul unui personaj care exercită o anumită „fascinație” asupra publicului din diferite epoci și culturi. Această fascinație are, potrivit lui Dabezies, consecințe „idealizante” sau „repulsive”. Ea explică, în bună măsură, consecvența cu care, de-a lungul timpului, povestea lui Don Quijote a fost transferată, completată, uneori distorsionată pe alte medii de expresie. O asemenea „fascinație” alimentează creativitatea și spiritul ludic ale realizatorilor care propun variate replici la personajul cervantin, recontextualizate geografic, temporal, cultural sau mediatic.

Corpusul nostru se poate examina, așadar, prin prisma adaptării definiției lui Claude Lévi-Strauss la specificul narațiunii transmediale¹¹. Potrivit acestuia, mitul se confundă cu „ansamblul variantelor sale”¹². Atât în societățile arhaice și tradiționale, cât și în lumea contemporană, globalizată și digitalizată, aceste variante sunt puse în circulație prin diverse medii de expresie care, la rândul lor, influențează forma pe care o ia povestirea mitică. În societățile arhaice, miturile fondatoare, în diferitele lor variante, sunt constant rememorate. Pe de o parte, prin ritu(alu)rile periodice, cu componenta lor dramatică și coregrafică, cu aptitudinea mimetic evocatoare (și astfel performativă, în sensul filosofiei austinene¹³ a limbajului) a diferitelor elemente rituale, între care costumele și accesoriile protagoniștilor. Pe de altă parte, prin imagini

Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing Ekphrasis and Transmedial Narrative”, în Asunción López Varela and Ananta Sukla (Eds.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign (University of Illinois Research Park), Common Ground Publishing, 2015, pp. 130–167.

⁷ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

⁸ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

⁹ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁰ André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1999.

¹¹ Această adaptare este propusă și exemplificată în Popa Blănariu & Popa, *op. cit.*, pp. 447–454.

¹² Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, traducere de I. Pechet, prefață de Ion Aluș, București, Editura politică, 1978.

¹³ J. L. Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, Pitești, Paralela 45, 2005. Ne-am referit la manifestarea performativității în reprezentarea rituală și în artele spectacolului în Nicoleta Popa Blănariu, «Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance», în *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26 (2017), pp. 493–509; Nicoleta Popa Blănariu, "Towards a Poetics of Performance: Embodiment and *Verfremdungseffekt* as Fuzzy Aspects of Acting", în *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, vol. 10 (1) (2013), pp. 79–91.

și practici integrate vieții curente. În această privință, este relevantă folosirea simbolisticii cosmogonice – șarpele primordial, arborele vieții, munții de la începutul lumii – în existența cotidiană sau în riturile de trecere ale populației Dayak din Insula Borneo¹⁴: în construcția și decorarea casei, în celebrarea marilor momente ale vieții sau ale anului – nașterea, nunta, moartea, ceremoniile de Anul Nou. În astfel de colectivități structurate după tipare de viață străvechi, funcția paradigmatică a mitului este confirmată prin transpunerile lui transmediale în varii contexte de existență. Sub unele forme, fenomenul se prelungește până la practicile culturale ale metropolelor contemporane.

Adaptând definiția lui Lévi-Strauss, putem spune că mitul este un corpus inter- și transmedial, constituit din totalitatea variantelor sale, vehiculate prin diferite medii de expresie. Vom folosi această accepție în continuare. Ne interesează, prin urmare, o serie de aspecte privitoare la (re)construcția transmedială – pe diferite suporturi de expresie și cu o serie de consecințe la nivelul semnificațiilor reprezentării – în raport cu narațiunea prototip, așa cum se prezintă ea în romanul lui Cervantes. În mod special, avem în vedere „invarianții”¹⁵ și variabilele mitului lui Don Quijote, care se manifestă prin replicile transmediale ale personajului cervantin.

În 1991, Marsha Kinder¹⁶ asimilează transmedialitatea unui caz particular de intertextualitate. Mai exact, prin transmedia ea desemnează relația intertextuală stabilită între filme, animații tv și jucării pentru copii. Pentru situații similare, vom folosi în continuare formula „intertextualitate transmediatică” (*transmedia intertextuality*¹⁷). Vom vorbi despre *intertextualitate vizuală* atunci când vom examina comparativ două secvențe video care prezintă similitudini. Pentru necesitățile analizei, introducem, de asemenea, conceptul de *intertextualitate tehnologică*. Cu o definiție de lucru, putem spune că intertextualitatea tehnologică descrie specificul receptării unui produs media pe baza identificării unor elemente de retorică vizuală datorate unei conjuncturi tehnologice. În acest caz, ținem seama de accepția pe care o dă Rifaterre¹⁸ intertextualității: „intertextualitatea descrie specificul receptării unui text pe baza identificării unor elemente retorice ale acestuia, care pot fi puse în legătură cu fenomene similare, din alte texte literare”. Pentru Rifaterre, continuarea operei de către cititor este o dimensiune importantă a intertextualității. Opera este, în mod esențial, „deschisă”¹⁹. În era digitală, prin contribuția cititorului, opera se prelungește în reflectările și transpunerile ei transmediale.

Uneori, intertextualitatea – cea tehnologică, în special – este rezultatul unei

¹⁴ Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994, p. 124.

¹⁵ Jean Rousset analizează mitul lui Don Juan, identificând, în diferitele lui variante, o serie de „invarianți” și „variabile”. (Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, trad. de Angela Martin, cu o introducere de texte ilustrative, tradusă de Meri Antonescu, București, Univers, 1999, pp. 19–163).

¹⁶ Marsha Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press (November 23, 1991), Jorge Ignacio Mora Fernandez, „Elementos Narrativos que Sirven para Generar Convergencias e Inteligibilidad en Narrativas Transmediáticas o Narrativas Interactivas Lineales”, *Icono 14*, vol. 15 (1) pp. 186–210.

¹⁷ Cf. Marsha Kinder, *Transmedia networks*, <http://marshakinder.com/concepts/o11.html>.

¹⁸ Michael Rifaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

¹⁹ Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Paralela 45, 2006.

conjuncturi create de mediul de expresie folosit și de particularitățile lui tehnice. O retorică vizuală asemănătoare sau identică, în creații digitale diferite (*videogames*, animații 3D, modele 3D), se poate datora, de pildă, unor constrângeri tehnice. Astfel, nevoia de a insera într-un mediu 3D *sprite*-uri 2D a condus, în anii 1990, la decorarea spațiului 3D mai ales cu corpuri de rotație (butoaie, stâlpi, inamici sferici). Acestea din urmă au însușirea de a arăta la fel din orice direcție ar fi privite. Drept urmare, ele permiteau o realizare mai lesnicioasă a decorului, deoarece nu necesitau o modelare 3D, deci nici un procesor cu putere mare de calcul. Nefiind nevoie de un computer puternic, jocul devenea accesibil unui public mai larg. Așadar, similitudinile de retorică vizuală – prezența unor motive grafice comune, precum cele sugerând corpuri de rotație – permit stabilirea unor relații intertextuale de un fel aparte. Sursa lor este mai degrabă o constrângere tehnică decât o intenție estetică. În acest caz, raportul intertextual se instalează ca urmare a faptului că „mediul” (cu mijloacele de expresie pe care le permite el) este perceput ca „o parte a mesajului”²⁰.

III. Aspecte practice ale intertextualității transmediale: vizuală, tehnologică, algoritmică, de traducere

O anumită intertextualitate vizuală care apare în corpusul investigat are, în opinia noastră, mai multe surse:

1. Există o *intertextualitate tehnologică*, provenită din felul în care se realizează imaginile 3D în medii ca *Unity*, *Realtime Engine* și altele similare. Realizatorii au la dispoziție o piață de modele și componente 3D din care pot include, gratuit sau contra cost, modelele în producțiile proprii. De asemenea, marii producători de multimedia au colecții proprii de modele 3D. Există și o piață liberă, de pe care se pot achiziționa modele 3D. Ca efect, este posibil ca același model 3D să fie folosit în mai multe producții multimedia, realizându-se un raport de intertextualitate tehnologică. Odată cu refolosirea modelului, se pot transfera, voluntar sau involuntar, unele semnificații ale acestuia.

De exemplu, filmului și, respectiv, jocului video *Donkey Xote* li s-a reproșat că folosesc măgărușul din *Shrek* [71]. (Fig. 19, 20, 46–47, 72 și eticheta dvd-ului confirmă asemănarea și proveniența comună: aceeași echipă a realizat filmul *Shrek* și jocul *Donkey Xote*). O similitudine de aceeași natură este totodată între jocurile video asociate, *Donkey Xote* și *Shrek 2*.

2. O relație de *intertextualitate vizuală* identificăm în filmul *Donkey Xote*, în scena demascării cavalerului (care se dovedește a fi Dulcineea). Găinile din asistență stau pe niște butoaie care închipuie un podium. Butoaiele, de dimensiuni diferite, sunt numerotate, sugerând un final de competiție sportivă (Fig. 48). Într-o competiție sunt angajați Don Quijote și cavalerul necunoscut, însă nimic din desfășurarea acțiunii nu pare să recomande galinaceele pentru un premiu. Motivul grafic al podiumului de premiere (Fig. 48) își găsește totuși o explicație. El poate fi o aluzie la o bogată serie de jocuri video de competiție, în care avatarurile jucătorilor sunt urcate, la final, pe podium. Reamintim că potrivit lui Genette²¹, intertextualitatea este o relație de coprezență între două sau mai multe opere, realizată prin citare, plagiat sau aluzie. În raport cu nucleul de invarianți ai mitului lui Don Quijote, o astfel de secvență este,

²⁰ Cf. Marshall McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*, Cambridge, The MIT Press, 1994.

²¹ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 87.

evident, o variabilă.

3. O altă formă de intertextualitate tehnologică este, în opinia noastră, cea pe care o putem numi *algoritmică*. Aceasta provine din algoritmi și structurile de date folosite independent de intenția estetică a realizatorilor graficii și ambientului sonor. Astfel, unele elemente (texturi, modele, *sprite*-uri, sunete) pot diferi ca aspect perceptibil de la un joc la altul, dar dinamica lor (inventarul de mișcări) rămâne aceeași. Comportamentul unitar este urmarea folosirii acelorași algoritmi și structuri de date de către proiectant. În jocul video *Donkey Xote* (Fig. 19), măgărușul culege scutul și monedele de pe traseu, asemenea personajelor din alte jocuri (de pildă, din clasicul *Heretic 2*). Așadar, algoritmi și structurile de date se pot păstra, în timp ce se schimbă decorul, personajul și obiectele de colectat. Culegerea monedelor, bulinelor, cireșelor sau altor elemente pentru a obține puncte este un motiv frecvent și foarte vechi în jocurile video. Îl întâlnim începând cu jocurile 2D care au drept suport o matrice. (Dintre acestea, *Pac-Man*, creat în 1980 și *Snake* sau *Blockade*, din 1976, au fost foarte populare.) În jocurile matriceale, este relativ simplu de introdus un anumit element (valoare, imagine, piesă, figurină) într-o căsuță a matricii care reprezintă tabla jocului. Aceasta poate fi realizată printr-o simplă atribuire, de felul $T[i,j] = \text{" "}$. („T” este tabla de joc, matricea. Indicii i, j precizează linia, respectiv coloana, iar „ ” este elementul de introdus). Colectarea obiectului din poziția i, j este relativ ușor de programat, lăsând pe tablă, în locul lui, simbolul spațiu („ ”). Drept urmare, jucătorul înregistrează un avantaj: creșterea scorului, mărirea numărului de monede, de puncte ori sporirea energiei avatarului său. În acest caz, instrucțiunea din program ar putea fi puncte += 10 sau puncte = puncte + 10. La fel de simplu este de testat dacă întâlnești o recompensă sau de programat ridicarea obiectului colectabil și mărirea punctajului, practic în doar trei instrucțiuni (omîțînd punctuația).

<pre> If (T[i,j] == " ") { T[i,j] = " " ; puncte += 10 ; } </pre>
--

În momentul în care aceste jocuri s-au mutat în medii 3D, au fost reimplementate în medii 3D și actele de culegere ale acestor bonusuri, energii, arme, scuturi sau recompense, chiar dacă matricea – tabla (ca de șah a) jocului – dispăruse. Recompensator și apreciat, actul de a culege ceva util, cu evidentă relevanță antropologică, se menține în noile jocuri, dar are altă implementare și face apel la alte elemente tehnologice (*colliders*).

4. Un alt aspect al intertextualității regăsim în seriile SF, în jocurile pe calculator sau pe dispozitive portabile, în jocurile video de sală, în seriile de desene animate. Este un raport intertextual instituit atunci când Don Quijote se confruntă cu personaje negative, în diferite decoruri și epoci istorice: vrăjitoarea, mumia, totemul zburător, leul, șarpele, scheletul animat luptător, un Moș Crăciun (Fig. 49) agresiv, malefic, Dracula (Fig. 50) etc. Alteori, eroul întâlnește un personaj din altă operă, pozitiv de astă dată, precum Robin Hood, în serialul *Don Coyote and Sancho Panda*. Se întâmplă totodată ca Don Quijote să fie un personaj episodic, ale cărui drumuri să se întretaie cu acelea ale protagoniștilor, ca în serialul *SF Ark II*.

5. La rândul lui, un scenariu de videogame poate fi elaborat intertextual. Un serial

japonez de desene animate (*Zukkoke Knight – Don de La Mancha*) și jocul video *Super Don Quixote* se sprijină pe același tipar narativ. El începe, ca în basme, cu răpirea prințesei, urmată de plecarea eroului în călătorie, alegerea însoțitorului, depășirea probelor, învingerea dușmanului, părăsirea fortăreței, reîntâlnirea eroului cu aleasa inimii lui și refacerea cuplului.

6. Iată un exemplu de intertextualitate în sensul clasic, prin reluarea unui anumit motiv al imaginarului narativ. Felul în care ies și intră personajele într-un spațiu-timp fantastic este aproape același în episodul *Ghostbusters* [53], în *Cartea Cărților* (desen animat [74] sau animație 3D), în filmul *Harry Potter și Camera Secretelor* [105], în filmul de acțiune *Last Action Hero (Ultima Aventură)* [106]. În episodul *Ghostbusters*, Don Quijote și Sancho ies din cartea lui Cervantes, pe care o citește fiul fermierului. În *Cartea Cărților*, eroii transcend spațio-timpul cu ajutorul *Bibliei*. În *Harry Potter și Camera Secretelor*, eroul călătorește în trecut, intrând și ieșind din jurnalul lui Tom Cruplud – Cap de mort [105]. În *Last Action Hero*, se trece din realitate în ficțiune și înapoi, via ecranul de cinema, cu ajutorul biletului magic (și al impulsului luminos declanșat de explozia unui calup de dinamită). În toate aceste secvențe, apare, ca motiv recurent și releu intertextual, o ceață luminoasă, care învăluie personajele la momentul trecerii dintr-o lume în alta. În literatura SF, motivul ceții dintre lumi poate fi urmărit retrospectiv până la Maurice Renard, *Le brouillard du 26 octobre* (1913)²². În jocul video *Kingdom Hearts* (un fel de *Final Fantasy* cu elemente Disney, Fig. 51), se intră în cartea care se deschide la pagina unei hărți [75]. Trecerea de pe hartă în lumile virtuale este un element comun în jocurile video, în care mai multe episoade sunt reunite prin aceeași hartă, care are rolul de index al spațiilor de străbătut.

7. În jocul video *Super Don Quixote*, la final, apariția funicularului cu care cei doi, Don Quijote și prințesa Isabella, evadează din castel, este comparabilă cu o scenă din filmul *Where eagles dare (Acolo unde se avântă vulturii)*.

8. În *Don Quijote – A Dream in Seven Crystals*, plecarea finală a eroilor se face pe un cal înaripat, asemănător cu Pegas, tot cu rol de salvator (Fig. 52).

9. Datorită naturii multilingve a corpusului și subtitrărilor, apare un fel de *intertextualitate de traducere*, atunci când traducerea adaugă elemente noi. În filmul de animație 3D *Donkey Xote*, marșul găinilor instruite de Rocinante (Fig. 19) este o aluzie la marșul soldaților din filmele de comando, evocat în manieră parodică. Folosind formula *Hai Ho, Hai Ho*, inexistentă în original, autorul subtitrării în limba română adaugă textului tradus noi conotații, prin aluzia la marșul piticilor [103] din desenul animat *Snow white and the seven dwarfs (Albă ca zăpada și cei șapte pitici)* produs de Walt Disney (Fig. 53).

IV. Un corpus transmedial și intertextual adnotat

Ne-a atras atenția la mitul lui Don Quijote faptul ca el apare într-o serie extrem de bogată de reprezentări *transmedia*. Romanul lui Cervantes a atras în timp numeroși creatori: realizatori de teatru și film, artiști vizuali (Picasso, Dali), creatori de jocuri video și animații 2 D sau 3 D, păpușari, sculptori ori creatori de suveniruri, designeri de produse, realizatori de desene animate etc. Drept efect al muncii lor de creație, personajul cervantin transcende spațiul și timpul romanului care l-a consacrat, traversând o vastă arie culturală și geografică, din zona arctică (Fig. 15) până la tropice

²² Maurice Renard, „Le brouillard du 26 octobre”, în *Monsieur d’Outremort et autres histoires singulières*, Louis-Michand, 1913, pp. 129–197.

(Fig. 2), în compania unei multitudini de personaje, inclusiv a unora din filmele SF.

Întrucât mulțimea articolelor și studiilor de specialitate despre Don Quijote, scrise în peste 7 limbi de largă circulație și însumând peste 14000 de titluri, ar solicita, potrivit unor opinii, un volum de studiu de peste un deceniu²³, am delimitat un corpus de analiză mai restrâns. Acesta este constituit în principal dintr-o selecție de înregistrări disponibile pe site-ul YouTube și din alte materiale cu acces liber online. Corpusul a fost stabilit așa încât să se poată evidenția principalii „invarianți” (elementele tipice) și variabilele (elemente atipice ale) poveștii lui Don Quijote.

IV. 1. Audiobook

Tehnica s-a democratizat. Dacă în anii 1990, un produs ca *Sound Forge* presupunea o investiție, acum sunt disponibile numeroase softuri de înregistrare gratuite. De pildă, foarte cunoscutul *Audacity* și o serie de editoare video gratuite. O variantă care poate fi pusă în legătură cu audiobooks este lecția de limbi străine. Povestea celor două personaje, cu bogatul ei vocabular extras atât din planul fantastic, cât și din cel realist, poate oferi material pentru lecții de limbă străină [84], [98]. Ar fi de așteptat ca îndepărtarea *audiobookului* de text să fie minimă, în raport cu celelalte media.

IV. 2. Cartoon

Acesta este de mai multe feluri: desene animate cu personaje umane [73], inclusiv repovestirile; bedtime-stories [45] (povestiri rezumate); lecțiile de limbi străine realizate cu imagini de desen animat. Alte desene animate sunt realizate în stil de fabulă, cu un coiot și un panda care se numesc *Don Coyote și Sancho Panda* (*Adventures of Don Coyote and Sancho Panda*) [44].

O clasă nouă de produse media o constituie desenele animate 3D realizate pe computere, folosind modele 3D și alte tehnologii analoage celor specifice jocurilor video sau filmului *Toy Story: Donkey Xote* [58] este doar un exemplu. Pe YouTube sunt și o serie de producții de amator, ale animatorilor 3D. De aceste grupe de desene animate ne vom ocupa în continuare.

IV. 3. Baletul Don Quijote

(coregrafia de Marius Petipa, muzica de Ludwig Minkus)

3.1. În spectacolul realizat de Stara Zagora Opera [1], se remarcă mișcările joase și înfricoșate ale unui Sancho speriat la gândul plecării în necunoscut. Prin contrast, Don Quijote, cu lancea ridicată spre dreapta scenei (semnul viitorului în codificarea psihologică a spațiului), prefigurează înfruntările cavalești (Fig. 8), în timp ce Sancho îl trage înapoi, încercând să îl întoarcă spre zona familiară a trecutului său de cititor împătimit. Decorul cuprinde în stânga rafturile de cărți, iar în dreapta, adică spre viitor, morile de vânt. Ceea ce corespunde cu desfășurarea narațiunii. Chiar și când agită sabia sau lancea îndreptată spre stânga sus, Don Quijote pășește spre dreapta, în anumite secvențe din înregistrarea [1].

În scena inițială (Fig. 1) din [18], la fel ca în roman, Don Quijote desființează granița dintre real și ficțional. Eroul traversează sala, printre rândurile de spectatori, îndreptându-se spre scenă, însoțit de scutierul Sancho Panza. El parcurge spațiul dintre șirurile de scaune, semnalând încă o dată fragilitatea limitei dintre real și imaginar,

²³ Magdalena Barbaruk, *The Long Shadow of Don Quixote*, Peter Lang GmbH, 2015.

asupra căreia atrag insistent atenția contemporanii baroci ai lui Cervantes, Shakespeare sau Calderon de la Barca, de pildă. Procedul revine adesea în teatrul modern.

3.2. În coloana sonoră a baletului *Don Quijote*, transpunerea coregrafică a romanului implică și o componentă interculturală. În spectacolul [7], atrage atenția *Polka Künstlergruß*, *Polka française*, Op. 274, interpretată de Mariss Jansons. Aceasta adaugă accente sonore care deschid cadrul spaniol al acțiunii romanului către universul alterității.

3.3. Personajul vesel Kitri din balet este o replică la Dulcinea imaginată de Cervantes. Rolul lui Kitri este marcat de salturi înalte, asociate stării de spirit a fetei pline de vioiciune și voioșie. Foarte solicitant fizic, rolul a fost interpretat de mari nume ale baletului, printre care Maya Plisetskaya [11],[18].

IV. 4. Teatru de animație

4.1. Există o transpunere a narațiunii sub formă de animație care folosește plastilină (Fig. 6), [39]. Personajele sunt modelate din plastilină, sunt așezate în diferite posturi care se fotografiază, iar din montarea imaginilor în succesiune, se obține un film de animație. Într-una dintre scene apare un drum al oaselor, sugerând o aventură fantastică și periculoasă (Fig. 4).

4.2. Eroul a fost, de asemenea, reprezentat ca o păpușă de mari dimensiuni. În clipul [47], un păpușar și o enormă păpușă Don Quijote au putut fi văzuți la Shambala Festival. Păpușa dansatoare este cu circa 40% mai înaltă decât păpușarul care aproape dispăre în spatele ei, manevrând-o. În Fig. 9, extrasă din [47], este surprins un dans cu legănări laterale, pe care îl schițează cavalerul.

4.3. S-a încercat un rezumat dramatizat al aventurilor lui Don Quijote, în limba germană, *Don Quijote to go (Cervantes in 13,75 Minuten)*. Personajele sunt figurine din jocul de Lego [52], (Fig. 6).

IV. 5. Un format media mixt

Filmul *El Quijote y la poesía*, semnat Claudia Lopez și disponibil pe Youtube [85], are atât atribute de documentar, cât și de ficțiune. Sunt interesante costumul și mai ales pălăria pe care le poartă Don Quijote. Pălăria este împodobită simbolic cu câteva dintre elementele emblematice ale mitului (morile de vânt, cartea), având borul decupat ca un castron de bărbier (coiful lui Mambrino) (Fig. 10).

IV. 6. Jocuri video și alte jocuri

6.1. Unul dintre primele jocuri a apărut în 1987, fiind destinat sistemelor *Amstrad*, *Commodore 64* și *MS Dos*. Jocul îl are pe Cervantes trecut ca autor. Jocul poate fi găsit pe site-ul *MyAbandonware* [32], poate fi jucat în browser și descărcat în vederea folosirii *off-line*. Rulează pe *DOS Box*.

6.2. Din aceeași decadă, datează *Super Don Quixote*, jucat pe mașini Arcade, cu Laser Disk, în sălile de jocuri. În acest caz, Laser Diskul este un produs al studiourilor Universal [33]. Însoțit de Sancho, cavalerul Don Quijote are de luptat cu inamicii și trebuie să salveze o prințesă, Dona Isabella, răpită de un demon. Pe afișul de promovare al jocului, Don Quijote este tânăr și blond, fără barbă și fără mustăți (Fig. 11). Adversarii sunt foarte variați: moara de vânt, la fel ca în roman, dar și alții care nu apar la Cervantes: o mumie, un dragon, schelete, demoni, un șarpe, pești electricei zburători, un totem animat (Fig. 12) etc. În final, Don Quijote o salvează pe Isabella

și fuge din castelul spulberat de o explozie. Acest Super Don Quixote este mai curând prințul plecat să salveze prințesa răpită, așa cum apare el într-o narațiune aflată la baza unui alt joc celebru, *Donkey Kong*. În *Super Don Quixote*, vechea schemă narativă este mult mai elaborată, implicând un mare număr de inamici. Discul laser începe cu scena răpirii prințesei, dona Isabella, și are un happy end, scena regăsirii îndrăgostiților. În 1984, *Super Don Quixote* a fost succes de top în Japonia [34].

