

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor-șef	Prof. dr. Mircea A. DIACONU
Redactor-șef adjunct	Prof. dr. Elena-Brândușa STEICIUC
Colegiul de redacție	Prof. dr. Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU Conf. dr. Sabina FÎNARU, Conf. dr. Cornelia MACSINIUC Conf. dr. Ovidiu MORAR, Conf. dr. Elena-Luminița TURCU Lector dr. Daniela PETROȘEL, Lector dr. Gabriela RANGU Lector dr. Codruț ȘERBAN
Secretar de redacție	Lector dr. Raluca DIMIAN
Coperta	Conf. dr. I.C. CORJAN
Responsabil de număr	Conf. dr. Cornelia MACSINIUC, Lector drd. Otilia IGNĂTESCU

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Mihai CIMPOI (Chișinău – Republica Moldova)
Acad. Nicolae BREBAN (Academia Română)
Acad. Nicolae MANOLESCU (Academia Română)
Prof. dr. Jean BURGOS (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Jorge PAREDES (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Maria SLEAHIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)
Prof. dr. Mircea MARTIN (Universitatea din București)
Prof. dr. Mircea MUTHU (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Ioan POP (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Andrei CORBEA-HOIȘIE (Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)
Prof. dr. Cornel UNGUREANU (Universitatea de Vest, Timișoara)
Prof. dr. Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, Corp A, Camera 4, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută CNCSIS și cotate în categoria **B+ (cod 419)**.

Pagină web: <http://analelitere.usv.ro/>

ISSN: 1584-2886

© Copyright, 2010, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:

Documentarist Iuliana CÎRȘTIUC

Bun de tipar: 14.VI.2010

Apărut: 2010

Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava
720229 – Suceava Str. Universității nr. 13

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XVI, NR. 1

2010

Editura Universității din Suceava
2010

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. UTOPIA AND DYSTOPIA	7
Cornelia MACSINIUC, Introduction	9
Alexander Charles Oliver HALL, “A Belief in the Unthinkable”: <i>The Age of the Conglomerates</i> as Critical Dystopia	11
Oana-Elena STRUGARU, Exil și heterotopie	23
Carol COOPER, Dystopian Society, Utopian Ideal? The Role of Buildings for the Arts as Vehicles of Control and Consumer Utopia	33
Daniel PORTLAND, Come, Armageddon! Come!: Queer Nihilism and the Margin of the Urban	43
Nissim GAL, “Zion Fiction”. Repainting the Old-New Land	49
Dominick GRACE, The Dystopian Family in <i>Brazil</i>	65
Ecaterina PĂTRAȘCU, <i>The Handmaid’s Tale</i> : Topos as Dystopia and/or Utopia	75
Richard Oko AJAH, Naples and Lagos: Postmodern Representations in Tahar Ben Jelloun’s <i>Labyrinthe des Sentiments</i> and Sefi Atta’s <i>Everything Good will Come</i>	85
Alina CRIHANĂ, Utopie politică și distopie românească în secolul al XX-lea	99
II. EXEGEZĂ	109
Mircea A. DIACONU, I.L. Caragiale. Fragmente despre tot – sau despre vid	111
Ovidiu MORAR, Teatrul lui Dumitru Solomon	119
Florian BRATU, Cioran și revelațiile conștiinței autentice	135
Liliana-Stela BALAN, Exil și globalizare: Dumitru Radu Popa sau dezinvoltura americană	149
Emilia COLESCU, Le conte et sa réception	157
Cristina HETRIUC, La composante balkaniques des écrits de Panaït Istrati: <i>Nerrantsoula</i>	165

Petronela MUNTEANU, <i>La traduction en tant que processus de communication interculturelle</i>	177
Dan PĂTRAȘCU, <i>Didactica Nova</i> sau catalogul de imagini al existenței ...	185
III. RECENZII	197
Guy le Moal, <i>Masques bobo, vie, formes et couleur</i> (Alain Joseph SISSAO)	199
Boussad Berrichi (coord.), <i>Tamazgha francophone au féminin</i> (Briana BELCIUG)	201
Anne-Marie Codrescu et Denisa-Adriana Oprea (coord.), <i>Communication interculturelle et discours médiatiques</i> (Nicolae BODNARU)	204
Terry Eagleton, <i>Teoria literară. O introducere</i> (Anca-Gianina BLEOJU)	207
Gabriel Herea, <i>Pelerin în bisericile Bucovinei</i> (Niadi CERNICA)	210
Irene Albers: <i>Claude Simon, Moments photographiques</i> (Raluca DIMIAN)	211
Georgiana Lungu-Badea (coord.), <i>Translationes</i> (Daniela PINTILEI)	214
Romanița Constantinescu, <i>Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei</i> (Carmina STOIAN)	216
Dan C. Mihăilescu, <i>Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu</i> (Liliana-Stela BALAN)	219
IV. NOTE DESPRE AUTORI	223