6.3. Un joc modern, *Don Quijote Lost Saga*, îl plasează pe Don Quijote, cu un cal de lemn și o lance, într-un decor 3D de film SF [36]. *Lost Saga* este un joc coreean de lupte, cu mai multe personaje care pot prelua rolul principal (ilustrat cu clipuri postate pe YouTube). Se observă, în Fig. 13, elementele definiției ale eroului: pălăria, lancea, calul, Sancho, călătoria și moara de vânt (în balonul cu gândurile eroului). Decorurile și adversarii variază. Într-una din scenele jocului, Don Quijote luptă cu un robot (Fig. 3). În alta îl dobândește pe Sancho, într-un mod care seamănă cu îmbogățirea patrimoniului eroului în jocurile video. La fel ca în alte jocuri, Sancho este mai curând un accesoriu al eroului.

Același cap de cal care păzea cândva gospodăriile țărănești, pus în vârf de băț²⁴, devine jucărie pentru copii și, în fine, element din inventarul personajului de joc video. Deși scade încărcătura de realism în acest proces, semnificația de însoțitor – protector – ajutor se păstrează.

6.4. *Itunes* oferă pentru Apple un App, între joc video și roman interactiv, *The Adventures of Don Quixote App - YouTube* [37], (Fig 14). Utilizatorul poate alege limba în care să comunice cu dispozitivul, poate trece, succesiv sau pe sărite, de la o scenă la alta și, mai ales, poate interacționa cu fiecare scenă. De exemplu, la arderea cărților, poate să ia chibritul și să aprindă focul, devenind actor în (re)povestirea digitală.

6.5. În 1994, apare sub formă de Laser Disc Interactiv (pentru dispozitivele LaserActive Mega LD Player), *Don Quixote: A Dream in Seven Crystals*. În limba japoneză însă. Iar personajele i se adresează ceremonios eroului cu „Don Quijote Sama” [40]. Jucătorul evoluează în diverse decoruri unde ascultă sfaturile unor personaje care îl călăuzesc: Insula Paștelui, Egipt (Fig. 17), Asia (cu o statuie a lui Budha), zona arctică, printre igluuri, pe străzi de oraș spaniol. Decorurile conțin inscripții în limba japoneză, pentru a-l ghida pe jucător.

6.6. În 2010, Don Quijote apare ca joc de masă, fizic, nu video [38]. Conține tablă de joc, cartonașe etc.

IV. 7. Filme

O serie întreagă de filme care își revendică originea din romanul lui Cervantes poate fi găsită în [61] pe site-ul Wikiwand, compilată după Wikipedia. Amintim, între altele, *Man of La Mancha* și *The man who killed Don Quijote*. Lista este mai lungă.

La adresa [48] putem găsi un episod din serialul SF de televiziune *Ark II*, plasat cândva în secolul 25. După detonarea unei încărcături explozive de către exploratorii de pe „Ark II”, ei își văd vehicolul atacat de Don Quijote. El pare să confunde mașina-laborator a cercetătorilor cu un balaur sau șarpe uriaș, în maniera binecunoscută din romanul cervantin. Episodul atacării șarpelui gigantic apare și pe laser discul Super Don Quixote. Este încă un caz de intertextualitate vizuală. Don

²⁴ Gheorghe Vrabie, *Folclorul, obiect – principii – metodă – categorii*, Editura Academiei, București, 1970, pp. 447, 467, 514, 518, 530.

Quijote atacă bomba ce urmează a fi dezamorsată de savanți, confundând-o cu un cavaler inamic, activând-o și punându-i pe toți în pericol (Fig. 58). Episodul se termină cu un Don Quijote care învață că este important să vezi lumea și prin ochii altora.

Recent, în filmul experimental francez [71] *Don QuiChiotte de Provence*, două personaje, un Don Quijote pe bicicletă și un Sancho pe trotinetă, pleacă în aventură. Se reia episodul emblematic al atacării gigantului. De data aceasta, uriașul este un stâlp de înaltă tensiune (Fig. 21). Se creează astfel un anumit izomorfism: coiful găurit și peticit a devenit strecurătoare, spada s-a prefăcut în lopată, calul în bicicletă, catărul în trotinetă, moara de vânt în stâlp de înaltă tensiune. Și moara și stâlpul de înaltă tensiune au ceva dintr-un uriaș cu patru brațe.

IV. 8. Teatru

Aceasta este probabil una dintre cele mai vechi reprezentări transmedia ale lui Don Quijote. Încă din timpul vieții autorului, personajul său ajunge pe scenă²⁵. Dramaturgul Guillen de Castro scrie o comedie cu titlul *Don Quijote de la Mancha*.

Nuvela lui Cervantes *Curiosul nesăbuit* (tradusă și sub titlul *Curiosul pedepsit*) este transpusă în 1616 de poetul valencian Gaspar Aguilar în comedia Neguțatorul îndrăgostit²⁶. *Don Quixote* este încă pus în scenă în zilele noastre, de exemplu de Royal Shakespeare Company [46] (Fig. 23). Unele montări ale lui Don Quijote se pretează la o transpunere *transmedia* mixtă, teatru-balet sau teatru-dans [101], [102].

Pentru actorii amatori se vând și se cumpără costume și accesorii ale personajului, prin site-urile de comerț online. Cine ar dori să se costumeze în Don Quijote nu ar avea de întâmpinat dificultăți. O listă de piese de teatru care își revendică ascendența din romanul lui Cervantes este accesibilă pe site-ul WikiWand [61].

IV. 9. Desene animate cu personaje umane

9.1. Unele sunt folosite ca *bedtime-stories* [45]. Acestea sunt o serie de mini-povestiri care preiau doar câteva elemente narrative dintr-o narațiune de mari dimensiuni. În cazul lui Don Quijote, una dintre acestea împrumută numai două episoade de luptă: lupta eroului cu moara de vânt și cea cu turma de oi bănuite a fi demoni.

9.2. Există un film de desene animate din 1979 [42].

9.3. O utilizare aparte a desenului animat este aceea de lecție de limbi străine, de exemplu pentru învățarea limbii engleze. Sunt materiale didactice similare și pentru alte limbi, germană de exemplu.

9.4. Curentul *manga-animé* a dat și el naștere unor reprezentări ale lui Don Quijote – trecute prin filtrul percepției desenatorilor coreeni, care se pot găsi pe paginile site-ului Pinterest. Includem imagini provenite din filmul de prezentare al jocului video *Lost Saga* (Fig. 22, 25).

9.5. Studiourile Disney s-ar fi ocupat între anii 1940 – 1950 de realizarea unor desene animate Don Quijote, dar de fiecare dată proiectul s-a încheiat cu o nereușită, filmul netrecând de fazele preliminară producției [51].

9.6. În desenul animat serial (din care este extras episodul *Ghostbusters* [53] – altul decât filmul de cinema cu același nume), „fantomile” lui Don Quijote și Sancho îl

²⁵ G. Călinescu, „Cervantes”, în Miguel de Cervantes y Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Chișinău, Hyperion, 1993, p. 21.

²⁶ *Ibidem*.

salvează pe un fermier spaniol de motocicliștii răufăcători care îl intimidau, fantomele ieșind din cartea pe care o citește băiatul fermierului, (Fig. 24). La fel ca în roman, Don Quijote încearcă să-i salveze pe cei năpăstuiți [53]. În Fig. 27, Don Quijote și Sancho merg spre stânga, ca și cum, potrivit interpretării psihologice a spațiului, s-ar întoarce în trecutul din care vin.

9.7. În Japonia, Don Quijote – sub numele Zukkoke [99] – apare într-o ipostază inedită de călător pe inelele lui Saturn (Fig. 26). La fel și în ediția în limba spaniolă a aceluiași desen animat. Printre adversarii eroului se numără Dracula și Moș Crăciun (Fig. 49, 50)

IV. 10. Desen animat cu personaje zoomorfe, de fabulă:

Don Coyote și Sancho Panda

O mențiune specială trebuie făcută pentru o serie de episoade de desene animate în care personajele lui Cervantes au devenit animale umanizate prin postură și accesorii (Fig.5). Don Quijote devine Don Coyote, iar Sancho Panza devine Sancho Panda (Fig. 28). Sancho este scutierul, Don Coyote poartă lance și armură etc. Don Coyote este implicat în fel de fel de aventuri (în Fig. 28, încercarea de a zbura, din episodul cu numărul 10). În buna tradiție a intertextualității, Don Coyote și Sancho Panda se întâlnesc, în episodul 5, cu Robin Hood (Fig. 29, Fig. 30). Unele episoade sunt accesibile pe YouTube [44].

IV. 11. Site web specializat

Don Quijote de la Mancha are un site „oficial” (<http://www.quijote.tv/>) și postări pe Twitter. Pe site se găsesc oferte comerciale la felurite materiale și servicii legate de aventura cavalerului și a scutierului său: reviste BD, filme în format USB sau DVD, căni imprimate cu imaginea personajelor, o vizită la o moară de vânt, activități școlare, o expoziție itinerantă care poate fi instalată la cerere etc. De asemenea, este pusă la dispoziție o hartă a campaniilor lui Don Quijote (Fig. 31).

IV. 12. Modele 3D

Numeroase modele 3D reprezentându-l pe Don Quijote sunt disponibile pe site-urile de specialitate [96]. (În Fig. 32, câteva modele de pe site-ul SketchFab.) Modelele sunt doar componente ale unor viitoare narațiuni ilustrate 3D sau jocuri video și nu au altă semnificație decât personajul pe care îl reprezintă. Realizatorul unui alt model 3D al lui Don Quijote (Fig.33) își prezintă creația (pentru medii de dezvoltare precum Unity sau Unreal Engine) printr-un film postat pe Youtube la adresa [20]. Postura personajului sugerează un bătrân cu gesturi nesigure. Don Quijote apare și ca suport de sticlă de vin (Fig. 34). Nu este exclus ca realizatorii să fi pus starea de percepție și interpretare defectuoasă, halucinatorie, a lumii de către Don Quijote în legătură cu o stare bahică. A fost creat, de asemenea, un deschizător pentru sticle de bere (cu capace capsate). Acesta are mânerul decupat în forma siluetelor celor doi tovarăși de drum, cavalerul și scutierul lui (Fig. 35).

IV. 13. Statuete și modele fizice, alte forme de artă

Site-ul OLX oferă o colecție de statuete Don Quijote. <https://www.olx.ro/oferte/q-don-quijote/>. Se observă, în diferitele reprezentări ale personajului, pălăria cu bor rotund, decupat într-o parte. Pălărie și lance precum cele purtate de Don Quijote sunt disponibile pe site-ul de comerț electronic OLX, ceea ce

arată popularitatea eroului cervantin. Obiectele inspirate de Don Quijote sunt confecționate dintr-o varietate de materiale: statuete și produse din lemn (chiar o râșniță sculptată în forma capului personajului), din metal, ceramică, mozaic, mergând până la carcase de stick-uri USB din cauciuc (Fig. 37). Pe site-ul [26] găsim mai multe imagini ale eroului (Fig. 36), care prezintă câteva elemente comune: pălăria (un castron de bărbier [30]), lancea, uneori sulița, mereu ridicată (cu excepția scenelor în care eroul este învins, iar lancea ruptă, dar acestea par a nu fi pe gustul realizatorilor de artefacte inspirate de Don Quijote), înălțimea personajului, măgarul și Sancho (întotdeauna mai mic de statură), moara de vânt. În Fig. 39, avem imaginea lui Don Quijote pe o carte de joc din *Force of Will* [104], din categoria *Resonator* (adică o carte de joc auxiliară, rară, de ajutor [104]). Au apărut diferite modele de brelocuri Don Quijote (Fig. 44), dar ele conțin câteva elemente emblematice, puține la număr: moară, lance, scut, eventual Sancho și calul.

IV. 14. Un profil transmedial: mărci fizionomice recurente

Din ilustrațiile incluse în lucrare, se observă cum anumite caracteristici faciale ale personajului au devenit mărci ale acestuia, recognoscibile în diverse reprezentări: păpușa Don Quijote (Fig. 40), chipul lui Don Quijote în varianta *origami*, personajul *Lego* Don Quijote, eroul din desenul animat Don Kihot (Fig. 41), cel din aplicația [The Adventures of Don Quixote App](#) [37], (Fig. 59) diferitele modele 3D, imaginea de pe coperta DVD-ului *Donkey Xote*, de pe copertile de discuri (Fig. 43) sau anumite statuete de lemn (Fig. 42). În toate acestea, sunt vizibile câteva trăsături emblematice: fața prelungă, barba ascuțită, nasul proeminent, mustățile impunătoare. O excepție este jocul *Super Don Quixote*, cu un Don Quijote tânăr și blond (Fig. 11, 54). Avantajul reprezentării origami este că fiind cea mai stilizată, ea subliniază niște trăsături fizionomice specifice, identificabile în mai toate imaginile lui Don Quijote.

V. Concluzii

În producțiile transmediale, Don Quijote parcurge spațiul și timpul, asemenea jidovului rătăcitor: Egipt, Insula Paștelui (Fig 69), Asia (Fig 16), America de Nord, Europa, Nordul îndepărtat, Franța, Spania, Japonia și Extremul Orient. Drumurile lui se intersectează cu acelea ale altor personaje: Moș Crăciun, Dracula, Nero, Napoleon, Robin Hood, mumii și demoni, șerpi și vrăjitoare, pirați, roboți. Eroul lui Cervantes nu ratează nici vizita la castelul locuit de Albă-ca-Zăpada. Totul se petrece ca o înlănțuire de aventuri asemănătoare cu peripețiile din basme, multe episoade completând romanul cervantin. Pe de altă parte, destule episoade din roman nu se regăsesc în transpunerile transmediale ale poveștii. Dincolo de pretinsa gratuitate a jocului ficțional, universul cervantin oferă o sursă de inspirație pentru strategiile de marketing din diferite colțuri ale lumii, din Mexic până în Ungaria și Japonia: se comercializează bocanci și ghete *Cervantes* de diferite culori, „pantofi de damă, model Cervantes” și cizme *Don Quijote* – o eventuală aluzie la pasiunea eroului pentru drumurile lungi. Un lanț de magazine japonez se numește, cum altfel, *Don Quijote*. Același nume îl poartă un magazin din Hawaii (<http://donquijotehawaii.com>). El se revendică explicit de la „stilul” eroului spaniol, cu care are în comun „sfidarea restricțiilor și regulilor abuzive”, „înfruntând voinicește industria de *retail*”. O aplicație pentru telefonul mobil, menită să creeze efectul de „realitate augmentată”, a fost denumită, nu fără motiv, *Don Quijote*.

Analiza noastră a avut în vedere un corpus transmedial constituit în jurul unui

mit literar, în accepția pe care o dă termenului André Dabezies. În această etapă a cercetării, ne-au interesat inventarierea și adnotarea produselor transmediale ale unei comunități slab conectate de creatori, așa cum am definit-o la începutul lucrării. Comunitatea realizatorilor de materiale *transmedia* despre Don Quijote este întrucâtva similară cu grupul programatorilor care realizează *Free Software*, cu grupurile de DJ care produc melodii și clipuri *Nightcore* sau cu grupul utilizatorilor de vocaloizi și interpreți virtuali ca *Hatsune Miku*, care se folosesc de software-ul *Miku Miku Dance*. Toate aceste grupuri nu sunt strict coordonate.

Transmedia storytelling este, potrivit lui Henry Jenkins, procesul prin care „elementele unei ficțiuni sunt distribuite sistematic pe mai multe canale de distribuție, cu scopul de a crea o experiență unificată și coordonată”²⁷. În acest sens, Don Quijote, personajul desprins din romanul lui Cervantes, devine protagonistul unei bogate serii transmediale, asemenea lui Harry Potter sau Batman²⁸. Transpunerea transmedială a lui Don Quijote dovedește vitalitatea literaturii în era digitală și longevitatea unui personaj așezat între coperti acum mai bine de patru sute de ani.

BIBLIOGRAFIE

- Austin, J. L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, Pitești, Paralela 45, 2005.
- Barbaruk, Magdalena, *The Long Shadow of Don Quixote*, Peter Lang GmbH, 2015.
- Călinescu, G., „Cervantes”, în Miguel de Cervantes y Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Chișinău, Hyperion, 1993.
- Dabezies, André, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Eco, Umberto, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Paralela 45, 2006.
- Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Jenkins, Henry, "Transmedia 202: Further Reflections", *Confessions of an Aca-Fan: the official weblog of Henry Jenkins*, 2011: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html
- Kinder, Marsha, "Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles", University of California Press, 1991.
- Kinder, Marsha, *Transmedia networks*, <http://marshakinder.com/concepts/o11.html>.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, traducere de I. Pechet, prefată de Ion Aluș, București, Editura politică, 1978.
- López-Varela Azcárate, Asun, "Technopoiesis: Transmedia Mythologisation and the Unity of Knowledge. An Introduction", în *Icono 14. Revista científica de*

²⁷ Cf. Henry Jenkins, „*Transmedia 202: Further Reflections*”, *Confessions of an Aca-Fan: the official weblog of Henry Jenkins*, 2011: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

²⁸ Discutat în Jorge Ignacio Mora Fernandez, „Elementos Narrativos que Sirven para Generar Convergencias e Inteligibilidad en Narrativas Transmediáticas o Narrativas Interactivas Lineales”, *Icono 14*, vol. 15 (1), pp. 186–210.

- Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), 2017, pp. 1–34.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: the Extensions of Man*, Cambridge, The MIT Press, 1994.
- Mora-Fernandez, Jorge Ignacio, "Elementos Narrativos que Sirven para Generar Convergencias e Inteligibilidad en Narrativas Transmediáticas o Narrativas Interactivas Lineales", *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, vol. 15 (1), 2017, pp. 186–210.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing Ekphrasis and Transmedial Narrative", în Asunción López Varela and Ananta Sukla (Eds.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign (University of Illinois Research Park), Common Ground Publishing, 2015, pp. 130–167.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I – II, București, Eikon, 2016.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", în *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), 2017, pp. 88–107.
- Popa Blanariu, Nicoleta, Dan Popa, "A Mythological Approach to Transmedia Storytelling", în Renira Rampazzo Gambarato and Matthew Freeman (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, New York and London, Routledge Taylor and Francis Group, 2019, pp. 447–454.
- Popa, Dan, „Fenomenul Hatsune Miku, avatar 3D sau cântăreață virtuală?”, în *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 34 (2015), pp. 137–152.
- Popa, Dan, „Nightcore: variația elementelor suprasegmentale și implicațiile ei comunicaționale”, în *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 37 (2017), pp. 193–205.
- Renard, Maurice, „Le brouillard du 26 octobre”, în *Monsieur d'Outremort et autres histoires singulières*, Louis-Michand, 1913, pp. 129 – 197.
- Rifaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- Rousset, Jean, *Mitul lui Don Juan*, traducere de Angela Martin, cu o introducere de texte ilustrative, tradusă de Meri Antonescu, București, Univers, 1999.
- Vrabie, Gheorghe, *Folclorul, obiect – principii – metodă – categorii*, București, Editura Academiei, 1970.

WEBOGRAFIE

- [1] Stara Zagora Opera: DON QUIXOTE
<https://www.youtube.com/watch?v=v3Qh-Lk5lVA>
- [2] Don Quixote grand pas de deux - Svetlana Zakharova and Andrei Uvarov
<https://www.youtube.com/watch?v=VOIZyYbidAU>
- [3] O DON QUIXOTE MIKHAIL BARYSHNIKOV E CINTHIA HARVEY AMERICAN BALLET THEATRE https://www.youtube.com/watch?v=_ok6qIt-Stc
- [4] Балет Дон Кихот Новая Опера / Don Quixote Opera ! <https://www.youtube.com/watch?v=7biKqNt9oAA>
- [5] Don Quichotte VASILIEV-MATVIENKO 8-12-2013
https://www.youtube.com/watch?v=-OD_RDEoixY
- [6] Mikhail Baryshnikov. "Don Quijote". LUDWIG MINKUS. American Ballet Theatre
<https://www.youtube.com/watch?v=qCIPAnpu7U>

https://www.youtube.com/watch?v=qCIPAnpju7U&list=RDqCIPAnpju7U&start_radio=1&t=0

[7] Don Quijote (Ballet)

<https://www.youtube.com/watch?v=72-oeEMnxO4>

[9] Don Quixote 1 act - Elena Yevseyeva, Vladimir Shklyarov 28.03.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=rwllxF5AvCs>

[10] Don Quixote (Ekaterina Krysanova/Ivan Vassiliev), 19.10.2019

https://www.youtube.com/watch?v=ebIwmsDMo_k

[11] Amazing Bolshoi Kitris over Time - Plisetskaya, Maximova, Alexandrova, Osipova, Krysanova, etc

<https://www.youtube.com/watch?v=IDPWAXK4hjs>

[12] Sergei Polunin // DON QUIXOTE (Near-complete Basilio Performance)

<https://www.youtube.com/watch?v=VekK2SK5ohs>

[13] Don Quixote - Act I finale (Marianela Nuñez and Carlos Acosta, The Royal Ballet)

<https://www.youtube.com/watch?v=5fKxzQ8ARTQ>

[14] Don Quixote - Act II pas de deux (The Royal Ballet)

<https://www.youtube.com/watch?v=UJo39pcjhOw>

[15] Don Quixote – The Queen of the Dryads, Act II (The Royal Ballet)

<https://www.youtube.com/watch?v=3iTBHVeUDgo>

[16] Dance of the Matadors, Don Quixote (The Royal Ballet)

<https://www.youtube.com/watch?v=CmaxDQbA0C0>

[17] Why The Royal Ballet love performing Don Quixote

<https://www.youtube.com/watch?v=Q2fKcsdstCY>

[18] DON QUIXOTE 'The Final Performance by Lisa Macuja Elizalde'

<https://www.youtube.com/watch?v=2l3iwneSoBI>

[19] Don Quixote – Cupid Variation (Anna Rose O'Sullivan, The Royal Ballet)

<https://www.youtube.com/watch?v=L2WOKBWOCiI>

[20] Don Quijote 3D Model Rigged

<https://www.youtube.com/watch?v=BZg7AeF-dDY>

[21] Don Quijote De La Mancha 3D model

<https://www.cgtrader.com/3d-models/character/man/don-quijote-de-la-mancha>

[22] Ana M. Penaranda : Don Quijote 3D Model

<https://vimeo.com/74385920>

[23] Tavi: QUIJOTE 3D model

<https://www.cgtrader.com/3d-models/character/fantasy/quijote>

[24] Oferte de statuete Don Quijote

<https://www.olx.ro/oferte/q-don-quijote/>

[25] Christian Afonso Ferreira (sprites Don Q)

<https://www.artstation.com/artwork/ZPRbN>

[26] Melanie Melton – Donkey Xote

<https://www.pinterest.com/meltonmelanie2/donkey-xote/>

[27] Don Quijote y Sancho Panza

<https://www.pinterest.es/soanyast/don-quijote-y-sancho-panza/>

[28] Don Quixote – Saga Lost Saga Lost (varianta manga-anime)

<https://www.pinterest.com/pin/322148179580102386/>

[29] Fernando Vincente – Poster pentru un targ de carte din Madrid

[https://co.pinterest.com/pin/356065914286755202/?amp_client_id=CLIENT_ID\(\)](https://co.pinterest.com/pin/356065914286755202/?amp_client_id=CLIENT_ID())

[&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true](#)

[30] Classics Summarized: Don Quixote

<https://www.youtube.com/watch?v=a2C--8o3MVE>

[31] Hernán Sánchez Martínez de Pinillos, Why Don Quixote is the Best Work of Fiction According to 100 Authors, Library of Congress, Hispanic Division, 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=JibrlA0gYQc>

[32] MyAbandonware : Download Don Quijote

[Download Don Quijote - My Abandonware](#)

<https://www.myabandonware.com/game/don-quijote-2g6>

[33] Super Don Quijote

https://en.wikipedia.org/wiki/Super_Don_Quix-ote

[34] Super Don Quixote

[Super Don Quix-ote Laserdisc Game - YouTube](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=tpdQ1tV7IVw>

[35] Don Quixote (pentru consolele Sega)

[The Return of Don Quixote - YouTube](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=3iUabzNOXkQ>

[36] Don Quijote Lost Saga

[Korean Lost Saga Don Quixote First Look \(Hero 122, Normal\) - YouTube](#)

https://www.youtube.com/watch?v=z-3ZLo_ZRrk

[37] The Adventures of Don Quixote App

<https://www.youtube.com/watch?v=o4QVG7blfkQ>

[38] Jeremy Reviews It... - Don Quixote Board Game Review

[Jeremy Reviews It... - Don Quixote Board Game Review - YouTube](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=npQ0jCsud3k>

[39] [Animated Epics / Don Quixote 1 - YouTube](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=XxS6LYsF0vU>

[40] Don Quixote: A Dream in Seven Crystals (1994)

<https://www.youtube.com/watch?v=bjKS14HF9tk>

[41] DESAFORADOS GIGANTES (EL QUIJOTE de MIGUEL de CERVANTES)

<https://www.youtube.com/watch?v=IVJEo92sy48>

[42] DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1979) - QUIXOTE

<https://www.youtube.com/watch?v=w4tFzD13hmc>

https://www.youtube.com/watch?v=WGMKc_x1R-A (episodul I și melodia)

[43] Pagina oficiala a seriei de desene animate

<http://www.quijote.tv/>

http://quijote.tv/dvddq12_B.htm

[44] The Adventures of Don Coyote and Sancho Panda Intro

<https://www.youtube.com/watch?v=iKj8qIvvkTo>

[45] Don Quixote - Bedtime Story (BedtimeStory.TV)

<https://www.youtube.com/watch?v=2tWiLOOcYkE>

[46] Act 1, Scene 10 | Don Quixote | Royal Shakespeare Company

<https://www.youtube.com/watch?v=F8i55x7755g>

[47] Don Quijote at Shambala Festival

https://www.youtube.com/watch?v=O_zD1mTSoGo

[48] Ark II - Episode 14 - Don Quixote

<https://www.youtube.com/watch?v=RWiG6giRSpI>

[49] Cervantes, Miguel, Don Quijote de la Mancha, Ed Hyperion, Chișinău. 1993.

- [50] Classic TV - ARK II
https://www.youtube.com/watch?v=OyqhZUp_R2M
- [51] Disney That Never Was - Don Quixote
<https://www.youtube.com/watch?v=jVovmiTnAHk>
- [52] Michael Sommer: Don Quijote to go (Cervantes in 13,75 Minuten)
<https://www.youtube.com/watch?v=rTtNNy3BHg>
- [53] Ghostbusters | The Ghost Of Don Quixote | TV Series | Full Episodes | Kids Cartoon | Videos For Kids <https://www.youtube.com/watch?v=46UvMd62RbA>
<https://www.youtube.com/watch?v=42wo87C0ZdY> (en)
- [54] Don Quixote
https://ia800304.us.archive.org/28/items/DonQuixote_585/DonQuixote_512kb.mp4
- [55] Man of La Mancha 1968 Paris Cast (L' Homme de la Mancha)
[https://archive.org/details/man-of-la-mancha-1968-paris-cast-l-homme-de-la-mancha/Man+of+La+Mancha+1968+Paris+Cast+\(L'+Homme+de+la+Mancha\)/03+Dulcin%C3%A9a.flac](https://archive.org/details/man-of-la-mancha-1968-paris-cast-l-homme-de-la-mancha/Man+of+La+Mancha+1968+Paris+Cast+(L'+Homme+de+la+Mancha)/03+Dulcin%C3%A9a.flac)
- [56] Don Quijote 🧐 y Sancho Panza 🧐 | Pelicula completa en Español Latino | Full HD
<https://www.youtube.com/watch?v=DTU2XrvMmVU>
- [57] Donkey Xote - PSP Gameplay 1080p (PPSSPP)
https://www.youtube.com/watch?v=oK_R-6N9W9Q&list=PLJ1IQzeuH17ezvO9d0LN8ceqThE1nCD6J&index=7
- [58] „Donkey Xote” măgărușul Buclucaș animație dublată în Limba română
<https://www.youtube.com/watch?v=ZI8DpxlLtOk&list=PLr5-Vu4dPg545zdRLsdCizLSGlcC0Eji7&index=24&t=0s>
- [59] Don quijote, Collection by [Mecias Cuñas Reinoso](#)
<https://www.pinterest.com/cuasreinoso/don-quijote/>
- [60] Donkey-Xote
<https://alchetron.com/Donkey-Xote>
- [61] [List of works influenced by Don Quixote](#)
https://www.wikiwand.com/en/List_of_works_influenced_by_Don_Quixote
- [62] on Kişot | Türkçe Çizgi Film | Don Quijote y los Cuentos De La Mancha | Zukkoke Knight (1980)
<https://www.youtube.com/watch?v=oiseB9Is9bY>
- [63] Don quijote y los cuentos de la mancha Episodio 3 Sorpresa Monstruo y niño
<https://www.youtube.com/watch?v=r8AoHouMr54>
- [64] Don quijote y los cuentos de la mancha 9 Drácula
<https://www.youtube.com/watch?v=5OUBv-WoYuA>
- [65] Don Quijote y los cuentos de la mancha capitulo 1
<https://www.youtube.com/watch?v=ONnoD6SIWco>
- [66] Don quijote y los cuentos de la mancha Episodio 23 Santa Clauss maestro de ladrones
<https://www.youtube.com/watch?v=ELQiOGd4dKE>
- [67] Don quijote y los cuentos de la mancha Episodio 11 Egipto
https://www.youtube.com/watch?v=5zX01_9qDM4
- [68] Don Quijote y los Cuentos de la Mancha Episodio 12 Capoleon
https://www.youtube.com/watch?v=rVF_yJOly28
- [69] Don Quijote y los Cuentos de la Mancha 22 El espejo mágico del castillo de Blanca Nieves

- <https://www.youtube.com/watch?v=2VCd1tM-tdg>
[70] Kerem Saltuk: Don Quijote is Everywhere
<https://www.youtube.com/watch?v=r30QQxIKJGw>
[71] Don Quichotte de Provence
<https://www.youtube.com/watch?v=MVG8B4qVIPY>
[72] Shrek (2001) - Kill the Ogre Scene (3/10) | Movieclips
<https://www.youtube.com/watch?v=aQqAUXKn7t4>
[73] Don Kihot
<https://www.youtube.com/watch?v=ZvbV3EvunNU>
[74] Cartea cărților
<https://www.youtube.com/watch?v=1rU69WgndQ>
[75] Let's Play Kingdom Hearts Episode 22: "Entering the empty book."
<https://www.youtube.com/watch?v=uypeVR4Z9II>
<https://www.youtube.com/watch?v=NWND0QzPIJ0>
[76] Kyle decided to animate a lady entering and exiting a book for some reason idk
<https://www.youtube.com/watch?v=haERGAunqAY>
[77] Lesson 1 Don Quijote, the greatest book of all time
<https://www.youtube.com/watch?v=q5d9bLAueAc&t=5s>
[78] Discover Don Quijote de la Mancha
<https://donquijote.ufm.edu/en/>
[79] Dark Souls 2: Don Quijote PvP
<https://www.youtube.com/watch?v=L4QigN6fo-Q>
[80] M.A.R. CARNAVAL 2019 PROYECTO DON QUIJOTE
<https://www.youtube.com/watch?v=DKNaI-huFpE>
(cosplay + melodía Don Quijote y Sancho)
[81] Don Quijote Miguel de Cervantes Saavedra Audiolibro Parte 1
https://www.youtube.com/watch?v=cI_MfGx3y5g
[82] Don Quijote, Hörspiel
https://www.youtube.com/watch?v=Q_ItWcGC6q4
[83] Neoton Familia - Don Quijote 2017 (N-Joy Remix)
<https://www.youtube.com/watch?v=GWgEYs27njE>
[84] Learn English Through Story - Don Quixote by Miguel de Cervantes
<https://www.youtube.com/watch?v=fGT6zx6sDOY>
[85] EL QUIJOTE Y LA POESÍA
<https://www.youtube.com/watch?v=csAoongKjD0>
[86] Don Quijote - Daniel Bermejo [ORIGAMI TUTORIAL]
<https://www.youtube.com/watch?v=zCWO243qf00>
[87] Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra
TEATRU RADIOFONIC COMEDIE
https://www.youtube.com/watch?v=6jV1P_80Qo8
[88] DON QUIJOTE cu Radu Beligan 🇷🇴 Teatru Radiofonic Subtitrat
<https://www.youtube.com/watch?v=24CqPAAW1-8>
(Piesa de teatru radiofonic "Don Quijote" de Yves Jamiaque, după romanul lui Miguel de Cervantes Saavedra. Înregistrare din anul 1979.)
[89] Don Quijote - Miguel de Cervantes Saavedra
<https://www.youtube.com/watch?v=-RqxGylIyK8>
[90] Puppet Man of La Mancha teaser
<https://www.youtube.com/watch?v=M1f7ZovL-tI>

- [91] Man of La Mancha (1984, Full Production)
<https://www.youtube.com/watch?v=p0Cz1wh8pfo>
- [92] Music of Quantum Leap - Part 2 (Man of La Mancha)
<https://www.youtube.com/watch?v=rYIF6fgQgTk>
- [93] AMTSJ Man of La Mancha
<https://www.youtube.com/watch?v=rYIF6fgQgTk>
- [94] The Impossible Dream-Man of La Mancha
<https://www.youtube.com/watch?v=RfHnzYEHAAow>
- [95] Man of La Mancha 2002 Broadway cast Album
<https://www.youtube.com/watch?v=R-0WqSqgVCE>
- [96] sketchfab.com
https://sketchfab.com/search?q=Don+Quijote&sort_by=-relevance&type=models
- [97] Learn English Through Story - Don Quixote by Miguel de Cervantes
<https://www.youtube.com/watch?v=fGT6zx6sDOY&t=94s>
- [98] Don Quixote Audio books with subs Learn English Grade 4
<https://www.youtube.com/watch?v=6sm-DIO1GR8>
- [99] zukko knight opening original japones
<https://www.youtube.com/watch?v=5riMbIwPOuQ>
- [100] The adventures of Don Quixote| Presentation|Приключения Дон Кихота|Знакомство|3д-анимация в Blender
<https://www.youtube.com/watch?v=Wm3sg5fFmnY>
- [101] Mikhail Baryshnikov's Don Quixote
<https://www.youtube.com/watch?v=hWzyRHgpRkc>
- [102] Northville Ballet Theatre – 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=oR8f4Mp-vR0>
- [103] Heigh Ho - Snow White and the Seven Dwarfs
<https://www.youtube.com/watch?v=HI0x0KYChq4>
- [104] Force of Will Wiki
https://force-of-will-tcg.fandom.com/wiki/Don_Quijote,_the_Wandering_Knight
- [105] Diary - Harry Potter
<https://www.youtube.com/watch?v=B3HnzfNZOl4>
- [106] Last Action Hero - This is Happening Scene (2/10) | Movieclips
<https://www.youtube.com/watch?v=IXmWL4J2wwI>

ANEXA



Fig. 1: Don Quijote desființează granița dintre imaginar și real în [18]



Fig. 2: Don Quijote și Sancho în Egipt



Fig. 3: În luptă cu robotul din jocul *Lost Saga*



Fig. 4: Aventură fantastică și periculoasă



Fig. 5: Don Coyote și Sancho Panda – onomastică și omofonie



Fig. 6: Repovestire Don Quijote cu piese Lego



Fig. 7: Don Quijote și Sancho – din plastilină animată



Fig. 8: Coregrafia aventurii, în [1]



Fig. 9: Don Quijote, păpușa uriașă [47]



Fig. 10 : O recuzită emblematică



Fig. 11: *Super Don Quijote* – afiș pentru sala de jocuri



Fig. 12: *Super Don Quijote* – înfruntarea cu totemul zburător



Fig. 13: Don Quijote în jocul *Lost Saga*, însoțit de un cap de cal cu reminiscențe apotropaice

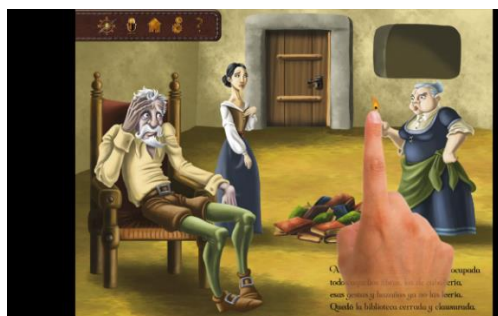


Fig. 14: *Adventures of Don Quijote App*: roman interactiv (*visual novel*), cu elemente de joc video



Fig. 15: *Don Quixote: A dream in seven crystals*



Fig. 16: *Don Quixote: A dream in seven crystals, Asia*



Fig. 17: *Don Quixote: A dream in seven crystals, Egipt*



Fig. 18: *Marșul găinilor instruite de Rocinante*



Fig. 19: *Don Quijote îi explică jucătorului cum să îl ghideze pe Rucio*



Fig. 20: *Donkey Xote: Sancho cu Rocinante în planul al doilea și model 3D de măgăruș din filmele cu Shrek*



Fig. 21: *Don QuiChotte de Provence – transpunere modernă – film experimental*



Fig. 22: Din filmul de prezentare a jocului
Lost Saga



Fig. 23: Don Quijote: o misiune și un
companion



Fig. 24: Sancho ieșind ca o fantomă din carte



Fig. 25: *Lost Saga*



Fig. 26: Zukoke Knight pe inelele lui Saturn



Fig. 27: După ieșirea din carte: Sancho
Panza și Don Quijote



Fig. 28: Don Coyote și Sancho Panda



Fig. 29: Robin Hood



Fig. 30: Don Coyote, Sancho Panda și Robin Hood

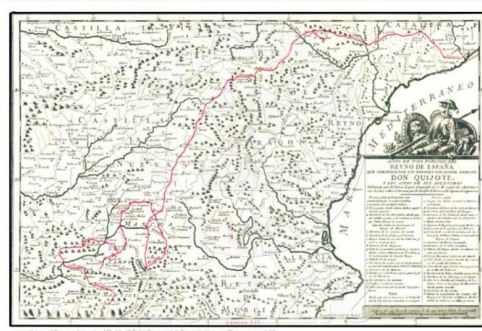


Fig. 31: Harta și teritoriul: traseul lui Don Quijote

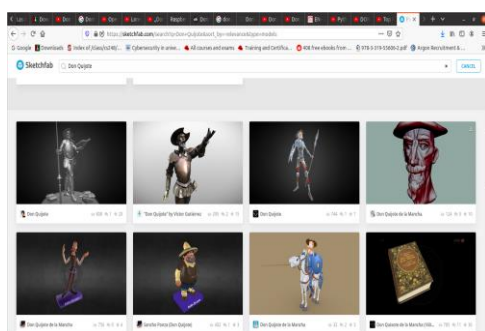


Fig.32: Modele 3D ale lui Don Quijote cu lance scut, armură, castron pe cap



Fig. 33: Don Quijote: model 3D



Fig. 35: Deschizător de capace, cu siluetele personajelor



Fig. 36: Evident, Don Quijote



Fig. 37: Carcasă de stick

Fig. 34: Suport de sticlă de vin

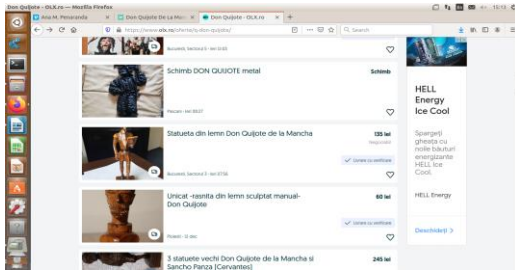


Fig. 38: Produse Don Quijote, vândute pe site-ul românesc OLX



Fig. 39: Carte de joc salvatoare

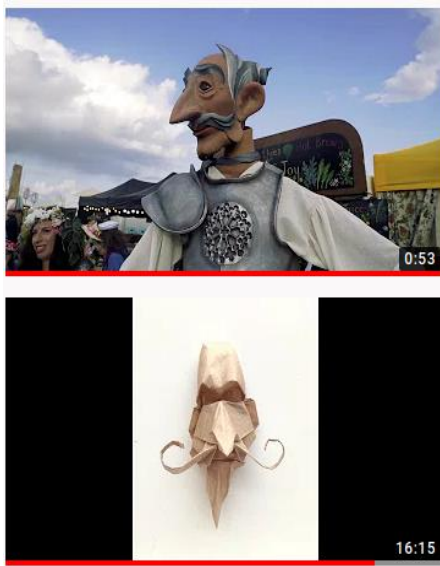


Fig. 40: Don Quijote – origami



Fig. 41: Mărci fizionomice recurente



Fig. 42: Statuetă din lemn

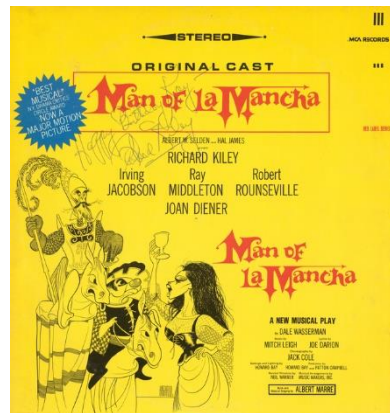


Fig. 43: Copertă de disc



Fig. 44: Breloc

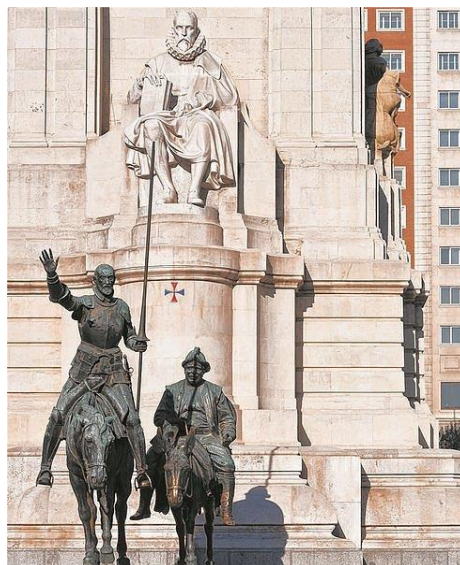


Fig. 45: Grup statuar la Viena



Fig. 46: Măgar din filmul *Shrek*



Fig. 47: Măgăruș din filmul de animație 3D *Donkey Xote*



Fig. 48: Găinile pe podium



Fig. 49: *En garde!* Don Quijote vs. Moș Crăciun



Fig. 50: În ajutorul domniței: Don Quijote vs. Dracula

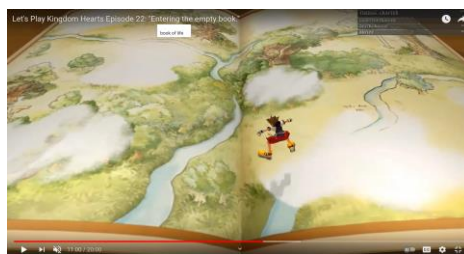


Fig. 51: Intrarea în carte (*Kingdom Hearts*)



Fig. 52: (Un fel de) Pegas, calul lui Don Quijote



Fig. 53: Marșul piticilor (*Heigh-ho, heigh-ho*)



Fig. 54: (*Super*) *Don Quixote* și totemul zburător



Fig. 55: Afiş pentru B.D



Fig. 56: Don Quijote și morile de vânt – plastilină animată



Fig. 57: Pe cablu: salvarea domniței



Fig. 58: Don Quijote atacă bomba pe care o confundă cu un cavaler (serialul *Ark II*)



Fig. 59: Armura: joc de puzzle

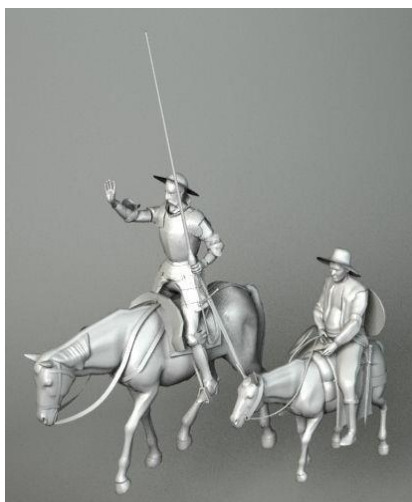


Fig. 60: Model 3D. Don Quijote și Sancho



Fig. 61: Reclama la cizme *Don Quijote*

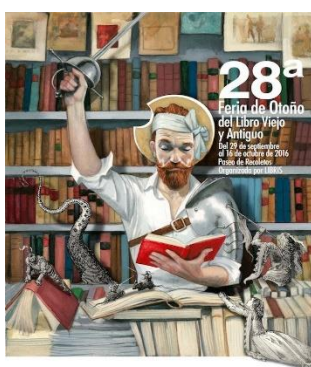


Fig. 62: Don Quijote, pe afișul unui târg de carte



Fig. 63: Don Quijote – teatru cu figurine din jocul *Lego*



Fig. 64: Don Coyote și Sancho Panda



Fig. 65: Franța vs Spania: Napoleon vs Don Quijote



Fig. 66: Un portret emblematic: exteriorizarea fantasmelor



Fig. 67: Echipa pregătită pentru carnaval



Fig. 68: Păpușa Don Quijote, pe un băț cu cap de cal



Fig. 69: Insula Pastelui în *Super Don Quixote*



Fig. 70: Don Quijote, *alias* Zukkoke Knight, își măsoară forțele cu Dracula



Fig. 71: Confruntarea cu șarpele – *Super Don Quixote*



Fig. 72: Intertextualitate vizuală – măgăruș din jocul *Shrek* similar cu cel din *Donkey Xote*



Fig. 73: Aventurile lui Don Quijote – CD cu lecții pentru copii între 1-6 ani



Fig. 74 : *Bedtime story*: atacarea uriașului



Fig. 75: Intrare și ieșire din *Cartea cărților* printr-o ceață luminoasă

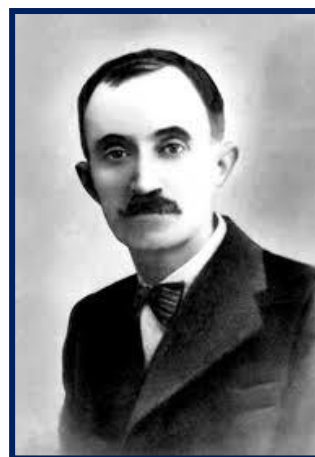
MASCA LUI BACOVIA

Bacovia's mask

It was natural for the work of a creator as original as Bacovia to generate difficulties of framing in a preconceived poetic formula. Extremely modern, not only through the underground, tragic, anguishing background of his creation, but also through the syncopated effects of his poetic expression, Bacovia aroused, over a century of critical reception, divergent opinions. In his case, it was spoken, with equal justification, especially about the „fatal picture”, about the „pleasure of artificiality”, about the fact that he „organizes his disorganization”, that „in the effect of the non-lucidity that he develops there is hidden an appreciable coefficient of artistic lucidity” and „that he is a technician of the illusion of elementality” (VI. Streinu), that „his art consists in putting feelings under brief, simplifying masks” (D. Micu), that „it is modern because it shocks” and that it is characterized by a „deliberate paroxysm of sensation” (N. Manolescu), that „disapproved prose” feeds „the prejudice of a sentimental Bacovia” (Gh. Grigurcu) etc. What is certain is that Bacovia – even in relation to the international lyrical framework – remains one of the great classics of European literature of the last century...

Key-words: *mask, prose, artificiality, histrion, modern, elementarity, polyvalence, simulating, exegesis*

Pentru a înțelege mai bine atât de originala sa operă literară și îndeosebi inclasabila și inconfundabila lui creație lirică, e necesar a-l deconstrui pe Bacovia în ipostaza sa umană. Fiindcă, iată, deși au trecut mai bine de șase decenii de la trecerea sa la cele veșnice, încă nu știm prea bine cine este el cu adevărat, de unde vine, cum a trăit, ce și-a propus și ce a realizat... A fost el oare „o victimă a timpului său”, „un martir al existenței”, așa cum îl numea Svetlana Matta în celebra-i teză de doctorat² din urmă cu mai bine de șase decenii? E de discutat... Cu atât mai mult cu cât însăși autoarea aceluși prim volum consacrat lui Bacovia i-ar fi mărturisit Luciei Olaru-Nenati că acum are o cu totul altă viziune asupra subiectului în cauză.



¹ Universitatea de Stat din Moldova.

² Svetlana Matta, *Existence poétique de Bacovia*, Editura P.G. Keller+Winterthur, 1958.

De menționat – ne informa, în prefață, traducătoarea cărții în limba română – că azi autoarei îi apare un lucru foarte depărtat această lucrare a tinereții sale, redactată, așa cum ne-a comunicat, în doar trei luni, în cadrul unei burse de studiu la Paris, când s-a oprit asupra lui Bacovia pentru că „era mai autentic” și declară că acum ar scrie-o cu totul altfel.³

Un astfel de demers ar fi nu doar firesc ci chiar obligatoriu, având în vedere faptul că, între timp, exegeza bacoviană a sporit cu vreo patruzeci de titluri de volume, la care se adaugă zeci de studii și articole rămase în periodice, capabile să lumineze, dintr-o perspectivă inedită, nu doar opera, ci și biografia poetului.

Descendent din vechi familii aristocrate

Așa, de exemplu, astăzi avem cu mult mai multe informații referitoare la ascendența poetului, atât în linie paternă cât și maternă, grație publicării de către profesorul Nicolae Scurtu a unor documente inedite de inestimabilă însemnătate. Se știa, de pildă, că, după tată, G. Bacovia provenea – ca și vărul său primar Grigore Tabacaru – din neamul ultimului cronicar al Moldovei, boierul Nicolae Mustea⁴, bunica poetului, Paraschiva Mustea, fiind și bunică a scriitoarelor Eliza Mustea și Laura Vampa. Însă de abia acum aflăm că Dumitru Vasiliu, tatăl poetului, și-a început activitatea comercială în Bacău, „cu 10.000 lei aur capital propriu” și că „foarte activ și energetic, adună o avere frumoasă, având mai multe proprietăți”⁵, exact așa cum procedase, cu o jumătate de veac mai devreme, tot pe când se afla în Bacău, și tatăl lui Vasile Alecsandri, celălalt mare poet ivit pe aceste meleaguri... Dimitrie Vasiliu, tatăl poetului – „căpitan în garda civică”, ales apoi „consilier comunal, distins ca cetățean de frunte (vota în Colegiul I de Cameră)” – se însoară, în 1876, cu Zoe, fiica pârcălabului Langa, menționat în *Arhondologia Moldovei*, „care i-a adus dotă 1.500 galbeni plus partea de moșie ce-i revine mai târziu și alte bunuri de zestre.”⁶

La fel de interesante și de relevante pentru elucidarea unor aspecte ale biografiei și operei lui Bacovia ni se par a fi informațiile referitoare la atmosfera, la cutumele și fastul din casa adolescenței poetului (actuala Casă Memorială din Bacău), casă cumpărată, la 3 iulie 1895, de către mama sa, cu o parte din suma ce-i revenise în urma vânzării moșiei moștenite de la părinți.