I. DOSAR CRITIC

UTOPIA AND DYSTOPIA

INTRODUCTION

Finding a comprehensive definition for utopia is an elusive enterprise. Utopianism offers a wide and complex research field, with fluid, uncertain boundaries, which critical approaches must often ignore or cross. Utopia as literary genre, as *forma mentis*, as social experiment (including the case of intentional communities as “practical utopia”), as project of social change, based on the transformation of needs and the “education of desire,” as hypothesis and instrument of knowledge – these and other of its hypostases confer the term an indeterminacy whose discourse-generating power comes from its necessarily interdisciplinary perception.

A renewed attention to the manifestations of the utopian imagination is particularly justified in the context of globalization – with its own utopian (or dystopian) dimensions –, which is, at the same time, and in the paradoxical mode characteristic of postmodernism and its “war on totality,” the reality of postcolonial fragmentation, of centrifugal tendencies and devolution processes, and of the pressing issues of identity and difference. The repeated proclamations of the “end of utopia” are a good illustration of the ambivalent strategy of postmodern discourses of simultaneously erasing and affirming: the more the demise of utopia is ascertained, the more prominent it becomes in theoretical and social concerns, as well as in literary-artistic representations, in a variety of derived or related forms. Certain social movements, such as feminism and ecologism, have been seen to contribute to the revivification of the utopian impulse, or else to the intensification of the critical attitude towards utopia. The rise of the technological society, of mass media and of mass consumerism (cultural consumerism included) has spawned a multitude of utopian forms – many of them falsifications of utopian desire, as in the phony utopias of Disney World, Las Vegas, advertising, or “McTopia.”

The anxieties at the potentially regressive nature of the utopian ideal, caused by the disastrous outcomes of 20th century political experiments – informed, as it has been perceived, by utopian ideologies – have given rise to controversies about its viability and desirability and have inspired countless anti-utopian or dystopian representations. In fact, the demarcation line between utopia and dystopia has always been a problematic one. The diversification of

utopian forms reflects mutations in mentalities, perceptions and interests (social, ethnic, economic, cultural, etc.), but one feature has endured in the long history of utopia: its inherent ambiguity. The relation between the degree of desirability of the utopian world and the problem of power and of the subject's autonomy has always been a vexed one. The utopian Leviathan has a tendency to swallow its subjects and make the individual wither to an extent which is not much lesser than that in explicit dystopias.

The selection of articles on the theme of "Utopia and Dystopia" gathered in the present volume addresses a variety of issues raised by utopian and dystopian representations in literature, film, painting, architecture, etc. Among them, that of the politics of space – especially urban space – appears to be particularly prominent, and understandably so, since in the symbolic construction of both utopia and dystopia strategies of space management, of delimitation and careful demarcation, of inclusion and exclusion, bear significantly on such issues as gender, class, ideology, subjectivity, power, as these diverse approaches illustrate. On the whole, the papers explore and test the critical potential of utopia, dystopia, and heterotopia as models of cultural perception and analysis.

Cornelia MACSINIUC,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

“A BELIEF IN THE UNTHINKABLE”: *THE AGE OF THE CONGLOMERATES* AS CRITICAL DYSTOPIA

Alexander Charles Oliver HALL,
Kent State University, Ohio, U.S.A.

Abstract: With the Social Security program in the United States in shambles and corporate corruption a near cliché, Thomas Nevins’s 2008 debut *The Age of the Conglomerates* is as timely as it is haunting. The novel uses precisely these two issues—corruption and the potential failure of Social Security—as the catalyst for its critically dystopian world. In the context of the early 21st century, the critical dystopia is an ample narrative framework for provoking an emergence of the utopian imagination. Its use of contemporary concerns as the ground for the dystopic world coupled with a hopeful ending work to promote social dreaming.