Noua locuință – ne spune Agatha, fiindcă ea este, de fapt, autoarea acestei biografii necunoscute a lui George Bacovia – e mobilată cu mult lux. Mobile comandate în străinătate, oglinzile sunt aduse din Veneția; veselă, lenjerie, comandate la Paris, mai ales că era vremea când fetele măritându-se, trebuia casă deschisă cu soareuri, dans, cotilioane, în vasta grădină sub zăpadă. (Prilej

³ Lucia Olaru Nenati, Svetlana Paleologu-Matta, „Un nume de referință în exegeza bacoviană și cea eminesciană”, studiu introductiv la Svetlana Paleologu-Matta, *Existența poetică a lui Bacovia*. Ediția a II-a revizuită și adăugită, Bacău, Ateneul Scriitorilor, 2013, pp.16-17.

⁴ Vezi *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei, 1979, p. 599.

⁵ Nicolae Scurtu, „O biografie necunoscută a lui George Bacovia”, în *Ateneu*, 53, nr. 557, ianuarie 2016, p. 19.

⁶ *Ibidem*.

pentru poezia *Balul alb*) scrisă de Bacovia, inspirat din aceste seri de care își amintește cu multă plăcere⁷.

E locul să precizez aici că, atâta vreme cât casa respectivă s-a aflat în proprietatea familiei poetului, grădina era cu mult mai întinsă în comparație cu ce a rămas astăzi, incluzând și suprafața ocupată acum de imobilul și curtea din fața actualei Case Memoriale de pe strada „George Bacovia” din Bacău...

Șansă după șansă

Starea materială înfloritoare a familiei a reprezentat, fără îndoială, o șansă enormă, decisivă, în destinul poetului, dar – așa cum vom arăta în cele ce urmează – nu singura. Ca și în cazul lui Alecsandri ori Eminescu, ceilalți doi mari poeți din veacul al XIX-lea, coborâtori și ei din boierii „de neam” ai Moldovei, adică din vechii familii aristocrate autohtone, Bacovia a avut și el șansa de a fi deprins patima cititului încă din copilărie, în casa părintească aflându-se multe cărți, precum și reviste și jurnale aduse, cu regularitate, din îndepărtatul Paris, capitala culturală a lumii. Din paginile unui astfel de jurnal – *Les hommes d'aujourd'hui* (a cărui colecție a dispărut din Casa Memorială din Bacău, imediat după Revoluția din 1989), a cunoscut viitorul poet creațiile tuturor simboliștilor francezi, de pildă. Scriitorul italian Edmondo de Amicis, autor al celebrului roman *Cuore*, avea dreptate, așadar, când spunea că „soarta multor oameni a depins de faptul dacă în casa părinților au găsit sau nu o bibliotecă”... Demn de relevat e și faptul că pasiunea pentru citit a mamei poetului – „viciu” care, alături de cafea și tutun, a stăpânit-o până la bătrânețe – s-a răsfrânt, cu consecințe benefice, asupra tuturor copiilor, cam toți moștenind-o și practicând lectura ca viciu.

Deși mamă a atâtor copii (a avut 11 nașteri, i-au trăit 8 copii), deși vigilentă în gospodăria cu slugi multe, totuși coana Zoia – își amintește nora sa Agatha – avea grijă ca pe lista de piață, ce trimetea cu slujnica la prăvălie la soțul să facă aprovizionarea numeroasei familii, să treacă zilnic: „tutun”, jurnale și vreo carte de citit, vreun roman.⁸

Spre lauda, dar și spre norocul lor, cei trei mari lirici mai sus menționați au știut să profite de mâna pe care soarta le-a întins-o sub forma bibliotecii din casa natală. Au profitat însă din plin și de partea de moștenire – mai mare sau mai mică, dar decisivă pentru destinul fiecăruia – care le-a revenit din averea părintească. Alecsandri va „toca” vreo trei moșii, iar Eminescu va cheltui la Viena cei 3000 de galbeni (partea sa de moștenire) dăruindu-le tatăl său, căminarul Gh. Eminovici, în toamna lui 1869; la rândul său, Bacovia – întreținut la studii până la vârsta de 30 de ani – ar fi risipit, cu siguranță, cei 75.000 de lei ce i-au revenit din vânzarea casei natale, de n-ar fi fost lângă el inebranabila Agatha (cu care legalizase relația în 1928), și care atunci, în 1933, va construi casa lor din București (actualul Muzeu „G. Bacovia”). Iar doi ani mai târziu, în 1935, cu cei 50.000 de lei ce i-au revenit lui Bacovia din Premiul Național de Poezie (împărțit în anul precedent cu Tudor Arghezi), aceeași ambițioasă Agatha va cumpăra o casă de vacanță la Caverna, pe malul mării, în Cadrlater, mai la sud de Balcicul unde se afla regina Maria. Acolo a văzut Bacovia marea pentru prima dată, fiind „puternic impresionat”, cum va scrie

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Agatha în memoriile sale. Și dacă tot vorbim de similitudini existente între cei trei mari poeți moldoveni, trebuie să mai spunem că toți trei au intuit, încă din adolescență, faptul că poezia este destinul lor, neglijându-și studiile aride, abandonându-și cariera ori efemerele îndeletniciri. De altfel, dintre cei trei doar bietul Eminescu a fost nevoit să muncească din greu pentru a-și asigura existența, ceilalți doi „fofilându-se”, ca să ne exprimăm plastic, făcând slalom printre diverse slujbe pasagere, îndeplinite „fără tragere de inimă”, ori beneficiind – după ce vor fi dobândit notorietate scriitoricească – de vreo binemeritată sinecură...

Conștient de valoarea poeziilor sale

În mod surprinzător poate, cel mai abil, mai „șmecher” dintre cei trei mari poeți moldoveni a fost Bacovia, care – în total – a lucrat, ca salariat, cel mult 12 ani în întreaga sa existență, îndeplinind fără exces de zel, ca să ne exprimăm eufemistic, funcții subalterne: copist, suplinitor în învățământ, referent, bibliotecar ori șef de birou și consilier ministerial (asta din urmă, drept sinecură). Nici cu scrisul nu s-a ostenit prea mult, căci, cercetându-i bibliografia operei, constatăm că, însumăți, anii în care n-a publicat nici un rând – deși ar fi putut s-o facă – sunt 24 în total! Se pare că această aristocrată lentoare (de care suferise, la vremea sa, și Alecsandri, după cum însuși mărturisește în câteva scrisori) se revendică tot din ereditatea pe linie maternă, dacă avem în vedere spusele Agatheii.

Cu neobosita ei sete de citire – scrie memorialista – o vedeai, de dimineața până seara, în cerdacul cu transparente de trestie, pe fotoliul bătrân, cu pernuța de pluș verde sub picioarele subțiri și mici. Vinerea, pentru că postea până la răsăritul stelelor, se ivea pe măsuță tablaua cu ibricul și ceșcuța cu cafea, tovarășie cățuii cu cenușă. Așa au văzut-o, zeci de ani, vecinii și trecătorii de pe strada Liceului, din primăvară și până toamna târziu, și așa am cunoscut-o și eu pe soacra mea...⁹

Delăsarea lui Bacovia, dezinteresul său pentru sursele de existență pot primi însă și alte explicații. În primul rând – cum spuneam într-un context anterior –, grație unui acut simț artistic/estetic, el devenise conștient, foarte de timpuriu, de harul său poetic ieșit din comun, de originalitatea liricii sale, neglijând și ignorând orice alte îndeletniciri. Pe de altă parte, resursele financiare nu i-au lipsit niciodată de-a lungul vieții, acestea survenind la intervale oarecum regulate, ori de câte ori a avut nevoie, parcă programate de o forță dinafară, fie sub formă de susținere din partea părinților, de salariu propriu sau al soției, de moștenire, de sponsorizare din partea forurilor administrative, de premii literare, de ajutoare sociale sau pensii de la Societatea Scriitorilor, de la Casa de pensii, ori de la Guvern, de drepturi de autor etc. Cert este că, în literatura noastră, nici un alt scriitor nu a mai fost, asemenea lui Bacovia, atât de lipsit de grija zilei de mâine, atât de indiferent, de dezinteresat de tot și de toate, atât de însingurat. Firește, s-ar putea considera că toate aceste însușiri erau, de fapt, simptome ale autismului, ca formă de manifestare a schizofreniei de care suferea. Dar nu e mai puțin adevărat că – bizară coincidență! – absolut toate caracteristicile mai sus enumerate corespund preceptelor din *Glossa* lui Eminescu. Însă, deși le-a formulat și teoretizat în chip genial, nici chiar autorul celebrei *Glosse* n-a reușit să le transpună în practică, să trăiască adică în conformitate cu înțeleptele adevăruri

⁹ *Ibidem*.

conținute de versurile *Glossei*. Cel care va reuși această performanță în literatura noastră, va fi doar Bacovia. E drept că, ceva mai târziu, Emil Cioran, inspirat deopotrivă de principiile din *Glossă*, dar cunoscând doctrina existențialistă, va încerca și el să se sustragă rigorilor unei existențe stresante, declarând, la un moment dat, cu cinismu-i caracteristic: „Viața asta nu merită trăită decât în deplină libertate: fără muncă, fără nici un fel de responsabilități!” Cert este că atât Bacovia cât și Cioran, ajutați de șansă, de circumstanțe existențiale favorabile, au izbutit, în bună măsură, să trăiască așa cum și-au propus...

Polivalența înzestrării artistice

Revenind la subiectul eseului nostru, e de amintit că Bacovia – poate chiar mai mult decât cei doi iluștri precursori într-ale poeziei – a fost deosebit de hărăzit, de înzestrat de ursitoare cu cele mai multe daruri, având nu doar aptitudini de gimnast și coregraf (era un excelent și pasionat dansator), dar și de caligraf și desenator (Premiul I pe țară la Concursul „Tinerimii Române”), ori de muzician (violonist, compozitor și dirijor al orchestrei liceului). Dacă adăugăm la toate acestea harul său poetic excepțional, aflat în afară de orice discuție, precum și înclinațiile sale histrionice, remarcabilul său talent actoricesc, ajungem la concluzia că avem de-a face cu un artist total, polivalent, multilateral înzestrat. Referitor la histrionismul poetului, bacovianologul Constantin Călin ne oferă mărturii consemnate în urma discuțiilor cu unii membri ai familiei. „În fibra lui, Bacovia – spune criticul – are și ceva de histrion. Max Vasiliu (în convorbirea din 13 iunie 1989), mi-a spus, lucru știut de la mama sa, Elena, sora poetului, că pe când acesta era la liceu, citea în așa fel din *Sfirșitul Casei Usher*, de Edgar Allan Poe, „încât te băga în boale”: imita personajele, insista asupra unora din acțiunile lor. S-a comportat ca histrion, nu o dată, și mai târziu, îndeosebi atunci când, fiind în societate, „încea să facă față”, adică să fie, după împrejurări, ca și ceilalți. Numai că aceste eforturi de „integrare” îl împingeau la exagerări și îl oboseau. Când revenea acasă, „cădea în lipsa lui de comunicativitate”. Această observație explică de ce unii l-au văzut, la vreo ocazie, „vesel”, „glumeț”: aceea era dispoziția la comandă, trecătoare. Odată „reprezentăția” încheiată, urma tăcerea, „mutismul”, revenea la figura de om bolnav, melancolic, reținut.”¹⁰

A fost Bacovia un simulant?

Anterior acestei pagini în care sunt reproduse doar spusele unor apropiați ai poetului, Constantin Călin formulase o constatare proprie referitoare la faptul că Bacovia a fost, de multe ori, un „simulant”. „Interesantă – spune criticul – atât din unghi biografic cât și critic, observația că Bacovia a fost, uneori, un simulant deschide o perspectivă pentru înțelegerea mai multora din manifestările sale”¹¹. Într-adevăr, Bacovia a jucat teatru, de multe ori, în viața de zi cu zi, dar ceea ce e încă și mai interesant e faptul că în artă, în creația sa poetică a fost un perpetuu simulant, că și-a construit și aplicat o mască de martir al existenței pe care, în poezie, n-a abandonat-o niciodată tocmai pentru a nu se deconspira, pentru a crea impresia că e mereu același, constant și sincer cu sine însuși, autentic, spontan și natural. Vreau

¹⁰ Constantin Călin, *Dosarul Bacovia II, O descriere a operei*, Bacău, Agora, 2004, p. 417.

¹¹ Constantin Călin, *Dosarul Bacovia I. Eseuri despre om și operă*, Bacău, Agora, 1999, p. 195.

să spun că, dacă n-ar fi fost consecvent în purtarea măștii – adică în crearea unei poezii monocorde, având ca unică temă moartea și senzațiile de disconfort care o pot genera –, abia atunci, și numai atunci, s-ar fi putut trăda și ar fi fost lesne de sesizat histrionismul său. Însă el a intuit că doar prin consecvență, adică scriind mereu în același registru al tristeții, al martirajului, va reuși să ne păcălească. Și a izbutit! Mărturie stă faptul că până și comentatori de prestigiu și autoritate în materie, precum Eugen Lovinescu sau Adrian Maniu, au fost convinși că poezia lui Bacovia e lipsită de orice artificiu, că e sinceră și spontană, naturală, ivită dintr-o inspirație de moment și nu drept corolar al unui laborios și savant proces de elaborare, de cizelare. Derutate de această aparentă spontaneitate au fost apoi întregi generații de cititori, dar și de critici și istorici literari, profesori universitari ori secundari... Nu întâmplător, cel dintâi care a intuit mecanismul poeziei lui Bacovia a fost George Călinescu – singurul critic și istoric literar de la noi înzestrat cu un ireproșabil simț estetic, cel care a ierarhizat impecabil, fără greș, scriitorii literaturii române, de la originile acesteia, până în prezent. Aplicând grile axiologice rezultate dintr-o temeinică stăpânire a esteticii literare, „divinul critic” – cum i s-a spus – a acordat fiecărui autor în a sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, exact atâta spațiu grafic cât i se cuvenea: fie un rând sau câteva rânduri, fie o jumătate de pagină, o pagină sau câteva pagini, până la câteva zeci de pagini, ca în cazul lui Alecsandri și Eminescu. Și n-a dat greș niciodată. Anterior lui Călinescu, doar tânărul Eminescu mai izbutise această performanță, pe când avea doar 20 de ani, în nu mai puțin celebrul său poem *Epigonii*, unde, la fel, scriitorilor le este rezervat strict spațiul grafic pe care îl merită, de la un emistih, la un vers întreg sau o strofă-două, până la trei strofe lui Vasile Alecsandri, etichetat drept „rege al poeziei”.

Revenind la sentința pe care G. Călinescu – înzestrat, cum spuneam, cu un simț al valorilor funcționând fără cusur – o pronunță asupra lui Bacovia, e de amintit că autorul *Istoriei literaturii române* „a ghicit” că „poetul are o poză”, o mască, „un secret umor”, fiind „nu un simplu liric”, ci un „ilustrator al propriei sale lumi”, care adoptă cu bună știință „un stil al pateticului, un romantism al lugubrului, compus ca o convenție literară, o dată pentru totdeauna”¹². Și, într-adevăr, odată adoptată, masca va fi menținută în perpetuitate, poetul fiind deosebit de preocupat, de atent, de vigilent să nu se trădeze, să nu se deconspire autocenzurându-se ori de câte ori considera că era necesar. Din păcate, aserțiunile lui Călinescu referitoare la poezia lui Bacovia nu prea au fost luate în seamă, mulți afirmând că istoricul ar fi greșit în cazul său, minimalizându-l și comentându-l inadecvat...

Adevărul e că Bacovia, pe lângă faptul că a fost un artist complet, polivalent (sau poate tocmai de aceea) a avut și el un simț estetic dezvoltat. El nu s-a înșelat, de pildă, nici atunci când și-a ales pseudonimul, nici când și-a intitulat *Plumb* volumul de debut și, mai ales, nici atunci când a adoptat masca de martir al existenței. Bacovia a înțeles dintru început că, în artă, în poezie trebuie să fii original, trebuie să aduci ceva nou, trebuie să șochezi chiar, altfel totul e în zadar. „În artă – îi spunea el lui I. Valerian, cu prilejul primului interviu, din 1927 – trebuie să fii anarhist, altfel te zbuciumi în zadar”¹³. Prin anarhist, poetul tocmai asta

¹² George Călinescu, „G. V. Bacovia”, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol al II-lea”, 1941, p. 687.

¹³ „George Bacovia”, în *Viața literară* 2, nr. 53, mai 1927, p. 3. Interviul realizat de I. Valerian

înțelegea: a fi original, imprevizibil, a fi tu însuși, altfel decât ceilalți, șocând chiar mentalitatea conformistă burgheză etc. A intuit bine cum stau lucrurile, acționând în consecință. Și n-a greșit...

BIBLIOGRAFIE

- „George Bacovia”, în *Viața literară* 2, nr. 53, mai 1927, p. 3, interviu realizat de I. Valerian.
- Călin, Constantin, *Dosarul Bacovia I. Eseuri despre om și operă*, Bacău, Agora, 1999.
- Călin, Constantin, *Dosarul Bacovia II, O descriere a operei*, Bacău, Agora, 2004.
- Călinescu, George, „G. V. Bacovia”, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol al II-lea”, 1941.
- Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei, 1979.
- Matta, Svetlana, *Existence poétique de Bacovia*, Editura P.G. Keller+Winterthur, 1958.
- Olaru Nenati, Lucia, Paleologu-Matta, Svetlana, „Un nume de referință în exegeza bacoviană și cea eminesciană”, studiu introductiv la Svetlana Paleologu-Matta, *Existența poetică a lui Bacovia*. Ediția a II-a revizuită și adăugită, Bacău, Ateneul Scriitorilor, 2013.
- Scurtu, Nicolae, „O biografie necunoscută a lui George Bacovia”, în *Ateneu*, 53, nr. 557, ianuarie 2016.

CONȘTIINȚA ETICĂ ȘI CIVICĂ A LUI CONSTANTIN ȚOIU

The ethical and civic conscience of Constantin Țoiu

In the landscape of Romanian post-war prose, Constantin Țoiu's work represents a space where the talented writer, the formidable essayist, the appreciated publicist and the valuable memoirist all meet. Even though he biologically belongs to the war generation, Constantin Țoiu does not begin his work with those of his age, because the need to write manifested itself later, being caused by the installation of the communist regime and accumulation of remarkable experiences. Witnessing the abuses of the dictatorship, Constantin Țoiu feels the need to be honest, to tell the truth, investing his work with an ethical function. The novels, the articles, the essays and the written memoirs reveal the fate of a writer who paid attention to the history lesson taught to him by contemporaneity and a vigilant intellectual, aware of the importance of receiving and transmitting the truth.

Key-words: Dictatorship, writer, opera, truth, freedom

Constantin Țoiu, unul dintre scriitorii importanți ai literaturii din perioada postbelică, a intrat în mediul literar mai întâi ca redactor și colaborator al celor mai importante edituri și reviste bucureștene și apoi ca scriitor. Deși apropiat de vârstă cu Marin Preda, cu Eugen Barbu, cu Petru Dumitriu, Constantin Țoiu debutează târziu, fiind plasat literar în generația șaizecistă.

Scriitorul, născut pe 19 iulie 1923 în Urziceni (Ialomița) și format în spiritul valorilor școlii interbelice, își începe activitatea odată cu instaurarea regimului comunist și constată repede intențiile despotice ale puterii. Totuși, din cauza sărăciei (așa cum a declarat) sau din pricina optimismului tinereții, Țoiu intră în partid în 1945, dar realizează că împrejurările devin insuportabile și că totul are o limită. În plus, cele dintâi opere publicate (*O noapte la arie*, *Moartea în pădure*, 1965, *Duminica mușilor*, 1967) dovedesc o solidaritate literară a scriitorului, chiar dacă în 1949 își provocase excluderea din partid și se declarase „pentru literatura mare, nu pentru proletcultism”². Observăm că aceste opere nu sunt nicidecum dovezi ale îndepărtării de teme impuse de regim, ci reprezintă, mai degrabă, o adaptare la „lumea nouă”, dar ele nu au atras prea mult atenția, deoarece clișeele prozei anilor '50 își pierduseră autoritatea, odată cu încheierea regimului dejist.

Cu toate acestea, proza de început a anunțat calitățile scriitorului, iar criticii literari ai momentului l-au intuit pe romancierul de mai târziu.

Excelentul povestitor, autorul reflexiv și temperamentul de poet se dezvăluie începând din 1976, când Costantin Țoiu publică *Galeria cu vișă sălbatică*, roman care-i consacră scrisul. Celelalte romane publicate în perioada comunistă, *Însoțitorul* (1981), *Obligado* (1984), *Căderea în lume* (1987), dar și cele publicate după 1989, *Barbarius*

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava.

² Adriana Bittel, „Geografii literare – Constantin Țoiu”, în *Formula As*, nr.705 / februarie 2006.

(1999) și *Istorisirile Signorei Sisi* (2006), îl plasează pe scriitor în categoria prozatorilor corectivi care reușesc să mențină sus ștacheta prozei contemporane.

Patru dintre cele șase romane ale lui Constantin Țoiu au fost scrise și publicate într-un context traumatic, marcat de intervenția brutală a politicului și de controlul sever al Cenzurii. Vom vedea, în cele ce urmează, în ce măsură Țoiu dezvăluie adevărul despre regimul dictatorial, deși nu acesta este scopul literaturii, dar Constantin Țoiu, ca și alți scriitori cu simț civic, a simțit nevoia să investească opera și cu o funcția etică, îndrăznind să divulge abuzurile partidului. Știm că prima datorie a scriitorilor este să apere literatura de vicisitudinile istoriei și ale politicului, însă judecarea acestora dintr-un unghi exclusiv estetic este aproape imposibilă, în condițiile unei presiuni foarte puternice din partea puterii. De multe ori s-a afirmat că, în comunism, esteticul a însemnat și înfruntarea ideologiei.

Cartea cu care Constantin Țoiu intră definitiv pe scena literaturii este romanul *Galeria cu viță sălbatică* (1976), care-i va aduce scriitorului Premiul Uniunii Scriitorilor (1977), dar și Premiul Academiei Române (1978). Romanul, publicat în plină maturitate, la 53 de ani, a fost foarte bine primit de critica literară și a avut un succes deosebit în rândul cititorilor, fiind o meditație cutremurătoare despre condiția tânărului intelectual naiv, de stânga (din anii '50), care este strivit de societatea în care crezuse. Un alt roman intens discutat și cu mare priză la public a fost *Căderea în lume*, întrucât a adus în prim-plan confruntarea ideologiilor din perioada interbelică. Deși există destule avertismente autorizate de a nu cădea în capcana aprecierii constrângătoare și simplificatoare a operelor amintite, nu putem totuși ignora miza politică a acestora. Oricum, dacă parcurgem fișele critice, observăm că nu puțini sunt comentatorii care le-au contextualizat și le-au clasificat drept romane politice.

În continuare, vom prezenta în ce măsură, mai ales prin aceste două romane, Constantin Țoiu a spus adevărul despre regimul comunist, într-o perioadă în care oamenii așteptau de la scriitori să dezvăluie abuzurile regimului. Scriitorul valorifică o multitudine de teme și de motive, acestea fiind posibilități/variante de surprindere a epocilor care l-au transformat pe om într-o adevărată victimă.

Etichetat inițial ca roman despre „deceniul obsedant”, considerat chiar debitor Cenzurii, deoarece scriitorii erau încurajați să critice regimul Dej, *Galeria cu viță sălbatică* conține destule elemente pentru a fi și un „document de epocă”, întrucât s-a născut ca o mărturie a vremurilor trăite, așa cum declară autorul însuși: „Galeria mea s-a născut observând epoca. A trăi în contemporaneitate înseamnă a lua act de existența celorlalți, care se împletește cu a ta”³, dar și ca o formă de eliberare a ceea ce se acumulase în timp.

Protagonistul romanului *Galeria cu viță sălbatică* este Chiril Merișor, iar sub chipul său îl recunoaștem pe tânărul C. Țoiu. Un tânăr angajat la editura de stat, singura în perioada respectivă, este exclus din partid, deoarece luase apărarea uneia dintre colegele sale. Situația i se complică după ce-și uitase un caiet cu însemnări intime zilnice într-o cabină de probă a unui magazin de confecții, fapt care declanșează ancheta Securității. Neliniștea și sentimentul de teroare distrugător cuprind treptat sufletul personajului, mai ales că și prietenii cărora le spusese despre jurnalul său pierdut (Brummer și Cavadia) îl pun în garda asupra pericolului care-l pândește: „S-

³ Marius Pop, „Interviu Constantin Țoiu” în *Romanul românesc în interviuri, O istorie autobiografică*, antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol IV, partea I, București, Minerva, 1991, p. 364.

ar putea să fi făcut chiar o mare prostie. Nu vreau să te sperii, dar chestiunea trebuie privită drept în față. Depinde ce păreri ai avut tu acolo... Ai criticat regimul? Te referi la persoane sus-puse?”⁴ Caietul lui Chiril, plin de observații morale și psihologice, ajuns în mâinile Securității, era considerat o probă a unei imaginare activități subversive și, de aceea, devine probă incriminatorie care-l transformă pe autor în acuzat și apoi în anihilat. În timpul anchetei, lui Chiril i se inoculează că este vinovat de cele scrise și este supus unui proces în care singura vina este curajul său de a vorbi liber și deschis. Scena excluderii din partid și scena anchetei evidențiază clar metodele perfide ale regimului represiv de a pune presiune pe oameni, de a-i menține în zona spaimei și a vinei generalizate. Cuprins de frică și de neliniște, Chiril dezvoltă o psihologie kafkiană și de aceea romanul a fost considerat „în parte o monografie a fricii ascunse, izvorâtă parcă dintr-un simțământ de culpă fără motiv”⁵. Chiril este reprezentantul intelectualilor lucizi, iubitori de dreptate, asemenea eroilor camilpetrescieni, care nu pot tolera ideea unui control exagerat al oamenilor, nu putea asista la fasificarea existenței, nu poate să împărtășească o ideologie care atentează grav la demnitatea umană și se sinucide, dar nu înainte de a scrie pe pachetul de țigări mesajul de neabdicare morală, *indestructibil*. Pe câți dintre intelectualii români asediați de regimul crâncen nu-i recunoaștem în acest personaj? Poate că jurnalul lui Chiril este chiar o aluzie la *Caietul albastru* al lui Nicolae Balotă, lăsat intenționat în tren în noaptea arestării, 2 spre 3 ianuarie 1956, deoarece conținea destule diatribe la adresa comunismului.

Celălalt roman, judecat tot prin grila intens politizată, oferă, de asemenea, ocazia cititorului să descopere, în spațiul literaturii, adevăruri și acuzații la adresa regimului represiv care nu ar fi avut nicio șansă să fie publicate în altă parte. Prin Babis Vătășescu (întâiul) și prin Leon Negotei, scriitorul pune față în față două ideologii utopice din perioada interbelică, legionarismul și comunismul. Și, chiar dacă scriitorului i s-au reproșat înclinații către ambele direcții, nu cred că miza romanului a fost să contureze mesaje de dreapta sau de stânga, ci scriitorul a vrut să interpreteze și să modeleze timpul istoric.

Având conștiința extincției familiei sale, Babis Vătășescu (al doilea) reface, din confesiunile disparate ale tatălui său, din povești orale și scrise ale martorilor ideologici (Leon Negotei), erotici (Mita Ghiurișan) și etnici (Sara) destinul unchiului său (Babis Întâiul), un legionar idealist, executat, în 1940, alături de alți camarazi, în pădurea Pantelimon. Pentru a păstra echilibrul cărții și pentru a înțelege mai bine povestea „copilului drag” al Mișcării Legionare, Țoiu construiește personajul contrapunctic, ideologul de stânga. Leon Negotei, infirm cu veleități de geniu neînțeles, un ins care trăiește într-o izolare orgolioasă, a fost coleg de facultate cu protagonistul și unul dintre acuzatorii celor executați. Observăm că, deși aflați în tabere adverse, aceștia sunt animați de idei la fel de nobile, tânărul legionar visează la o schimbare la față a României, iar comunistul este convins că lupta de clasă este motorul istoriei. Pentru că se abordează subiectul delicat al legionarismului românesc, Țoiu definește o extremă prin alta. Tensiunii ideologice i se suprapune opoziția dintre caracterul exemplar al lui Babis Vătășescu și cel reprobabil al lui Negotei. În mod neașteptat, comunistul este personajul negativ. Mulți interpreți, seduși de

⁴ Constantin Țoiu, *Galeria cu vișă sălbatică*, București, Art, 2011, p. 350.

⁵ Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, București, Saeculum, I O, 2000, p. 192.

reducționismul ideologic, au considerat romanul „manual de istorie” antisemit, prolegionar sau procomunist (majoritatea interpretărilor s-au făcut printr-o grilă politizată), însă valoarea cărții derivă chiar din capacitatea scriitorului care și-a cumpănit afirmațiile, evaluările grupărilor extremiste din care făceau parte personajele. Treptat au apărut și confirmările pozitive, primul comentator care a apreciat analiza nepărtinitoare a derapajelor ideologice din perioada interbelică fiind Nicolae Steinhardt. I-au urmat C. Stănescu care spunea că citim un roman despre victima unei „iluzii periculoase” și Nicolae Manolescu care spune că romanul „e antrenant ca un *polar* de idei”⁶.

E clar că primul roman publicat, dar și ultimul apărut înainte de Revoluție conțineau destule trimiteri subtile la adresa regimului dictatorial, atâta timp cât cenzorii au luat atitudine. Dacă în ceea ce privește *Galeria cu viță sălbatică*, Cenzura recomanda eliminarea scenei despre sinuciderea protagonistului, însă autorul reușește să-l convingă pe cenzorul-șef de importanța ei în construirea mesajului, în cazul romanului *Căderea în lume*, este cunoscută disputa criticilor literari Paul Georgescu și Eugen Barbu, care au încercat, dar nu au reușit, să împiedice apariția cărții, motivele invocate fiind tot cele de ordin politic. Observăm că poziția privilegiată din Uniunea scriitorilor, aprecierile cititorilor nu-l fereșc pe Țoiu de adversitățile colegilor și de intervenția Cenzurii, care i-a tăiat de multe ori elanul. Considerat când prolegionar, când procomunist, romanul apare totuși datorită mai marelui de la partid, Paul-Niculescu Mizil, care afirmase: „nu este decât o ficțiune: dați-i drumul”⁷.

Romanele amintite subsumează o serie de adevăruri spuse gradat, subtil și onest de autorul care a cântărit foarte atent cuvintele folosite. Și cum ar fi mai potrivit să începem dacă nu cu analiza severă a regimului făcută de Brummer, personajul cu care autorul se simte solidar intelectual, aceasta fiind una dintre cele mai curajoase din întregul roman contemporan:

dragul meu, începem să ne bănuim din ce în ce mai mult unii pe alții, am devenit extrem de suspicioși, să știi. [...] Să păstrăm sensul încrederii omenești, înțelesul democrației...[...] Baza democrației este sau decurge din *prezumția de inocență*, tipică societăților evolute în care, până la proba contrarie, orice individ este considerat nevinovat, o scânteie divină din focul universal. N-ai dreptul...înțelegeți tu?...n-ai dreptul să-l lipsești pe om de o șansă, oricât de mică ar fi ea... Și invers, catastrofală pentru om, pentru cultură, politică, societate, ce vrei, este cealaltă poziție posibilă, numită *prezumția de vinovăție*, tipică autocrației neîncrezătoare, în care prima reacție e de suspiciune... *Păcatul originar devenit politică de stat!*⁸

Brummer, vorbind despre posibila arestare a lui Chiril în urma interceptării de către Securitate a caietului cu însemnări personale, arată cum păcatul strămoșesc este transformat de regimul totalitar în instrument de șantajare a conștiinței, făcându-i pe oameni să creadă că sunt vinovați în permanență de ceva. Ar fi interesant de aflat dacă acest pasaj în care Brummer face analiza radicală a regimului a scăpat Cenzurii (puțin probabil) sau a fost tolerat din moment ce era plasat înaintea referirilor la Congresul al IX-lea (alegerea lui Ceaușescu). Chiar dacă acțiunea romanului *Galeria cu viță sălbatică* este plasată în iarna dintre 1957–1958, deși noua stăpânire făcuse o

⁶ Marius Miheț, „Prefață” la *Căderea în lume*, Ediția a IV-a, București, Cartea Românească, 2019, pp.10–11.

⁷ Constantin Țoiu, *Memorii întârziate*, vol IV, București, Cartea Românească, p.108.

⁸ Constantin Țoiu, *Galeria cu viță sălbatică*, București, Art, 2011, pp. 129–130.

preocupare serioasă din amendarea „greșelilor trecutului”, observăm că scriitorul rămâne într-o polemică implicită cu regimul ceaușist și divulgă abuzurile acestuia. Scriitorul a înțeles că Ceaușescu se desparte tactic, nu ideologic de moștenirea lui Dej, că sistemul rămâne în esență represiv și că epoca tragică nu s-a încheiat. Evident că disputa politică este subtilă, nici nu se putea altfel, totul era controlat drastic, iar scriitorii temerari ar fi riscat enorm. Nu întâmplător este inclus în roman pasajul explicit, referitor la prezența lui Ceaușescu la înmormântarea lui Arghezi, în 1967. Acest plan de referință ulterior, frecvent întâlnit în romanele de spre „deceniul obedant”, susține curajul scriitorului de a semna că nu s-a produs nicidecum o schimbare radicală a partidului.

Pe de altă parte, există în romane diferite modele de supraviețuire într-un regim totalitar, oameni care acceptă Răul, îl înfruntă sau îl manipulează pentru a putea rezista. Sunt prezente figurile grotești ale „îndrumătorilor literari” ai anilor '50, care exercitau abuziv directivele partidului (Fălfânescu, Ariel Scarlat, Take Bunghez, Georgioiu), ale activistelor penibile prin instinctualitatea dezlănțuită (Luisa Gronțan), executanții cinici ai regimului (Zacheru, „cel fără milă și fără recunoștință”), personaje concepute sub semnul burlescului călinescian⁹. Brummer este calchiat după figura lui Belu Silber, Cavadia primește ceva din ingenuitatea amicală a lui Titus Popovici, iar Tache Bunghez trimite la falnicul Petru Dumitriu¹⁰. De asemenea, lui Paul Geogescu i se face un portret decrepit în *Căderea în lume* (acesta îi interzice să mai publice în *Gazeta literară* din pricina prieteniei cu I. Negoitescu), dar și lui Nicolae Manolescu, critic aflat în ascensiune, care-l propune în 1981 ca președinte al Asociației Scriitorilor din București.

Mesajul subversiv este fin răspândit în nucleeele epice, în dialogurile personajelor din care reies îngrijorările cauzate de derapajele marxismului, de existența dictaturii, a societăți supravegheate, de pericolul limitării libertății și de consecințele fanatismului supunerii, dar și din atmosfera creată. Dacă în *Galeria...* este descrisă, în cea mai mare parte, atmosfera sufocantă a „deceniului obsedant”, în *Căderea în lume* relațiile dintre bărbații care încarnează cele două ideologii ajută la crearea, într-o manieră plauzibilă, a climatului politic al anilor ante și postbelici.

Din comentariile critice ale vremii lipsesc aprecierile despre trimiterile subversive ale scriitorului la tot felul de privațiuni, foame, frig etc. Multe adevăruri care definesc epoca sunt divulgate de Țoiu în romanele sale, însă e nevoie ca cititorul să fie dispus să citească cu răbdare, cu multă atenție și să cunoască contextul respectiv. Mesajul adevărat al *Galeriei...* nu este neapărat cel sugerat de finalul mult criticat, referitor la ploaia zdravănă care purifică totul. Lumea nu se înnoiește ca după potopul biblic, vremurile nu se schimbă și abuzurile nu încetează. Deși considerat reverență făcută cenzurii, finalul, nejustificat de timpul acțiunii, validează, de fapt, *prezumția de inocență* a celor slabi¹¹. Nu putem vorbi de o metamorfozare reală a partidului, nu ne putem amăgi că istoria ia deodată un curs sublim când, de fapt, se sugerează că pendularea individului între real și imaginar în comunism are consecințe dramatice.

⁹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro București, 2003, pp. 307.

¹⁰ Ioana Macrea-Toma, „Constantin Țoiu și poetica amintirilor”, în *Apostrof*, nr.10 /octombrie 2005.

¹¹ Nicoleta Sălcudeanu, Prefață la *Galeria cu viță sălbatică*, Editura Art, București, 2011, p. 20.

Sigur, imaginea Istoriei, cu multe capcane, depășită ambiguu și multiplu-subversiv apare și în *Însoțitorul*, unde este brevetat personajul *însoțitor* (cronicarul istoriei secrete), dar și în *Obligado*, roman inspirat din propria existență, din moartea soției sale, actrița Karin Rex.

În romanul publicat în 1981, Constantin Țoiu mută acțiunea în universul rural, într-un sat din Bărăgan, și prezintă conflictele cauzate de pătrunderea noilor structuri sociale și mentalități. Satul Clopeni nu seamănă defel cu așezările rurale cu care ne obișnuiseră autorii consacrați. Deposedat de valorile sale, acesta nu mai are nimic arhaic sau idilic, iar viața oamenilor, deși supravegheată riguros de către academicianul Megaclide Pavelescu, curge haotic. În acest cadru al vieții complet dezechilibrate, agronomul nonconformist îi adună pe elevii profesorului Ortopan și discută despre relația intelectualului cu puterea, despre vitregiile istoriei și despre răspunderile lor sociale. Cu acest roman hibrid, care camuflează și „un nucleu de parabolă”¹², Țoiu se desprinde de „obsedantul deceniu” și ajunge în 1977, un an cu evenimente politice importante (Paul Goma și Mișcarea Pentru Drepturile Omului), dar observăm că Rânzei, stenograful Academiei, a notat multe insolențe politice, dar nu tot.

Obligado, considerat mai mult romanul unei istorii personale, conține destule trimiteri la lumea rafinată a Bucureștiului interbelic, la mediile artistice, la clasa politicianilor, a intelectualității înalte și la atmosfera de altădată. Prin doctorul Cimpoiu și, mai ales, prin Jorj Turgea, cel „de-o vârstă cu secolul”, un cunoscut prieten al autorului, venit din *Însoțitorul*, dar prezent și în *Istorisirile Signorei Sisi*, se învie trecutul și se continuă demersul autorului de a prezenta relația omului cu istoria.

În cele din urmă, deși suspectat, intimidat și curtat de Securitate, Constantin Țoiu a reușit să-și păstreze o anumită libertate care să-i permită publicarea celor patru romane în care să transmită subtil adevărul despre presiunea puternică a politicului, despre suspiciunea generalizată, despre condiția grea a intelectualilor, despre anchetele groaznice de la Securitate, despre frigul și lipsurile îndurate, pe scurt despre limitarea tuturor libertăților. Scriitorul a mărturisit în multe rânduri că scrisul său a fost determinat de experiența acumulată și, mai ales, de instaurarea comunismului. Intuind pericolul, scriitorul a înțeles că are o datorie morală față de semenii și atunci investește cărțile sale și cu o valoare etică, dorind să spună adevărul despre ce a văzut și a auzit.

Dar prozatorul nu a fost ferit de reproșurile de a nu-și fi asumat un punct de vedere neechivoc, de a fi rostit adevărul doar pe jumătate sau mai puțin, însă valoarea artistică a unei cărți nu poate fi judecată după formula „cât curaj atâta artă”. Mai mult, romanelor sale politice, deși erau apreciate de cititori ca expresii la limita disidenței sau forme de „rezistență prin cultură”, li s-a reproșat că au criticat erorile trecutului, nu pe cele ale prezentului, că au apărut în perioadele de relaxare, chiar „cu voie de la miliție”, iar, în acest caz, nu se poate vorbi de vreun act temerar de-al scriitorului.

Constantin Țoiu însă nu s-a declarat niciodată un scriitor curajos, el și-a propus să prezinte și adevărul prin romanele sale (recunoaște acest lucru în interviurile acordate), dar era conștient de concesiile pe care trebuia să le facă partidului pentru a putea trece vămile cenzurii. Oricum, există în cărțile sale și idei îndrăznețe pentru vremurile respective, dar și concesiile făcute puterii politice. Romanele sale pot fi

¹² Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 273.

considerate forme de disidență mentală, atâta timp cât au dezvăluit, în parte, abuzurile regimurilor politice de dinainte și de după război. Cărțile sale au și caracteristicile unor documente ale epocii, chiar dacă nu verosimilitatea documentului l-a preocupat pe scriitor. Nu putem ignora dimensiunea politică a romanelor, atâta timp cât sunt prezentate drame ale oamenilor aflați „sub vremi”. Chiar dacă s-a afirmat că încercarea asiduă a scriitorului de a scoate din ceața istoriei a niște oameni speciali a fost prilejuită de problemele de conștiință (sentimentul de vină), că prin actul compensator al literaturii a încercat să-și răscumpere câteva dintre păcatele tinereții, romanele sale reușesc totuși să pună în lumină unele adevăruri despre regimul comunist.

Parcursând opera lui Constantin Țoiu, aflăm un scriitor foarte cult (a pus în operele sale cunoștințe de istorie, de teologie, de științe ale naturii, de muzică, de filosofie etc.), un om în deplin dezacord cu stilul de viață comunist care a reușit, în anii grei ai dictaturii, să-și apere libertatea prin lectură și prin scris.

Prin demersul nostru de a ilustra valoarea etică a romanelor sale, nu ne întoarcem neapărat la formulele constrictive și simplificatoare pentru a le evalua, deoarece cărțile valorifică temele esențiale ale umanității, problema răului, fragilitatea individului, memorie, adevăr, moarte etc., acestea fiind elementele care le apropie de universalitate. Dincolo de aspectul etic, romanele lui Țoiu se impun în peisajul prozei postbelice prin complexitatea lor (romane politice, de observație socială, morală, de analiză psihologică etc.) și prin realizarea artistică. Prozatorul nu a intenționat ilustrarea unor doctrine și tipologii ideologice, ci a dorit să demonstreze că relațiile dintre oameni se construiesc pe alte resorturi și determinări, nu pe situarea lor în plan politic.

În consecință, romanele scrise în comunism, deși înregistrează destule neajunsuri, erori și limite, reprezintă o contribuție semnificativă la evoluția literaturii, deoarece au reușit să sfideze limitările partidului și să divulge multe dintre atrocitățile regimului.

BIBLIOGRAFIE

- Bittel, Adriana, „Geografii literare – Constantin Țoiu”, în *Formula As*, nr. 705 / februarie 2006, consultat on-line <http://www.formula-as.ro/2006/705/lumea-romaneasca-24/geografii-literare-constantin-toiu-6759>.
- Cernat, Paul, „Constantin Țoiu, între ficțiunea istorică și romanul retro”, în *Bucureștiul cultural*, nr. 4/2006, supliment al *Revistei 22*, consultat online [www.revista22.ro > bucurestiul-cultural > bucurestiul-cultural-nr-42006](http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural/bucurestiul-cultural-nr-42006).
- Chirițoiu, Ana, „Un scriitor adevărat nu face rău altui om”, interviu Constantin Țoiu, în *România literară*, nr. 27/2011, consultat online, https://arhiva.romlit.ro/index.pl/un_scriitor_adevrat_nu_face_ru_altui_om.
- Cristea-Enache, Daniel, „Cronica de familie”, în *Ziarul de Duminică*, 14.03.2008, consultat online <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cronica-de-familie-3100467>.
- Cristea-Enache, Daniel, „Cronică de familie”, în *LiterNet*, 25.02.2008, consultat online [atelier.liternet.ro > articol 5493 > Daniel-Cristea-Enache > Cronica-de-familie](http://atelier.liternet.ro/articol/5493/Daniel-Cristea-Enache/Cronica-de-familie).
- Holban, Ioan, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, „Proza”, Iași, TipoMoldova, 2006, pp. 67–70.

- Lovinescu, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte 1960–2000*, București, Humanitas, 2014, pp. 349–354.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008, pp. 1183–1188.
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, București, Saeculum, I O, 2000.
- Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, pp. 273–274.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, vol I, *Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2003.
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, București, Fundația Luceafărul, 2001.
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol. VI, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.
- Sasu, Aurel, Vartic, Mariana, *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, vol. IV (Ș–Z), partea I, București, Minerva, 1991, pp. 340–341, 364–372.
- Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Cluj-Napoca, Școala Ardeleană, 2017.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol III, București, Cartea Românească, 1984.
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, București, Mașina de Scris, 2006.
- Țoiu, Constantin, *Galeria cu viță sălbatică*, București, Art, 2011.
- Țoiu, Constantin, *Căderea în lume*, Ediția a IV-a, București, Cartea Românească, 2009.
- Țoiu, Constantin, *Însoțitorul*, București, Eminescu, 1981.
- Țoiu, Constantin, *Obligado*, București, Eminescu, 1984.
- Urian, Tudorel, „Învingători și /sau învinși”, în *România literară*, nr.19 /mai 2006, consultat online https://arhiva.romlit.ro/index.pl/nvingtori_i/sau_nvini
- Vasilache, Simona, „In Memoriam Constantin Țoiu. O literă, o epocă...”, în *România Literară*, nr. 42 / octombrie 2012, consultat online https://arhiva.romlit.ro/index.pl/o_liter_o_epoc..
- Vodă, Eugenia, Interviu Constantin Țoiu, Emisiunea *Profesioniștii*, www.eugeniavoda.ro/emisiuni/litere-si-filosofie/constantin-toiu
- Zamfir, Mihai, „Romanul sub comunism sau nișa providențială”, în *România Literară*, nr. 47/ noiembrie 2018, consultat online https://arhiva.romlit.ro/uploads_ro/28730/nr_47.pdf

CULISELE UNUI TITLU CAMILPETRESCIAN

Motto: „Ce ciudat mi se pare să leg, deodată, de viața mea trecută o altă viață, la întretăiere, la o dată anumită.”²

Behind the Scenes of a Camil Petrescu's Title

For Camil Petrescu, a realist novelist who wanted to be authentic by transferring his own life experience and his own feelings to his character, through involuntary memory, the choice of the title could not be accidental, especially because he talks about the importance of finding a good title in an article published at the beginning of his artistic career. A title of Camil Petrescu, from a chapter in *Procust's Bed – One August Afternoon* – convinced us of this idea. Moreover, searching for the reasons why he chooses the word *August* in the wording of the title, we discovered that this month was related to crucial events in the writer's existence. In August he enlisted, received the news about Romania's entry into the First World War, lived in fear before and during the first battle and, a year later, was declared *dead*. The war itself, through its horrors and the physical and mental sufferings of the writer changed him profoundly. If deafness is a burden he doesn't talk about much in his works, his obsessions have been unleashed in his literary works, and some of them are fixed in the fictional universe in August.

In this paper we aimed to demonstrate that August, in the writer imaginary, is correlated with the revelation of death and suffering. Coincidentally or not, August can also be related to the writer's origins, to his relationship with his mother, who, after leaving him in the care of a nurse, promised to return and take him. She communicated with the nurse by letters, but they stopped one day in August. We consider that the revelation of some truths related to the suffering and death of a character through a letter (scenario encountered in many writings of Camil Petrescu) could have had roots in the tumultuous existence of the author. Thus, the meanings of the work extend in the title, giving it documentary value.

Key-words: *title, august, death, suffering, letter, Camil Petrescu, Procust's Bed, One August afternoon, war, mother, character*

La prima vedere, titlul unui capitol din *Patul lui Procust, Într-o după-amiază de august*, pare a fi un indice temporal pentru întâmplarea principală care-i urmează. Pentru anticalofilul și căutătorul permanent al autenticității, Camil Petrescu, cuvântul și semnificația lui nu erau întâmplătoare. Propria lui experiență de viață este oferită cititorului, camuflată într-o existență fictivă pe care o construiește prin memorie involuntară, după cum mărturisește în *Teze și antiteze*:

Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele,

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

² Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Gramar, 2008, p. 91.

ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi...³

Această mărturisire, care dovedește legătura tainică dintre text și viața personală a artistului, precum și titlurile semnificative ale operelor lui Camil Petrescu, trădează faptul că nici titlurile capitolelor probabil că nu-i erau indiferente. În sprijinul ipotezei unei importanțe mărite acordate alegerii titlului de către Camil Petrescu vine publicarea de către acesta a unui articol în revista *Scena*, intitulat „Titlul pieselor de teatru” în iulie 1918, deci cu mult timp înainte de conceperea operelor care l-au consacrat ca scriitor valoros. Pentru că scena a înlocuit versurile între preferințele tinerilor scriitori de la începutul secolului al XX-lea, domeniul literar de predilecție al lui Camil Petrescu este dramaturgia:

[...] cheștiunea titlului va interesa pe toți junii noștri autori dramatici sau dramaturgi în special. [...] Cheștiunea titlului unei piese de teatru nu e un lucru atât de puțin important. [...] Titlul atrage mușterii în prăvălie. Un titlu bun strigă: Înăuntrul! Și trebuie să-i dăm dreptate.⁴

Parafrazându-l pe dramaturgul francez Victorien Sardou, la modă atunci, Camil Petrescu, numind titlurile *firme*, spune că ele „nu trebuie să dezvăluie totul, ci trebuie să lase frâu liber fanteziei, și cuprinsul să fie numai bănuț.”⁵

În plus, comunicarea lunii *august* o singură dată în cadrul capitolului și atunci în formula de titrare poate ascunde semnificații care depășesc rostul de marcare temporală a unor fapte fictive. La întrebarea *De ce în luna august?* răspunsul se construiește printr-o cercetare a legăturilor logice cu viața tumultuoasă a artistului pentru a înțelege și de ce acest indice temporal apare și în alte opere unde este legat de evenimente oarecum asemănătoare.

În primul rând, trebuie cercetat ce se întâmplă în luna august în universul fictiv al operelor sale. În *Patul lui Procust*, Fred Vasilescu descoperă destinul nefericit al unui bărbat pe care lumea cea mică în care trăiește i l-a mai scos în cale. Are revelația descoperirii misterului existenței unui om cu o sensibilitate valoroasă, dar *cenzurată prin moarte*. Descoperirea din după-amiaza de august, în sens general, e a adevărului existenței și al morții ființei cu care ai legături puternice, spirituale și de destin. Ladima, obiectul căutărilor și al descoperirilor lui Fred, se află într-o relație de identitate prin completare spirituală cu acesta, iar descoperirea adevărului precipită destinele în direcția revelării experienței morții, ca într-un *joc de iele*.

Dintr-un alt unghi, existența lui Ladima îl obsedează pe scriitor cu mult timp înainte de apariția romanului *Patul lui Procust* (în 1933), din primul an după Primul Război Mondial când scrie nuvela *Cei care plătesc cu viața* (publicată după al Doilea Război Mondial). Narațiunea la persoana a III-a, pentru Camil Petrescu, cel care prefera persoana I din onestitate, pare o îndepărtare de propriile principii. Cercetând

³ Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Teze și antiteze*, București, Minerva, 1971, p. 27.

⁴ Camil Petrescu, „Titlul pieselor de teatru”, în *Publicistică*, vol. I, București, Minerva 1984, p. 31.

⁵ *Idem*.

mărturisirile autorului (referitoare la asemănarea lui cu Ladima), am putea spune că această modalitate de narare ar putea însemna o disociere de propria ipostază de destin pentru a se vedea tot pe sine din afară. Situația pare o reflectare între oglinzi paralele și se potrivește cu cea din opera menționată, în care Ladima află despre soarta actorului Dinu Dorcea rămas, asemeni lui Camil Petrescu, surd în urma experienței războiului. Ladima pare a fi autorul care își analizează cu compătimire imaginea sa în oglindă. Acest Ladima apare și în nuvelele *Mănușile și Moartea pescărușului*. În cea din urmă, într-o zi călduroasă de august, asemeni lui Fred, află povestea sfârșitului de destin al Adinei Dănoiu. Aflat în Deltă, în vizită la Dinu Dănoiu, descoperă că moartea soției acestuia, Adina, nu a fost sinucidere, așa cum i s-a spus inițial, ci o crimă conjugală. La o zi sau două după scurta călătorie (de o zi), dar revelatorie, la Constanța, după întoarcerea la boierul Dinu, ni se comunică, aparent fără relevanță, o dată, 17 august, pe care o leagă justificativ de plecarea altor musafiri ai gazdei sale: „După plecarea doamnei și domnului G, pe la 17 august, [...]” (subl. n). Deci adevărul este aflat cu o zi sau două înainte de 17 august și luna e aleasă pentru a fixa un moment de revelație asupra morții unei ființe care a însemnat ceva pentru Ladima.

Căutând dincolo de cortină, vedem cum magia cărții dispare și ni se arată cum ființele de hârtie, fără jenă, își dau măștile jos arătând păpușarul. Scriitoarea și amica autorului, Sorana Țopa, caută dincolo de cortină. După lectura romanului *Patul lui Procust*, a intuit identitatea păpușarului, i-a descifrat strategiile artistice și i le-a dezvăluit autorului însuși într-o scrisoare pe care i-a trimis-o în 24 martie 1933:

[...] Lăsând la o parte aceste personale aprecieri, Doamna T. își va continua calea dorită, refuzată, așteptată cu sete, dar niciodată întâlnită, și asta din pricină că și-a săpat mormântul în inima autorului în clipa când a înviat în fabulă...

Și dacă i-ar da cuiva în gând să caute acolo, ce-ar găsi? Ar găsi pe autor, care e Fred, care e Ladima, care e Dna T. și la fund, la fund de tot, un om ce-și spune poate cu melancolie:

„Poor Camil, pe tine cine te va căuta? [...]”⁶

După cum consemnează Florica Ichim, în introducerea la colecția de proze scurte camilpetresciene ordonate sub titlul *Scrisorile doamnei T*, la observația adresată autorului de Sorana Țopa, acesta i-a răspuns enigmatic: *Poate!*⁷ Conversația epistolară, având caracter personal, poate reflecta un adevăr comunicat cu sinceritate. Adevărul poate fi întărit dacă autorul îl face cunoscut și publicului larg, așa cum se întâmplă într-un interviu publicat în *România literară*, în 4 februarie 1933, cu puțin timp înainte de publicarea romanului *Patul lui Procust*. Chiar dacă scriitorul vrea să dea de înțeles că o identitate perfectă între personaje și anumite persoane (între care și el) nu există, o inspirație din propria existență în construirea personajelor Fred și Ladima este subînțeleasă:

– Unii dintre lectori continuă să creadă într-o identitate a d-tale cu Ștefan Gheorghidiu.

– Atunci o să fie foarte încurcați viitorii mei cititori cu astfel de veleități, pentru

⁶ ***, *Scrisori către Camil Petrescu*, vol II, ediție îngrijită de Florica Ichim, București, Minerva, 1981, p. 297.

⁷ Florica Ichim, „Sincer până la confesiune”, în Camil Petrescu, *Scrisorile Doamnei T*, București, Allfa, 1998, p. XI.

că în noul roman sunt două personaje, principale, total diferite între ele și care, cu toate acestea, rând pe rând, ar putea fi socotite ca oglindind personalitatea autorului.⁸

Ziua de răscruce dintre cele două nopți din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, e una din luna august, chiar dacă nu este marcată explicit. Istoria consemnează ca dată a intrării României în Primul Război Mondial ziua de 14 august, după calendarul vechi sau 27 august, după cel nou, în 1916. Camil Petrescu nu menționează data în roman, dar scrie că Ștefan Gheorghidiu, trecând prin Cheile Dâmbovicioarei cu colonelul, află că a doua zi era ziua unui camarad, Marin Dumitru, zi pentru care se pregătea o mică petrecere.⁹ Seara primește vestea intrării României în război și a mobilizării militare iminente, iar a doua zi Ștefan Gheorghidiu participă la o discuție aparent banală cu camarazii săi și află de la unul din ei că era ziua onomastică a soției și ficei sale: „– Sfânta Marie azi, ziua nevesti-mi și a fetei.”¹⁰ Sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului se sărbătorește pe 28 august, după calendarul ortodox pe stil vechi și pe 15 august după calendarul ortodox pe stil nou sau după cel catolic. Schimbarea calendarului s-a produs ulterior faptelor evocate în roman, în 1919, deci în 15 august 1916 nu era această sărbătoare, autorul luându-se după calendarul schimbat în momentul creării romanului. Știm că scriitorul a fost botezat în cultul ortodox, la Biserica Oboru Nou din București, la 24 aprilie/7 mai 1894¹¹, iar după schimbarea calendarului aceasta nu a rămas pe stil vechi, deci era creștin ortodox pe stil nou (se afla în parohia acestei biserici), intenția acestuia probabil că a fost să respecte calendarul ortodox, însă, din greșală, nu se ia după cel vechi, care ar arăta realitatea faptelor evocate în roman. Încurcarea în date și calendare se mai întâlnește în acest roman¹² afectând pretenția autorului de autenticitate (*sic!*), dar nu contrazice ipoteza fixării în luna august a unui moment crucial nu doar pe plan istoric, ci și afectiv. Ce însemna acea zi de răscruce din luna august pentru Ștefan Gheorghidiu? Era momentul de revelație asupra existenței sale în raport cu jumătatea sa, Ela. Gheorghidiu crede că uniunea cu femeia iubită nu se poate desface fără suferință și discută premonitoriu cu Orișan despre aceasta, în finalul conflictului de la popotă. Pe fondul aflării adevărului, stare amplificată și de frustrarea dată de neputința de a-și face singur dreptate ucigându-i pe amorezi, Ștefan Gheorghidiu află vestea cea mare, a posibilei morți iminente pe front. Salutul militaresc și golit de sens prin căderea în convențional, *Să trăiți!*, capătă importanță de binecuvântare în acea zi de august. Șocul acelei zile de august marchează o etapă de tranziție în mutilarea sufletească. Luna august este corelată iar nefast, cu moartea, cu suferința și, într-o anumită măsură, cu femeia.

Întâmplările din cartea a doua a *Ultimei nopți de dragoste...*, fiind inspirate

⁸ Apud Florica Ichim, „Camil Petrescu – par lui-même”, în Camil Petrescu, *Patul lui Procut*, ed. cit., p. X.

⁹ Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Gramar, 2008, p. 144.

¹⁰ *Ibidem*, p. 168.

¹¹ Florica Ichim, „Tabel cronologic”, în Camil Petrescu, *Teatru*, București, Gramar 2007, p. 363.

¹² În comunicarea unor date după ambele calendare, nu în notele de subsol, ci în formulările personajului narator care nu avea cum să știe de schimbare în 1916 întrucât narațiunea era simultană, nu ulterioară cum e în evocări.

din experiența de front a autorului, după cum mărturisea el însuși, au o rădăcină comună cu poeziile apărute sub titlul *Ciclul morții*, în 1921 (fragmentar în revista *Sburătorul*) și în 1923 în volum, iar luna august, în care autorul a cunoscut războiul trăindu-l în linia întâi, a rămas întipărită în subconștientul creator. Poeziile din volum par a evoca evenimentele în ordine cronologică: pregătirea de luptă (*Marș greu*), așteptarea momentului (*Repaosul*), prima luptă (*Versuri pentru ziua de atac*), celelalte bătălii (poemele următoarele). Un motiv literar, justificat de ipostaza de expectativă a individului într-o noapte în aer liber, este luna, folosit în *Repaosul*. Nu este o lună obișnuită, este luna plină din 14 august 1916¹³, singura lună plină pe care o putea vedea în august. Un an mai târziu, la 1 august, acasă era declarat *mort*, în realitate căzuse prizonier (deci nu avea cum să stea cu arma în mână, așa cum apare în poezie). Luna plină, *argintie*, era într-o seară „ireală de august”¹⁴ care anunța liniștea de dinaintea furtunii.

Din informațiile despre experiența trăită de Camil Petrescu pe front, se decantează unele importante și fixate în luna august. La 1 august 1916, tânărul student se înrolează, cu gradul de sublocotenent, dar pentru patriotismul și bravura sa va plăti un preț scump, devastator din punct de vedere psihic și fizic: „Fusesse rănit grav pentru a treia oară. Această experiență, de care-și va aminti nu fără crispare și revoltă, l-a traumatizat prematur și memoria sa a conservat imagini sumbre, de coșmar.”¹⁵ Un an mai târziu, la sfârșitul lui iulie, luptă la Oituz, unde este luat prizonier și este declarat apoi *mort*.¹⁶ Octavian Pană, prietenul și camaradul pe front al lui Camil Petrescu, îi dădea această veste cumplită lui Gelu Pastia, într-o scrisoare în care menționează și dovada care-l îndreptăța să facă acest lucru:

„Acum, dragă Gelule, și ce părere de rău încerc c-a trebuit ca în această scrisoare banală să-ți vorbesc de unul din cei mai buni, dacă nu cel mai bun prieten, în orice caz sufletul cel mai frumos, mai deschis și mai entuziast, prietenul tău care nu mai este de mult printre noi: Camil Petrescu. S-a stins într-o noapte întunecoasă, în focul ucigător al tunurilor și focurilor de mitralieră. [...] Ordinul de zi cu nr. 560, din 1 august 1917, extras din registrul regimentului 16 infanterie, prevedea ștergerea din evidență a treisprezece ofițeri, *morți* în luptele de la 26-30 iulie 1917. La nr. 5 figurează Camil Petrescu. [...]”¹⁷ (subl. n).

A rămas mort pentru lumea de acasă aproape un an. În 1918, pe 10 aprilie, se întoarce după ce a stat închis într-un lagăr unguresc, dar anularea actului de deces i-a dat bătăi de cap.¹⁸ Faptul în sine, încercarea de a anula propriul act de deces, nu poate să nu lase urmări în viața afectivă a scriitorului așa cum nu va putea uita nici ce comunică acest act, faptul că el însuși a fost declarat mort în luna august. Experiența războiului sigur l-a mutilat sufletește (așa cum a încercat să demonstreze în *Ultima noapte...*), de ce ar uita ziua sau măcar luna în care a început coșmarul? Deci luna august îi amintea artistului de moartea sa pe care a trăit-o anticipat și benevol (el a

¹³ Efemeridele acelei zile arată că Soarele, aflat la 20°51'10" în Leu, era în opoziție cu Luna, aflată la 27°50' în Vărsător, cf. https://www.astro.com/swiseph/ae/1900/ae_1916.pdf.

¹⁴ Camil Petrescu, *Versuri*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 22.

¹⁵ Liviu Călin, *Camil Petrescu între oglinzi paralele*, București, Eminescu, 1976, p. 16.

¹⁶ Liviu Călin, *op. cit.*, pp. 15 – 16.

¹⁷ *Apud* Liviu Călin, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Florica Ichim, „Tabel cronologic”, în Camil Petrescu, *Teatru*, ed.cit., p. 363.

cerut înrolarea) și pe care a trăit-o sub aspect social, când a aflat că figurează ca decedat în documentele statului deși era viu.

Un moment fast petrecut în 1919, tot în luna august, moment despre care a scris un articol în revista „Banatul”, este primirea glorioasă a trupelor române în Timișoara, marcând oficial încheierea luptelor de întregire națională. Pentru Camil Petrescu evenimentul trebuie să fi fost trăit cu intensitate întrucât îl percepe ca pe un moment de răsturnări de situații, de data aceasta, benefic, în sensul unei reconstrucții sociale și culturale, lucru care se observă în modul cum intitulează acest articol: „Începe o eră nouă”. Însă optimismul său a fost spulberat curând de un mariaj distrus prin moarte, de eșecul personal în plan politic, de sărăcie etc.:

[...] e încheierea de o impresionantă elocvență a unei întregi epopei, de două mii de ani. Dar cuvintele sunt prea slabe, prea des întrebuințate, de acum banalizate, ca să exprime acest adevăr în toată măreția și imensa lui simplitate. [...] Sfârșită perioada luptelor de întregire națională, trebuie să începem lupta pentru a fixa locul nostru în istoria culturii și civilizațiunii omenеști. [...] De la un rol pasiv trecem la unul activ.”¹⁹

O altă explicație a corelării lunii august cu suferința și moartea poate fi o ipoteză verificabilă sau o coincidență ca o ironie a sorții, totul depinzând de gradul de cunoaștere a adevărului despre trecutul său încă din tinerețe. Această explicație vine să întărească relația simbolică luna august – suferință – moarte – femeie și să o completeze cu un element concret – scrisoarea – care să intermedieze la nivelul comunicării. Din discuții purtate cu Camil Petrescu, Liviu Călin află că scriitorul era orfan și că fusese crescut de familia Popescu din cartierul bucureștean Obor. Absența părinților biologici și răceala celor așa-ziși adoptivi a consumat nervos firea copilului care, deși ar fi vrut (dar, din stânjenire, nici nu întreba), nu primea răspunsuri referitoare la diferența de nume față de ceilalți membri ai familiei. Îl chema Petrescu, după numele părinților biologici, deși părea să fi rezultat dintr-o relație clandestină a mamei, cu un ofițer, Constantin Gheorghiu. Mama, Ana Petrescu (născută Keller/Cheller), tânără văduvă și cu un copil pe moarte acasă, îl lasă la trei zile de la naștere, în grija noii familii cu promisiunea că va fi temporar. Trimite aproape lunar scrisori și bani. Cu puțin timp înainte de a muri, Tudor Popescu îi înmânează scrisorile, dar cu adresa ruptă. Scrisorile încetează să mai apară în luna august:

Cu puțin înaintea morții lui, Tudor Popescu mi-a dat scrisorile sale, care își aveau adresa distrusă pentru cazul când îmi vor cădea în mână. Tot timpul le-a fost teamă, lui și nevestei lui, că «după ce m-au crescut» să nu vie din nou autoarea scrisorilor să-și reia copilul... [...] Nu s-au mai primit nici alte știri decât scrisorile și nici banii necesari, douăzeci și patru de lei lunar. [...] Sunt zece scrisori, de la 26 april la 27 august 1894... Și pe urmă nimic, ca și când ar fi murit, ca și când ar fi plecat pe alt continent.”²⁰

Tatăl său adoptiv îi înmânează scrisorile foarte târziu, în 1944, când scriitorul avea 50 de ani²¹, deci după apariția operelor care l-au consacrat și în care luna august

¹⁹ Camil Petrescu, „Începe o nouă eră”, în *Trei primăveri*, Timișoara, Facla, 1975, p. 208.

²⁰ Liviu Călin, *op. cit.*, pp. 6 – 7.

²¹ Florica Ichim, „Tabel cronologic”, *ed. cit.*, p. 361.

poate avea semnificații speciale. Totuși, scrisoarea este un motiv literar camilpetrescian des întâlnit și, uneori, în contextul unui eveniment petrecut în luna august. Fred Vasilescu, de exemplu, află despre existența tragică a lui Ladima, *într-o după-amiază de august*, din scrisorile acestuia adresate Emiliei Răchitaru. Nu în luna august, doamna T comunică prin scrisori cu autorul (prezent în operă, în notele de subsol) ? În *Jocul ielelor*, scrisoarea e compromițătoare, aducătoare de moarte sau distrugătoare de destin și e trimisă de o femeie. Maria Sinești, proaspăt căsătorită cu ministrul de justiție, îi dezvăluie amantului, Gelu Ruscanu, adevărul despre uciderea unei bătrâne bogate de către soțul ei, Saru Sinești. Amantul amenință cu publicarea, deși au trecut ani mulți de la primirea dovezii. Dintr-o știre dată de Penciulescu aflăm că dna Lecaillaux, soția ministrului de justiție francez, își ucide amantul, directorul ziarului „Le Siècle”, după ce trimisese la redacție, scrisori compromițătoare pentru demnitar. Nora, femeia pentru care tatăl lui Gelu se sinucide, se plânge că are un rol prea banal, care o face să renunțe la actorie, acela de a aduce o scrisoare.

În galeria femeilor a căror participare la conflictul operei a fost mijlocită de o scrisoare, Nora din *Jocul ielelor* și Emilia din *Patul lui Procust*, ca mesagere ale veștilor tulburătoare despre existența sau moartea unor bărbați, sunt femei fatale scutite de efectele scrisorilor, adică de suferință, pentru că sunt incapabile de profunzime afectivă și intelectuală. Se poate intui un scenariu arhetipal camilpetrescian: *într-o zi de august femeia aduce autorului scrisoarea revelatorie*. Acest scenariu se găsește și în existența lui Camil Petrescu, în frustrarea așteptării unei vești de la mama sa care a ieșit complet din viața lui pe 27 august 1894, când a trimis cea din urmă scrisoare.

Constant Ionescu, colegul de bancă al lui Camil Petrescu în perioada studiilor la Liceul „Sfântul Sava” din București, prieten permanent după aceea, își amintește că în 1913 scriitorul îi descrie *drama nașterii sale*. Camil Petrescu știa că era orfan (informație care se reflectă și într-un vers din poezia *Mărturisire*, scrisă în clasa a VII-a, pentru el: „Eu sunt orfan și am o crudă soartă”²²), credea că mama îi murise când avea 3 ani și că provenea dintr-o relație extraconjugală. În împrejurările primei căsătorii, scriitorul îi face dezvăluiri care completează cele spuse atunci. Acum cunoștea numele părinților și statutul lor social și era revoltat de comportamentul tatălui său biologic care nu și-a asumat responsabilitatea față de el.²³ Dacă aflase de corespondența purtată de mama sa cu doica (chiar și fără să o citească), folosirea scrisorii ca motiv literar corelat cu semnificațiile personale date unei zile de august ar fi consolidat ideea existenței unei prejudecăți a artistului motivată încă din copilărie sau adolescență. În lipsa unor dovezi clare, motivarea prin legătura cu experiența războiului rămâne cea plauzibilă.

Titlul *Într-o după-amiază de august* poartă mesaje implicite, semnale de alarmă care să atragă atenția asupra vieții sale greu încercate. Introduce cititorul în universul fictiv oferind o ancoră temporală, dar, pentru cei care vor să cunoască omul din spatele măștilor, oferă un răspuns care constă în reflectarea acolo a unor evenimente cruciale din existența autorului petrecute la o dată care capătă valoare aparte. Subscriem la observațiile făcute de Lăcrămioara Petrescu referitoare la titlurile operelor lui Camil Petrescu în privința forței lor de convingere a cititorului și asupra

²² Apud Constant Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri și comentarii*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. 19.

²³ *Ibidem*, pp. 29 – 33.

invitației subtile la căutarea în profunzimi:

Ca și incipitul propriu-zis, titlul este dător de ton, indicator de tonalitate, atmosferă, dispoziție narativă. El este, anost ori incitant, întotdeauna un *pari* pe care autorul îl lansează în necunoscut, o provocare adresată partenerului de comunicare, destinatarului, cititorului.

Uneori, titlul relevă straturi ascunse ale operei, aluvionate în procesul creator.²⁴

Dacă în cuprinsul operei autorul își ascunde vocea în cea a personajului/personajelor care narează la persoana I, în titlu sau note de subsol vorbește direct, grație caracteristicilor paratextului. Titlul capitolului din *Patul lui Procust* păstrează o urmă din existența tumultuoasă a artistului (pe care ne-o împărtășește complice), dovedind o funcție documentară.

Concluzii

Pentru Camil Petrescu, romancier realist care voia să fie autentic transferând personajului propria experiență de viață, propriile trăiri, prin memorie involuntară, alegerea titlului nu putea fi întâmplătoare, mai ales că despre importanța unui titlu bun vorbește într-un articol publicat la începutul carierei sale artistice. Un titlu camilpetrescian, al unui capitol din *Patul lui Procust – Într-o după-amiază de august*, ne-a convins de acest lucru. Mai mult, cercetând motivele pentru care alege cuvântul *august* în formularea titlului, am descoperit că această lună era legată de evenimente cruciale din existența artistului. În luna august s-a înrolat, a primit vestea intrării României în Primul Război Mondial, a trăit spaima de dinaintea și din timpul primei bătălii și, un an mai târziu, a fost declarat *decedat*. Războiul în sine, prin ororile sale și prin suferințele fizice și psihice ale scriitorului l-au schimbat profund. Dacă surzenia este o povară despre care nu prea vorbește în opere, obsesiile sale au fost defulate în operele sale literare și unele dintre ele sunt fixate în universul fictiv în luna august.

În această lucrare am urmărit să demonstrăm că luna august, în imaginarul camilpetrescian, este corelată cu revelarea morții și a suferinței. Coincidență sau nu, luna august mai poate fi legată și de originile scriitorului, de relația cu mama, care, după ce l-a lăsat în grija unei doici, a promis că se va întoarce și-l va lua, dar nu a făcut-o. Ea a comunicat cu doica prin scrisori, dar acestea au încetat într-o zi de august. Considerăm că și revelarea unor adevăruri legate de suferința și moartea unui personaj prin intermediul unei scrisori poate chiar aduce de femei (scenariu întâlnit în multe scrieri camilpetresciene) ar fi putut avea rădăcini în existența autorului. Astfel, semnificațiile operei se extind în titlu, dându-i valoare documentară.

²⁴ Lăcrămioara Petrescu, *Poetica personajului în romanul lui Camil Petrescu*, Iași, Junimea, 2000, p. 141.

BIBLIOGRAFIE

- ***, *Scrisori către Camil Petrescu*, vol II, ediție îngrijită de Florica Ichim, București, Minerva, 1981.
- Călin, Liviu, *Camil Petrescu între oglinzi paralele*, București, Eminescu, 1976.
- Ichim, Florica, „Camil Petrescu – par lui-même”, în Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Gramar, 2008.
- Ichim, Florica, „Sincer până la confesiune”, în Camil Petrescu, *Scrisorile Doamnei T*, București, Allfa, 1998.
- Ichim, Florica, „Tabel cronologic”, în Camil Petrescu, *Teatru*, București, Gramar, 2007.
- Ionescu, Constant, *Camil Petrescu. Amintiri și comentarii*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
- Petrescu, Camil, „Începe o nouă eră”, în *Trei primăveri*, Timișoara, Facla, 1975.
- Petrescu, Camil, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Teze și antiteze*, București, Minerva, 1971.
- Petrescu, Camil, „Titlul pieselor de teatru”, în *Publicistică*, vol. I, București, Minerva, 1984.
- Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, București, Gramar, 2008.
- Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Gramar, 2008.
- Petrescu, Camil, *Versuri*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
- Petrescu, Lăcrămioara, *Poetica personajului în romanul lui Camil Petrescu*, Iași, Junimea, 2000.

PROZA SCURTĂ A LUI DUMITRU ȚEPENEAG: *OMUL RĂTĂCIT ȘI DIVINITATEA TĂCUTĂ*

Dumitru Țepeneag's short prose: Omul rătăcit și divinitatea tăcută

The present paper aims to reveal that in Dumitru Țepeneag's short prose everything is reconstructed from the perspective of a consciousness that meditates on its own transformations and on the relationship with the contemporary period reinterpreted in an artistic way. The depicted world contains enough symbols materialized in pictorialized, visualized images, dominated by a kind of transcendence. It is true that these texts in prose are a challenge for the reader able to decipher beyond the first meaning of reading. The human being goes through a process of loss of individuality in a common world, without clear contours.

Key-words: *perspective, images, transcendence, symbols, process of loss*

Ne dorim să evidențiem legătura dintre personajele din proza scurtă a lui Dumitru Țepeneag și transcendentul ascuns într-o simbolistică recurentă. Ne propunem, de asemenea, să aducem în discuție modul în care mișcările literare anterioare influențează maniera de creație a autorului, în special construcția personajului. Oniricul Țepeneag cultivă o scriitură ce amintește de pictura suprarealistă, prin juxtapunerea imaginilor într-o simultaneitate spațio-temporală prin care se descoperă ascunzișurile ființei. Puse sub semnul îndoielii, personajele se anonimizează, devin subiecte ale unor acțiuni derutante.

Demersul nostru pune în lumină specificitatea onirismului estetic prin prisma personajului devenit complice al naratorului sau identificându-se cu acesta și bucurându-se de o anumită libertate chiar în captivitate. Ființă incertă, personajul pare a fugi de realitate și de adevăr, dar nu se poate sustrage voinței absolute a autorului. Protagonistul capătă în textul oniric un statut aparte, devine o energie comandată de propria neliniște, în sensul dat de Umberto Eco și Roland Barthes: „omul nu este ceva sigur”². Banalul este perceput altfel, lumea capătă sensuri nebănuite, fiind mereu în schimbare, iar între aspectele realității se stabilesc relații de cauzalitate imediată.

Proza scurtă a lui Dumitru Țepeneag dezvăluie un analist subtil, cu putere de construcție a unor personaje care sunt spectatori ai propriilor destine. Ele sunt incapabile de a acționa pentru a schimba cursul lucrurilor. Condiția de captivitate face tandem cu sentimentul ratării, ecou al disperării unui om care nu trăiește în acord cu sine, nici cu societatea în mijlocul căreia se află. Gesturile personajelor reflectă obsesia greșelii, viața pare un scenariu în care regizorul și actorii sunt sufocați de falsitate și minciună. Natura umană se dezvăluie prin prisma evenimentelor la care personajele iau parte sau a dramelor interioare care permit autocunoașterea. Universul

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

² Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii* urmat de *Noi eseuri critice*, traducere din franceză de Alex. Cistelean, București, Cartier, 2006, p. 91.

existențial se configurează prin mijlocirea unor simboluri care conotează eșecul sau resemnarea, inaugurând teme ce vor fi amplificate în romanele ulterioare.

Statutul personajului se modifică treptat, în funcție de gustul epocii sau de contextul cultural. Cauzele alienării se află în sine, societatea îl închide în convenții. Cea mai îndrăznească reformă a personajului constă în faptul că el începe să colaboreze cu realitatea, să o cucerească prin experiențe inexplicabile. Lumea oamenilor pare ridicată pe principiul fugii de responsabilitate, iar fiecare personaj este subminat de slăbiciuni, într-un regim de constrângeri: „Pentru eroul prozei postbelice, visul de libertate și teama de închistare sunt contrabalansate, în același timp, de teama de libertate și de visul unor contururi limitative”³. O gestică necontrolată se dezlanțuie cu setea de a-și comunica resentimentele strânse într-o viață aridă, condamnată la singurătate și lipsă de sens. El are senzația că se află în afara ordinii sociale, că este exclus din propria existență, că și-a greșit viața. În umbrele privirii, în paloarea chipului, în ținută sau îmbrăcăminte persistă o frustrare umilă și o demnitate greșit înțeleasă.

Un conflict permanent se poartă între forță și slăbiciune, atracție și bănuială, mișcare și imobilitate, prezență și absență, participare și sustragere. Pe măsură ce participă la dinamismul lumesc, personajul se îmbogățește cu experiențe diverse, însă nu-și poate lămuri mistere inexplicabile. Profunzimile rămân greu de atins, reacțiile imprevizibile se completează cu priviri afundate în ascunzișurile sufletului sau în sensibilități nemărturisite. Pustiul din viața personajului se lasă descoperit treptat, pe măsură ce haosul realității asediază ființa, o ia prizonieră. Dispare conflictul cu lucrurile sau oamenii din jur, se complică țesătura psihologică și se accentuează resemnarea. Individul, faptele și întâmplările devin un bâlci de dimensiuni gigantice, în care fiecare acțiune zugrăvește un joc al marionetelor ce configurează realitatea în funcție de interiorul omului. Figuri schimbătoare și peisaje solitare, imagini neprevăzute și aparențe misterioase ajung să restaureze o lume de nerecunoscut, a cărei finalitate rămâne omul tulburat și neliniștit, incapabil să-și găsească echilibrul.

Onirismul structural sau estetic, teoretizat de Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov, propune o experiență alternativă în privința interogării realității, a relației dintre autor și personaj, pornind de la articolele acestora. În „Autorul și personajele sale”, Dumitru Țepeneag analizează, la modul sintetic, istoria legăturii dintre cele două instanțe ale comunicării narative, denumind situația participantului la acțiune drept o condiție oedipiană. Teoreticianul consideră că scriitorul realist, mânat de obsesia verosimilității, își așază personajele într-o stare de prizonierat: „E deasupra și înlăuntrul lor, le știe toate obiceiurile, maniile, viciile, le cunoaște nu numai veșmintele și înfățișarea fizică, dar și dorințele, intențiile”⁴. Treptat, naratorul devine un rătăcitor într-o lume nesigură, iar personajul – un căutător care transformă evenimentele exterioare în sursă de inspirație pentru discursul interior, rostit cu o sinceritate ostentativă. Nici amănuntele faptele sau descriptive nu trebuie neglijate, personajele purtând același mesaj: echilibrul lumii a fost zdruncinat de evenimente cu

³ Manfred Pütz, *Fabula identității. Romanul american din anii șaizeci*. Traducere și prefață de Ana Burlui, Iași, Institutul European, 1995, p. 38.

⁴ Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, „Autorul și personajele sale”, în *Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Curtea Veche, 2007, p. 51.

efecte iremediabile. Ordinea și binele nu se instaurează nicicând, întâmplările amplificând capacitatea omului de a acționa în sens negativ, chiar distructiv.

Prin intermediul creației lui Alain Robbe-Grillet, apar eroii ce trăiesc situația anonimizării, revoltându-se împotriva scriitorului pentru a-și dobândi libertatea și consistența, chiar dacă lectorul nu știe mai nimic despre aceștia: portret fizic, stare civilă, preocupări, obiceiuri. Discursul epic își asumă stilul aparent neutru, tehnica detaliului halucinant, ruptura față de personajul clasic privit ca o entitate imuabilă, pentru a face loc unor ființe fictive care trăiesc într-un prezent incert, (des)făcut sub ochii cititorului. Spectacolul format din evenimente traumatizante pune în lumină o realitate în care totul se relativizează, generând o stare de confuzie: „destinul unui *homme égaré* ce străbate un univers labirintic, în care a pierdut orice punct sigur de orientare”⁵.

Opera lui Alain Robbe-Grillet a influențat modul de a crea al lui Dumitru Țepeneag, cel din urmă fiind și traducător al romanelor scriitorului francez. Mai mult, este personajul din proza sa scurtă croit după noile coordonate ale mișcării literare pe care o teoretizează, în 1963, același Robbe-Grillet? Într-o anumită măsură, da, chiar dacă opera scriitorului român valorifică formule și tehnici literare diferite, însă le adaptează viziunii sale artistice, în concordanță cu teoria onirismului estetic: „Eu nu pretind că n-am fost influențat de Robbe-Grillet [...]. Asupra mea, ca și asupra mai tuturor scriitorilor, s-au exercitat tot felul de influențe”⁶. De asemenea, s-a împotrivit alegorismului kafkian, distanțându-se de acea estetică a arbitrariului și a absurdului, fiind conștient că nu ar fi devenit nici mai mult, nici mai puțin decât un imitator.

Scrierile sale de început constituie, de fapt, o proză de esență antirealistă, în care verosimilitatea acțiunii și veridicitatea personajelor, referențialitatea și reprezentarea au trecut în plan secund, lăsând loc unui discurs narativ productiv și sugestiv. Lipsită de o cronologie internă, creația devine construcție muzicală, în care se respectă regula circularității și a simultaneității, iar revenirile și reluările se află într-o relație complexă de interdependență. Segmentele componente ale epicului încorporează fantasmе omniprezente, motivele obsesive, propunând un univers sub domnia relativului, a ipoteticului și a arbitrarului. Problema identității personajelor este pusă de autor din unghiul cititorului străbătut de o curiozitate ciudată, fără a înțelege pe deplin filmul evenimentelor ce se derulează în fața sa. În plus, privirea naratorului reține, ca o cameră de filmat, spectacolul exterior, fără a putea perturba gesturile personajelor regăsite într-o stare permanentă de ambiguitate.

Despre rolul personajului în proza de tip oniric a discutat însuși Dumitru Țepeneag de-a lungul articolelor teoretice reunite în cele două antologii, dar și în interviuri sau jurnale. Lumea ficțională propusă de onirici înglobează totul, nu respectă canoanele scriiturii tradiționale, propunând oameni ce poartă cu sine o neliniște totală, o teamă cutremurătoare: „Ca Libertate, scriitura nu e decât un moment”⁷. Din lupta cu destinul, se retrage pentru a rățăci aievea într-un vacarm cotidian, fiind un martor care nu poate interveni niciodată, întrucât e nesigur și lipsit de putere decizională. Conștient de faptul că totul e zadarnic, personajul devine o marionetă care înregistrează imagini din prezent, succedate în amintire fără vreun un

⁵ *Ibidem*, p. 158.

⁶ Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *Clepsidra răsturnată. Dialog cu Ion Simuț*, urmate de o Addenda, București, Paralela 45, 2003, p. 125.

⁷ Roland Barthes, *Gradul zero...*, op.cit., p. 19.

scop precis: „Prezentul nu poate fi decât privit, nu istorisit, și atunci înseamnă că personajul nu poate evolua, nu poate avea o istorie”⁸.

În textele lui Țepeneag, personajul nu are o identitate precisă, trăiește într-un prezent incert care se edifică sub ochii lectorului. Personajul se convertește într-o ficțiune care determină ivirea unei alte ficțiuni, prin care se reconstituie fețele multiple ale unui univers labirintic. Acest zeu al acțiunii deține o putere de dezordine care transmută totul. El slobozește fricile, răspândește slăbiciunile, se lasă cuprins de vertijul neantului, rămânând captiv la granița dintre spectacol și autenticitate. Nu dorește să se retragă din lume, ci să o exploreze, croindu-și drum într-un spațiu al zgomotelor, în care viața poate fi văzută ca un refugiu din calea morții. De cele mai multe ori, el nu are nume de familie, pare un nimeni. Vrea să ajungă dintr-un loc în altul, evidențiindu-se printr-o gestică expresivă, substitut al frustrării sociale, totul sub semnul eșecului.

Trebuie menționat că suprarealismul acordă visului statutul de procedeu expresiv ce îl poate ajuta pe om să pătrundă pe drumul misterului, pentru a cuceri iraționalul și imprevizibilul, ilimitatul și atemporalul. Astfel, visul și miraculosul devin forme ale libertății lăuntrice în absența oricărui control al rațiunii, coborând în adâncurile ființei pentru a extrage semne ale unei experiențe primordiale. Lucrurile și fenomenele formează o unitate la nivelul absolutului și al esențialității. Se urmărește eliberarea de lumea sensibilă, evadarea din ghearele logicii și ale obișnuinței, căutarea unui scop în ascunzișurile tainice ale sufletului. Grație visului, suprarealiștii cercetează zonele obscure ale ființei pentru a extrage de acolo experiențe ale unui trecut îndepărtat. În acest sens, Salvatore Battaglia considera că suprarealismul combină la modul creator jocul, ficțiunea și capriciile omului, nefiind altceva decât evoluția unor ipoteze de esență romantică: „Și suprarealiștii postulează, în felul lor, o transcendență, o metafizică care se manifestă prin acorduri nepregătite și neprevăzute, prin participări intuitive și spontane”⁹.

Momentele lipsite de importanță din existența umană devin elemente ale unei cronici anonime, care transcrie o lume inertă, un teritoriu al nimănui și totuși al tuturor. Aici, fiecare eveniment consemnează sclavia omului atent să pună în joc micile observații, în dauna libertății interioare. Visul suprarealiștilor se dorește a fi un brav salvator al iraționalului, al imprevizibilului, dar și al supranaturalului, încercând astfel să soluționeze problemele esențiale ale vieții: „acea suprarealitate visată nu putea fi găsită altundeva decât în limitele acestei realități, a «miraculosului cotidian»”¹⁰. Agresivitatea este un instrument în confruntarea evenimentelor și se descoperă ca un simțământ reînviat de starea de nesiguranță și insuficiență morală. Atunci când rezistența e provocată de imposibilitatea de a înțelege mecanismele societății, omul se simte umilit și sfârșește prin a se identifica cu întâmplările dezumanizante parcurse.

⁸ Dumitru Țepeneag, „Ipostaze ale romanului actual”, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*. Antologie îngrijită de Corin Braga. București, Cartea Românească, 1997, p. 89.

⁹ Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, Traducere de Alexandru George, București, Univers, 1976, p. 333.

¹⁰ Ovidiu Morar, „Ce e suprarealismul?”, în *Suprarealismul românesc*, București, Tracus Arte, 2014, p. 21.

Scriitorul oniric nu fuge de realitate, ci o creează, uzitând de legile visului, conform unei construcții logice, opunându-se dicteului automat al teoriei suprarealiste. Realitatea nu ar fi trăită, ci transformată, iar timpul s-ar converti în spațiu, lucrurile fiind organizate într-o simultaneitate. Fără a evada din real asemenea romanticului, oniricul impune o altă modalitate de a percepe realitatea prin textele sale centrate pe ideea de experiment, textele lui Dumitru Țepeneag transformându-se într-o sinteză între dezideratul său teoretic și formulele estetice anterioare. Problematica visului evidențiază producerea textului în deplină luciditate, întrucât prozatorul nu pornește de la vis pentru a rămâne la el, ci ajunge la vis dinspre realitate, oferindu-i semnificație și substanță. Visul reorganizează construcția narativă, la modul direct, fără a fi o cale de evadare din realitate, ci doar un mijloc de a o interpreta, chiar de a o invada, discursul narativ fiind orientat spre profunzimea realului și spre căutarea transcendentului. Oniricul creionează întâmplări și personaje preluate din realitatea autorului ascuns în narator, fără a propune o ficțiune autobiografică, iar sensul se dezvăluie o dată cu textul propriu-zis.

Din punctul nostru de vedere, personajele lui Dumitru Țepeneag sunt rodul unei adevărate cercetări, din care se observă lecția lucrurilor mărunte, a detaliilor ce configurează o realitate vagă, dar copleșitoare. Această incursiune în istoria personajului demonstrează faptul că acest tipar narativ este strâns legat de imaginația scriitorului, de cercetările sale literare anterioare. Scriitorul oniric pus în discuție valorifică, în mare măsură, valențele estetice ale înaintașilor, conturând perspectiva proprie asupra indivizilor care populează scrierile sale. Lumea devine o pădure de simboluri dificil de înțeles de către insul închis într-un univers al propriilor dezechilibre. Se observă un efort neconsolat al protagonistului spre neliniște, o răstăcire halucinantă prin diverse locuri, o iubire nețărnută de libertate, toate asociindu-se cu orgoliul violent sau cu disprețul față de orice convenție.

Altfel spus, actele (ne)controlate ale personajelor condamnă artificialitatea absolută a societății, lipsa de ordine a celorlalți, absurdul întâmplărilor: „Personajele își pierd orice identitate în această viziune a lumii ca conglomerat. Într-un univers labirintic, subteran, ele devin cum însuși autorul a dorit, ființe fără fizionomie particulară, numere de inventar”¹¹. Între obsesii și senzații, eroul respinge experiența, dar o acumulează și o coboară la nivelul propriei lumi pierdute îndărătul timpului. Este clar că scriitorul oniric creionează un univers ficțional în care personajele devin niște voci pe care naratorul nu pare a le asculta, ci doar le înregistrează actele de comportament și mesaje fragmentare.

În altă ordine de idei, noi considerăm că elemente ale transcendentului se ivesc pe parcursul acestor texte în proză, uneori sub forma unor simboluri sau a unei stări, a unui gând: piramidele de scaune capătă semnificația unei căutări incerte, dar asidue, chiar dacă cel căutat nu este nici măcar zărit. Discursul protagonistului este o modalitate prin care să pătrundă pe drumul misterului, dincolo de sensibilitatea umană unde se situează adevărurile căutate. Lumea apare ca o fatalitate, deloc impresionabilă, despuată de conștiință sau autocritică, desfășurându-se într-o atmosferă de nesiguranță, neînțelegere și bănuială continuă. Orice gest dureros și respingător, orice privire împăciuitoare sau disperată reînnoiește sensul misterios al

¹¹ Romul Munteanu, „Noul roman și ipostazele personajului”, în *Noul roman francez. Preludii la o poetică a antiromanului*, București, Univers, 1973, p. 169.

existenței, al destinului, pentru a descifra elementele camuflate în efemera condiție umană.

Astfel, a scrie reprezintă o modalitate de a lupta împotriva morții, de a afirma o convingere, de a invadea realul, personajele percepând realitatea visului ca pe un dat firesc, trecerile dintr-un plan în altul realizându-se pe nesimțite. Artistul oniric creează opera în mijlocul căreia se construiește pentru a se regăsi, pentru a se reîntoarce în mod voit la esență. Trebuie precizat faptul că onirismul păstrează, ca orice mișcare estetică, elemente ale tradiției literare clasice, suprarealiste și romantice. Într-o perioadă de cenzură practică de regimul cEAUȘIST, ieșirea din realitate prin intermediul visului era o deviere de la ordinea comunistă. Creația oniricilor devine o modalitate de *sfredelire* a realității, un instrument de căutare a adevărului în lume, fără a descrie un anumit decor, obiecte și evenimente din realitatea imediată. Universul se consolidează printr-un gest lucid al artistului oniric, pentru care limitele spațio-temporale sunt abolite.

Scriitorul izbutește să dezvolte o lume enigmatică în care fiecare personaj devine o aparență, iar naratorul-personaj vrea să înlăture vălul așezat asupra celorlalți, zidul apărut între aici și dincolo, din dorința de a surprinde esențele. Omul devine doar un oaspete cu un drept de ședere limitat, iar însemnele transcendenței par a-l obliga să recunoască neputințele, finitudinea și imposibilitatea de a decifra tainele condiției umane. Suferința ființei este cauzată de sentimentul solitudinii și al instabilității, iar explorarea lumii exterioare ne oferă tot atâtea căi de acces în intimitatea universului interior. Personajele trăiesc în umbra unei forțe nevăzute care le determină conduita, le marchează în mod clar destinul: „Conștiința captivă trăiește visul, constrânsă de aceasta la forțe capricioase, damnată, din cauze neidentificabile”¹². De cele mai multe ori, soarta ființei se clădește din rătăcirii, se făurește într-o realitate care nu îi poate oferi nicio certitudine, niciun punct de sprijin, dar caută să demonstreze că ar putea să organizeze cercul cotidian în absența unei forțe atotputernice. Lămurit de inutilitatea încercărilor sale de a ajunge la divinitate, prin intermediul înălțării sau al zborului, personajul-narator vrea să își demonstreze sieși că puterea sa de a schimba fața lumii îl va conduce la adevărurile existențiale căutate.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Gradul zero al scriiturii* urmat de *Noi eseuri critice* (traducere din franceză de Alex. Cistelean), București, Cartier, 2006.
- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Traducere de Alexandru George, București, Univers, 1976.
- Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*. Antologie îngrijită de Corin Braga. București, Cartea Românească, 1997.
- Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Curtea Veche, 2007.
- Moceanu, Ovidiu, *Tratatul despre vis*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012.
- Morar, Ovidiu, *Suprerealismul românesc*, București, Tracus Arte, 2014.
- Munteanu, Romul, *Noul roman francez*. Preludii la o poetică a antiromanului, București, Univers, 1973.
- Pütz, Manfred, *Fabula identității. Romanul american din anii șaizeci*. Traducere și prefață de Ana Burlui, Iași, Institutul European, 1995.
- Țepeneag, Dumitru, Simuț, Ion, *Clepsidra răsturnată. Dialog cu Ion Simuț*, urmate de o Addenda, București, Paralela 45, 2003.

¹² Ovidiu Moceanu, *Tratatul despre vis*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012, p. 296.

Recenzii

Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. *Sonete; Romeo și Julieta*, Iași, Polirom, 2020, 144 p.

Anglist și medievalist reductibil, Adrian Papahagi a inițiat, la Polirom, un proiect ambițios și necesar: relectura (sau, dacă vreți, revizitarea) operei lui William Shakespeare, într-o serie ce include mai multe volume, în format de buzunar, opțiune pe deplin motivată întrucât corespunde așteptărilor cititorului actual, inhibat adesea de tomurile masive, de sute de pagini. E, în definitiv, un răspuns pragmatic la tot mai accentuată lipsă de răbdare și chiar de interes pentru ceea ce ține de cultură și, în sens larg, de problemele spiritului. Grupate în funcție de „afinități tematice sau generice”, textele sunt analizate dezinhib(n)t, cartea oferindu-ne o alternativă sprintară la exegeza shakespeareiană clasică, intimidantă prin dimensiuni și prin abordare, așa cum ni se atrage atenția în *Lămurirea preliminară*.

Un prim volum pune laolaltă, în mod surprinzător, sonetele și tragedia *Romeo și Julieta*, pornind de la premisa că ele ilustrează concepția autorului despre iubire și, în același timp, se revendică din tradiția medievală a liricii curteneste, pe care Shakespeare o valorifică în spirit modern. Adrian Papahagi face o savantă și savuroasă incursiune în literatura secolelor XI-XVI, oferind cititorului o privire nuanțată, care favorizează înțelegerea corectă a modului în care bătrânul Will se poziționează în raport cu precursorii săi, pe care nu doar îi asimilează, ci îi și depășește. Pentru că Shakespeare nu respectă decât până la un punct canoanele sonetului medieval (așa cum fac contemporanii săi) și își permite libertatea de a inova, atât la nivelul gândirii/simțirii, cât și al expresiei.

Bun cunoscător al englezei medievale, dar și al culturii și civilizației occidentale, Papahagi arată că Shakespeare „pulverizează goliardic convenția, înscriindu-se astfel în linia realistă a lui Cecco Angiolieri, Archipoeta sau Chaucer.” Demonstrația se realizează prin lărgirea cadrului și prin compararea sonetelor cu poemele anterioare, care urmaseră cu fidelitate modelul petrarchian. Aici ar trebui căutat răspunsul pentru înțelegerea geniului shakespeareian, ceea ce Papahagi face într-o manieră convingătoare, comentând, cu rigoare filologică și competență hermeneutică, imaginarul erotic și subtilitățile de limbaj, pentru a ajunge la concluzia că: „Prin *concettistica* și construcția impecabilă, variația tematică, virtuozitățile stilistice, jocurile de cuvinte obscene sau nu, prin muzicalitatea irezistibilă, mozartiană, a întregii secvențe, *Sonetele* oferă delicii nesfârșite. Ele subminează și regenerează totodată convențiile petrarchești, într-un joc continuu cu tradiția, pe care o restaurează în modernitate, iar misterul autobiografic și tonul intimist, jucat sau real, sporesc atracția textului.”

Când analizează *Romeo și Julieta*, Adrian Papahagi pledează pentru ideea consubstanțialității sonete-tragedie, arătând, fără falsă pudibonderie, că piesa este o dezvoltare a aceluiași teme și preocupări din poezie, valorificate cu mijloacele teatrului. Exegetul dezvăluie, totodată, conotațiile erotice ale textului, oculte de traducători din varii motive. El subliniază realismul piesei, arătând că „geniul lui Shakespeare constă tocmai în alternarea momentelor sublime cu cele comice”, punctând, totodată, îmbinarea tragediei antice cu teatrul popular englez, care vorbește, pe șleau, despre sexualitate. Preocupat nu doar de sens, ci și de organizarea formală a textului, Papahagi ajunge la concluzia că *Romeo și Julieta* este cea mai elaborată piesă

shakespeariană și o dezvoltare a unui poem goliardic anonim, ceea ce confirmă „continuitatea neîntreruptă dintre sensibilitatea medievală și cea modernă...”

Un alt aspect care merită subliniat este caracterul polemic al cărții. El se manifestă pe mai multe paliere. Adrian Papahagi respinge atât traducerile eufemistice, cât și pe cele lipsite de nuanță, care falsifică spiritul textului shakespearian. Acolo unde versiunile Șt. O. Iosif, Virgil Teodorescu, Violeta Popa sau Horia Gârbea nu-l satisfac, traduce el însuși, încercând să nu trădeze mesajul original chiar dacă asta înseamnă să se abată de la formă. Propensiunea polemică e vizibilă și în felul cum se raportează la consistenta bibliografie parcursă. Ea este asimilată cerebral, cu suficiente rezerve, ceea ce conferă cărții soliditate, făcând-o credibilă. E o (re)lectură proaspătă, debutonată, care îmbină știința de carte cu plăcerea scrisului. O erudiție agreabilă și accesibilă, extrem de utilă astăzi, când umanioarele se găsesc într-o situație delicată, cauzată și de faptul că discursul critic s-a tot specializat, transformându-se într-un limbaj de lemn aproape autist.

Adrian Jicu¹

Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. *Visul unei nopți de vară; Cum vă place*, Iași, Polirom, 2020, 136 p.

Parte a unei serii care își propune reinterpretarea creației shakespeariene într-o formulă care îmbină rigoarea academică și stilul debutonat, volumul *Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. Visul unei nopți de vară; Cum vă place* (Iași, Polirom, 2020) reunește două cunoscute comedii, pe care exegetul le drămlăuiește de pe pozițiile erudiției, cu aplomb critic și cu spirit polemic.

Titlul mi-a amintit de cunoscuta colecție a Editurii „Eminescu”, unde, în anii ’70-’80 au apărut zeci de volume dedicate unor clasici ai literaturii române. Cu precizarea, esențială, că acolo era vorba despre antologii cu referințe critice diverse, o sinteză a ceea ce s-a scris despre respectivul autor, în vreme ce aici este vorba despre un Shakespeare secvențial, dar în viziunea aceluiași Adrian Papahagi. Ceea ce implică, desigur, existența unei conștiințe critice unificatoare, care, la rândul ei, valorifică, selectiv și original, o bibliografie substanțială.

Comentând *Visul unei nopți de vară*, Adrian Papahagi respinge, *ab initio*, interpretarea clasicizată și simplificatoare a lui Leon Levițchi, afirmând că „*Visul* nu este așadar un simplu balet grațios, legănat de o poezie fermecătoare, și în niciun caz o piesă romantică, naivă și sentimentală, cum cred mulți.” Autorul se situează pe poziții polemice bazându-se pe o lectură personală a textului și, evident, pe argumente filologice convingătoare, care dovedesc nu doar erudiție, ci și suplețe hermeneutică. Aș cita în acest sens distincția între „laughter” (râsul „corectiv”, de tip *ridendo castigat mores*) și „mirth” (bucuria festivă), cu ajutorul căreia Papahagi scoate piesa din zona comedioarelor și o aduce în categoria comediei festive, care descrie o lume pe dos, unde totul este posibil.

Dintr-un alt unghi, spiritul polemic al cărții vizează discursul feminist care a dus la interpretări tendențioase. Adrian Papahagi refuză amestecul ideologicului în

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

treburile esteticului, pledând pentru a lectură contextualizantă, raportată la mentalitatea epocii elisabetane: „Victoria lui Tezeu este în fond biruința ordinii culturale, în care femeia se supune bărbatului, dar și a ordinii naturale, în care femeia și bărbatul sunt hărăziți să formeze un cuplu, nu să se lupte. Feministele se pot livra unor comentarii extinse, dar irelevante: nu despre ideologia secolului XXI vorbim aici, ci despre o situație comică și o cultură care se extinde simbolic între Atena lui Tezeu și Londra lui Shakespeare.” Nu-i mai puțin adevărat că se poate sesiza o anume maliție în felul în care autorul ține să pună lucrurile la punct și în săgețile pe care le trimite, din când în când, către reprezentantele sexului frumos: „Puțin lipsește să nu asistăm la o luptă de mâte între aceste foste colege (Hermia și Helena, n.m.): spectacol dezolant, în care însă cititoarele sau spectatoarele piesei se pot regăsi nostalgic.”

De altminteri, cea mai mare parte a comentariului său se hrănește din răsturnarea unor opinii nejustificate. Însă nimic nu este gratuit, Papahagi bazându-se pe asimilarea fertilă a unei bibliografii deloc de neglijat și, *last but not least*, pe capacitatea de a dezvolta o interpretare personală, mereu aproape de litera și de spiritul textului. E suficient să cităm, în acest sens, ironiile la adresa unor critici americani care cred că *ass* e omonim cu *arse* sau reproșul adus aceluiași Horia Gârbea, care a greșit traducând numele lui Puck prin neaoșul Prihor. Argumentele țin nu doar de notorietatea personajului, ci și de trimiterea la dubletul *puck-fuck*, care se potrivește de minune cu rolul îndeplinit de acest personaj-cheie, căruia, deloc întâmplător, îi revine replica ironică din epilog.

Aceeași abordare convingătoare poate fi regăsită în analiza comediei *Cum vă place*, a cărei noutate ține de „îndrăzneala lui Shakespeare de a preda piesa unei femei, făcând din Rosalinda autor, regizor și protagonist al dezvoltărilor comico-amoroase din pădurea Arden.” Papahagi stabilește posibile filiații cu *Gallathea* lui John Lyly (c. 1587) sau *Epicoene* de Ben Jonson (1609), refuzând, ironic, o analiză ideologică a travestiului, pe care o lasă în grija „așa-ziselor” studii de caz. Pentru el, adevărata explicație trebuie căutată în comparatism, deoarece, spre deosebire de barocul spaniol și de veacul clasic al lui Ludovic Soare, teatrul elisabetan își permite „impurități generice”. Modernitatea piesei este dată și de apariția lui Jaques, personaj-filosof, care vorbește despre cele șapte vârste ale omului: pruncul scâncind, elevul plângăcios, îndrăgostitul care geme, soldatul care caută reputație, judecătorul pântecos, moșul decrepit și hârca, exegetul considerând că „prin Jaques, Shakespeare depășește metafizic Renașterea, așa cum depășește convenționalismul pastoral sau figura standardizată a nebunului.”

De altminteri, cred că ceea ce Adrian Papahagi scrie despre Shakespeare i se potrivește lui însuși: „Așa cum deconstruiește Arcadia naivă a poeziei pastorale, Shakespeare trece dincolo de satira moralizatoare a nebuniei lumii, devenită clișeu, căci are oroare de orice concluzie dogmatică, de orice reducere moralizatoare.” Tot astfel, el deconstruiește tradiția exegetică shakespeariană, ferindu-se nu doar de reducerii moralizatoare, ci și de posibile contaminări ideologice, care se manifestă tot mai insistent în câmpul intelectual actual. Rezultatul? Aceeași erudiție agreabilă și accesibilă.

Adrian Jicu

Pe baricadele românismului...

Nicolae Dabija, *Țara mea de dincolo de Prut*, Bacău, Contexte, 2019, 397 p.

Promotor al reconstrucției identitarului românesc în Basarabia, Nicolae Dabija a consacrat acestui obiectiv nu doar activitatea sa politică, socială, managerială, ori didactică și publicistică, ci și pe cea artistică (poezie și proză), multe dintre creațiile sale lirice putând fi circumscrise temei mai sus menționate literatura fiind – se știe – cea mai puternică formă purtătoare de identitate națională. Unul dintre cele mai reprezentative poeme din această categorie este, fără îndoială, tocmai *Țara mea de dincolo de Prut*, inclus inițial în volumul *Literatura are chipul lui Dumnezeu* (Craiova, Editura „Scrisul românesc”, 1997), poem al cărui titlu a decis să-l împrumute acum culegerii cuprinzând editorialele publicate în 2013 în *Literatură și Artă*. Despre autorul acestora, Grigore Vieru – în prefața menționatului volum de versuri – spunea că este nu doar „un animator al vieții politice”, ci și „un eminent publicist, inima celei mai vibrante publicații basarabene *Literatură și Artă*, în care curajosul bărbat răstoarnă aproape săptămânal câte o brazdă de aur la rubrica editorială «Vai de capul nostru!»”. De altfel, Nicolae Dabija a colaborat intens, multă vreme, cu Grigore Vieru, atât în cadrul conducerii Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, cât și la săptămânalul *Literatura și Arta*, cea mai longevivă revistă de cultură de dincolo de Prut (întemeiată în 1954) – veritabilă citadelă a luptei pentru adoptarea grafiei latine, pentru impunerea limbii române și, nu în ultimul rând – după cum rezultă din paginile volumului *Țara mea de dincolo de Prut* –, pentru revenirea provinciei lor în granițele țării de la care fusese smulsă samavolnic de imperiul țarist, la 6 mai 1812... În acest context, alocarea unui număr de 50 de pagini din economia acestui volum unor „Întâmplări cu Grigore Vieru” nu este deloc fortuită. Secvențele respective, extrem de interesante și de neevitat pentru orice monograf al celor doi scriitori, conferă volumului de față un accentuat caracter memorialistic. Fiindcă e locul să spunem aici că *Țara mea de dincolo de Prut* este o scriere complexă, care ar putea fi revendicată nu doar de publicistică, eseistică, memorialistică, istorie și critică literară, ci și de alte categorii literare cum ar fi, de pildă, romanul. Căci, dacă *Tema pentru acasă*, capodopera incontestabilă a prozatorului Nicolae Dabija, a fost supranumită, pe bună dreptate, „Biblia suferinței neamului românesc”, volumul *Țara mea de dincolo de Prut* merită și el, cu prisosință, o astfel de etichetare/caracterizare. De altfel, volumul de care ne ocupăm aici se citește și el pe nerăsuflăte, cum se spune, fiind nu doar o scriere istorică (istoria neamului românesc din Basarabia, și nu numai), relatând o fascinantă poveste de dragoste (de dragoste de țară, de data asta), ci și un roman politic sau chiar roman polițist (a se vedea anchetele și procesele în care a fost târât autorul), dar mai ales un roman de război („război în timp de pace”, cum l-a numit cândva un jurnalist), fiindcă Nicolae Dabija realizează aici, punând cap la cap editorialele din *Literatura și Arta*, un veritabil jurnal de front, relatând „bătăliile” pe care e nevoit să le poarte cu antiromânii, în speță cu adversarii ideii de unire...

Firește, ca în orice război de lungă durată, unele bătălii sunt câștigate, altele pierdute. Să sperăm însă că victoria finală va aparține unioniștilor – căci timpul lucrează în favoarea lor – și că Nicolae Dabija va ajunge să-și vadă împlinit visul pe altarul căruia și-a jertfit întreaga viață, subsumându-i integral și cariera scriitorească...

Referitor la această activitate de scriitor a lui Nicolae Dabija, academicianul Mihai Cimpoi – dând o înaltă apreciere atât talentului publicistic, cât și harului de povestitor al colegului său – se exprima astfel cu prilejul apariției romanului *Tema pentru acasă*: „Colegul Nicolae Dabija ne face mereu surprize. Poetul pe care-l cunoaștem, publicistul pe care-l citim în fiecare joi (eu, bunăoară, de acolo plec, de la editorialul lui Dabija) a venit cu un roman – *Tema pentru acasă* –, apărut la Editura Princeps-Edit, despre care prietenul nostru, editorul Daniel Corbu, afirmă că este un roman de Premiul Nobel, acesta deja a adunat reacții foarte pozitive. Nicolae Dabija are și dar epic: în articolele sale este un epic, are un dar de povestitor excepțional și romanul vine ca o confirmare a acestui dar” (În *Literatura și Arta*, 25 martie 2010, p. 5). La rândul său, criticul și istoricul literar Theodor Codreanu sesizase, încă în 1993, aportul verbului dabijian la „reînvierea sufletească a românilor basarabeni”, caracterizându-l astfel pe acest „modest și cuminte Orfeu al Basarabiei”: „O blândețe sfâșiată prelung străbate vocea lui Dabija ori de câte ori vorbește în public sau își rostește versurile.” („Nicolae Dabija și complexul lui Orfeu”, în *Literatura și Arta*, 21 octombrie 1993). În ceea ce mă privește, am avut prilejul să mă conving încă o dată de adevărul spuselor colegului Codreanu când – în emisiunea postului TV3 din 20 ianuarie 2019 a îndrăgitului compozitor și interpret Paul Surugiu, zis Fuego – academicianul Nicolae Dabija a recitat cu patos, într-o impecabilă limbă literară, în fata auditoriului din platou, poezia *Țara mea de dincolo de Prut*, așezată, în chip inspirat, în fruntea volumului eponim pe care încercăm a-l rezuma în cele ce urmează. Asemeni multora dintre spectatorii prezenți acolo, am lăcrimat și eu, ca de atâtea alte ori când am citit poezii, articole, eseuri sau romane semnate de Nicolae Dabija. Fiindcă, citindu-l sau ascultându-l (i-am auzit fascinat, de pildă, la Roman, în august 2018, un discurs emoționant pe tema unirii Basarabiei cu România), îți dai seama imediat că te afli în fața unui patriot adevărat, a unui devot al cauzei românismului și nu a unui demagog de genul acelor pe care Eminescu îi admonesta cândva în *Timpul*, spunându-le: „Naționalitatea trebuie simțită cu inima și nu vorbită cu gura!”

În această ordine de idei, am putea afirma, fără teama de a greși, că Nicolae Dabija poate fi asemănat cu Eminescu nu doar pe planul liricii patriotice, cu accente naționaliste, ci și pe cel al publicisticii militante. În multe din tabletele publicate în *Literatura și Arta*, Nicolae Dabija, precum odinioară Eminescu la *Timpul*, condamnă indiferența contemporanilor, lipsa de patriotism, corupția, frica, lașitatea, lipsa de demnitate etc. „Avem în Republica Moldova – scrie Nicolae Dabija – o conducere obosită, o frică obosită, o istorie obosită. Oamenii se dezic benevol de demnitate, de libertate. Ei fac tot mai mult ca să pară slugi perfecte, unelte ascultătoare. Mituiți (...) ei devin călăii propriilor idealuri, dar și al visurilor unui popor întreg. Idealurile vechi sunt substituite de unul singur: acela de a-i sluji impecabil pe cei care-și bat joc de noi fără întrerupere” (p. 238). Cu mâhnire în suflet, scriitorul patriot și publicistul militant constată că lucrarea sa de decenii întregi a fost, în bună măsură, zadarnică, întrucât nu toți locuitorii Republicii Moldova au priceput care e calea de urmat, pentru ei, în viitor. „Câtă bucurie – constată el, cu amărăciune – pe lumea de preoți și de mireni la venirea patriarhului Kirill. Parcă coborâse Dumnezeu pe pământ. Iar el sosise să „serbeze”, cu întreg poporul, ruperea în două a unei țări la 1812, și tot ce i-a urmat acestui act criminal: deportări, deznaționalizări, sechestrări, genocid, foamete, Siberie...Iar conducerea țărișoarei stătea cu capetele plecate, ca oaia la strungă.” Și tot aici : „Am văzut câțiva demnitari de-ai noștri sărutând cu tremur mâna patriarhului Kirill, dar și pe cea a lui Rogozin (vicepremierul guvernului moscovit-n.n.). I-am înțeles. La urma

urmei, e omenește să-ți fie frică. Frica nu trebuie condamnată. Trebuie condamnată lașitatea. Iar oamenii devin lași din frică. Lașitatea naște trădare, degradare, dezgust. Cea mai demnă de dispreț e lașitatea colectivă. Există popoare întregi în care e antrenat sentimentul de turmă.” (p. 238)

În paginile cărții răsună frecvent îndemnurile la luptă pentru deșteptare națională, pentru unire și pentru strângerea rândurilor românilor de pretutindeni. „Să facem tot ce depinde de noi – clama Nicolae Dabija în discursul rostit la adunarea solemnă dedicată aniversării a 95-a a Unirii Basarabiei cu România – pentru apropierea celor două maluri de Prut, astfel încât pe viitor să se creeze impresia că acestea aparțin uneia și aceleiași țări.” (p.114). Acuzat de unionism cu România, el vine cu argumente pertinente, în măsură să elucideze diverse aspecte culturale și politice, deplângând faptul că „nicăieri pe globul pământesc nu există un neam mai frământat, mai ciobit, mai frânt în bucăți – de vecini, de istorie, sau de tristețe – ca cel românesc” (p. 112). Criticând cu vehemență actuala stare politică și socială din Basarabia, Nicolae Dabija clamează o schimbare urgentă a lucrurilor, asumându-și rolul de formator, de catalizator al opiniei publice și, mai ales, pe cel de lider al Mișcării de Eliberare Națională.

Aflat, de peste patru decenii, „pe baricadele românismului”, Nicolae Dabija înțelege să facă propagandă în favoarea unirii pe toate căile: prin știri, interviuri, anchete, reportaje din cadrul activităților la care a participat, prin poezii și romane, dar și prin articole de opinie și, mai ales, prin discursurile rostite la întrunirile publice, în calitate sa de președinte al Forului Democrat al Românilor din Republica Moldova. Editorialele sale din *Literatura și Arta*, mai cu seamă, reprezintă o platformă extrem de eficientă pentru pregătirea unirii Basarabiei cu România, întrucât reușește să explice acolo, pe înțelesul publicului larg, o serie de concepte utilizate în discursurile publice, elucidând totodată controversile iscate în jurul diverselor evenimente ori decizii politice.

Adunate în *Țara mea de dincolo de Prut*, articolele lui Nicolae Dabija din 2013 reușesc să prindă pulsul epocii, înregistrând cu fidelitate atitudinile și opiniile care animă astăzi societatea basarabeană. Ideea reunificării Basarabiei cu Patria-Mamă, idee care străbate cartea de față de la un capăt la altul, este susținută consecvent, pas cu pas, fiind explicată și asumată de către autor. Deși publicate în urmă cu mai bine de cinci ani, textele din *Țara mea de dincolo de Prut* își păstrează încă prospețimea/ actualitatea, fiind la fel de interesante ca și în momentul apariției lor inițiale.

Veritabil manual de educație națională – cum s-a exprimat cândva Eugen Simion despre cele patru manuale de istorie (seria „Daciada”) semnate de Nicolae Dabija – *Țara mea de dincolo de Prut* promovează intens ideea necesității unirii Basarabiei cu România și, prin aceasta, integrarea mai rapidă a Republicii Moldova în Uniunea Europeană, acolo unde îi este locul și unde ar fi trebuit să se afle de mai multă vreme... Pentru toate acestea, volumul de față ar trebui să-i intereseze, prioritar, pe tinerii de azi de pe ambele maluri de Prut, oferindu-le o lectură agreabilă, nu doar captivantă și incitantă, cât mai ales – prin exemplele de curaj, tenacitate, demnitate, dragoste de neam – una instructivă și educativă. Era nevoie de o astfel de carte, așa încât credem că autorul ei se cuvine gratulat și omagiat, la modul cel mai sincer, pentru această remarcabilă izbândă editorială care este *Țara mea de dincolo de Prut!*

Liviu Chiscop

Semnul culcat al Cancerului

Ion D. Sîrbu, Ultimele... (ediție îngrijită de Toma Velici), Târgu-Jiu, Măiastra, 2020, 370 p.

Înainte cu doi ani de a ne părăsi, Ion D. Sîrbu a primit un frumos cadou, care a constat într-un loc de veci. Acea „pomană” a fost una dintre rarele „atenții” pe care i le-a făcut vitrega sa viață, dar – nu-i așa? – gestul contează, mai ales că pe timpul comunismului era mai greu de murit decât acum. Pentru „schimbul de locuințe”, generoasa persoană trebuia să predea locul de veci primăriei craiovene, care, la rândul ei, urma să i-l vândă lui Ion D. Sîrbu mai ieftin, cu condiția ca el să prezinte o dovadă precum că este... muribund.

Aceste circumstanțe sinistre nu pot surprinde deloc pe aceia dintre cititorii care știu în ce fel de logică paradoxală s-a desfășurat întreaga viață a lui Ion D. Sîrbu. Autorul *Bivolitelor*, fiind obișnuit cu înfruntarea birocrăției, s-a lăsat încă o dată dus de cursul rocambolesc al vieții sale și a prezentat un C.V. medical bine garnisit, în care figurau boli de durată, precum diabetul și emfizemul pulmonar. Însă administrația cimitirului a fost foarte fermă și i-a cerut să facă rost de ceva mai de Doamne-ajută – un cancer sau un infarct, acolo. Pacientul impacientat nu s-a putut descurca în a obține dovada respectivă, neștiind că era deja afectat de un cancer la gât, pe care l-a descoperit puțin mai târziu.

Aflând că zilele îi sunt numărate, Ion D. Sîrbu și-a încordat sufletul și spiritul pentru a se întoarce la masa de lucru și a se apuca febril de lucru la cele încă cinci cărți planificate. Odată proiectul terminat, putea să moară „cât de cât onorabil”. Ediția *Ultimele...* (Editura Măiastra, Târgu-Jiu, 2020), îngrijită de Toma Velici, adună epistolele, filele de jurnal, un interviu, precum și transcrierea ultimei înregistrări audio, făcută imediat după primirea crudului diagnostic medical. Numărând zilele, precum militarii în termen, dar din alte rațiuni, bătrânul soldat Sîrbu – intrat în ultima mare bătălie, în urma căreia știa ceea ce îl aștepta – a *început să-și dea termene fără scadență*: „Am 69 de ani, acesta e semnul cancerului când e culcat. Dacă scap până în 28 iunie [1989], mai pot spera să-mi scriu una sau două din cărțile restante” (p. 177).

Din păcate, verva de a simți literar sau ficțional și de a scrie, văzută ca un anestezic împotriva morții, s-a diminuat pe parcurs, pentru a dispărea complet în ultimele săptămâni, când muribundul a scris doar epistole. El a avut revelația faptului că una este să ai sentimentul morții și alta înseamnă să fii în moarte sau *întru* moarte. Atunci când metastaza îi era totuna cu metafizica, din cauza sănătoaselor celule canceroase din organism, Ion D. Sîrbu și-a dat seama că, afară de moarte și dincoace de moarte, totul poate deveni literatură. Odată cu sosirea în anticamera morții, viața care mai subzistă bate literatura, dar consolarea i-a fost în faptul că însăși viața i-a devenit subiect de literatură. Cu alte cuvinte, „măgarul Gary” și-a îndeplinit oarecum rostul pe lumea aceasta, regretul său fiind acela de a nu-și fi scris chiar el viața... Nu a avut timp, deoarece a trebuit să supraviețuiască sub-existând.

Înainte de a ajunge în faza ultimă a bolii – asemenea unui om beat, care îi vede, prin optica sa aburită de alcool, pe toți cei din jurul său ca fiind beți – lui Ion D. Sîrbu (care renunțase la alcool) i s-a părut că Lumea este atinsă în întregime de boală. Pătrunzător diagnostician, el a observat peste tot simptomele unui cancer vechi,

generalizat, cu mari tumori inoperabile: „La această oră, nu numai eu am în gât un cancer; și Patria și Limba și Poporul limbii române au un asemenea cancer. Eu spun că îl am fiindcă am tăcut prea mult. [...] Nu mai eram întrebat «ce mai faci, Gary?», ci «ce mai taci, Gary?»» (pp. 153–154). Bolnavul și-a pierdut treptat acuitatea simțurilor, dar nu și simțul critic, realizând prin ultimele sale pagini o tranșantă sinteză asupra gândirii și nesimțirii românești: „Cum am putut suporta prostii din jurul meu? Proştii sunt celulele canceroase ale poporului meu!” (p. 75)

Ion D. Sîrbu a murit înainte de a se putea bucura de căderea comunismului, iar boala sa poate fi considerată, la scară, drept agonia întregului sistem totalitar. Nimic din ce este românesc nu i-a fost străin și de aceea el a judecat cu luciditate rănită și muribundă jalnicul spectacolul al prostiei generalizate: „Dacă nu revenim la liceul de cultură generală, pierim; fără un pic de franceză și latină, viitoarea limbă românească va fi o simplă cioară vopsită cu neologisme. La ora asta, nici profesorii nu mai sunt capabili de cea mai elementară etimologie” (*ibidem*). Se pare că și previziunile i s-au adevărit: „tare mă tem că lupta de clasă a viitorului secol nu se va mai da între exploatați și exploataitori, ci între umaniști și tehnicieni, între inteligenți și proști, între cei care muncesc fără bucurie și cei ce se bucură fără să muncească” (p. 55). Ultimele exerciții de luciditate ale lui Ion D. Sîrbu pot fi considerate drept intermediare între literatura de tip reflexiv și filosofia practică.

Ceea ce nu a putut să uite autorul romanului *Adio, Europa!* a fost faptul că „Istoria o fac cei care iscălesc condica, dar o scriu cei care controlează această condică” (p. 56). După o tinerețe pierdută din cauza războiului, căreia i-a urmat o maturitate furată de anii de închisoare, Ion D. Sîrbu a ajuns la o bătrânețe pe care a considerat-o delapidată. Ceea ce a urmat pe ultima turnantă a vieții a fost întocmirea unui bilanț catastrofal: „Am trăit ratat, o epocă ratată, într-o țară hiper-ratată. Am trăit marginal, nu la capătul Europei, ci la sfârșitul ei. Toată viața, de fapt, m-am pregătit ca să încep a trăi odată cu adevărat. Mă sting – ca și Tata și ca și Blaga – într-o lume total confuză și falsă într-o țară rătăcită prin dogmatism, încăpățănare de sus și multă, enorm de multă prostie afro-asiatică. Am un cancer în gât – probabil că *mon organ cible* a fost organul destinat de a spune, de a vorbi, de a țipa. Am tăcut. Am scris. Am mârâit. Am gândit. Poate că acest cancer frumos și cochet nu e decât materializarea mortală a refulărilor Cuvântului” (pp. 67–68).

Asemenea precedentelor scrieri ale lui Ion D. Sîrbu, și „ultimele...” se ivesc, cu dezabuzarea, (auto)ironia și umorul negru specifice autorului, dintr-o experiență fără egal acumulată în anii totalitarismului. *Utimele...* se constituie într-o tulburătoare mărturisire asupra vieții și a morții, făcută de un mare spirit înaintea mării călătorii, fără întoarcere. În stilul său caracteristic, Ion D. Sîrbu a spus că nu pleacă decât pentru a intra într-o altă... Colectivă, mai bună și mai dreaptă. Poate...

Vasile Spiridon²

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.