Key-words: Thomas Nevins, critical dystopia, social security, *The Age of the Conglomerates*, United States, science fiction

Amid the economic downturn of the early 21st century, corruption has, not surprisingly, permeated the corporate establishment of the United States. Meanwhile, a certain fear exists in the American consciousness about the future that will result from this corruption. Separately, the US government has failed to address the ailing Social Security program, the failure of which could have serious consequences, especially considering the growth of the average life span. The Social Security Trust Fund (which was originally set aside to offset the costs associated with an unprecedented number of new beneficiaries from the baby boomer generation that would claim benefits for longer than had previously been the the norm) has been borrowed against to fund other government programs, and the decrease in birth rates over the years means that fewer workers will be paying into the system than will be benefitting from it. As a result, expenses will eventually exceed revenues, and the program will collapse.

In *The Age of the Conglomerates*, Thomas Nevins uses the possibility (or, perhaps, inevitability) of the fall of the Social Security Administration as the catalyst for the realization of the dystopian America depicted in the novel. There is a certain practicality, on Nevins’s part, to using the narrative framework of the dystopia—dystopia remains one of the most powerful genres available to provoke the utopian imagination, especially in light of the right-wing appropriation of utopian rhetoric to validate the “era of economic

restructuring, political opportunism, and cultural implosion” (Moylan 186) brought about in the US under Ronald Reagan’s presidential administration, rhetoric which was “re-revived during [Reagan’s] funeral services in 2004 and by George W. Bush in campaign speeches” (Roemer 133). It was in response to the rise of this era that the dystopian genre entered its “critical” stage, and the critical dystopia has remained a potent avenue of critique even up to the present. *The Age of the Conglomerates*, Nevins’s debut novel, enters the fray at a moment when the critical dystopia is as effective as ever, harnessing the genre’s utopian potential to exact a critique rooted in the economic fears facing America in the early 21st century, the realization of which being extended to an imagined neo-fascist future. Keeping in line with the conventions of the critical dystopia, however, the novel leaves room for a utopian impulse in its hopeful ending.

The Age of the Conglomerates presents a vision of the future that uses capitalism to bring about a neo-fascist system catalyzed by the failure of the economy in the United States. A prologue outlines the events that have led to its dystopian future world, beginning with the failure of the Social Security Administration. With this failure comes a chain of events that allow the Conglomerates—“a political party that emerged from the private sector” (Nevins 3)—to take control of the country. After a bailout fails to save Social Security, Medicare and Medicaid fall, followed by the health insurance and health care industries. As a result, the stock markets crash, causing companies to go bankrupt, thereby robbing employees of their pension plans. But even these failures are not the extent of the set up for the Conglomerate takeover. In addition, “the early retirement packages offered to control costs and reduce corporate vulnerability came due just as a generation of workers reached retirement age, provoking a mass maturation of 401(k)’s and IRAs” (3). According to the novel, “this confluence of economic disasters overran the courts, the banks, and the national and global markets” (4), bringing about the age of the Conglomerates.

The Conglomerates, headed up by a single Chairman, consist of chief executive officers who had been embezzling money from the corporations they controlled during the first part of the 21st century. In fact, they have seized control of everything, acting as the puppet masters to the President, Congress, banking businesses, industry, and commerce. Once in control, the Conglomerates institute a cashless society in order to control identity, as well as to control finances, and track and tax citizens—people are reduced to extensions of capital, faces behind sums of money. But the evil nature of the Conglomerates’ rule extends far beyond their control of society as rooted in finance.

Another dimension of the Conglomerates’ control concerns how they deal with the “problem” of the elderly early in their reign; with life spans at an all time high, the elderly represent an economic burden on the country’s resources, which inspires a hatred toward them by the young. Dubbed the “Coots,” the elderly provide “a constant reminder of why the economy had gone bad and why the society was in such a deplorable condition” (6). To address this

so-called problem, the Conglomerates pass the “Family Relief Act,” which allows them to take control of any citizen eighty years of age or older. According to the novel’s description of the Act, “families were relieved of the expenses of their elderly, financial as well as emotional, in exchange for the elderly’s assets and properties” (6). The Coots (a pejorative for the elderly certainly meant to echo those used to describe oppressed peoples throughout history) are removed from their homes and forced to retire in communities situated in the desert of the Southwest—communities not entirely unlike the Nazi concentration camps used in the internment and genocide of Jewish people during WWII. The relocation is no problem because the economic downfall has led to “a mass migration of youth to the major urban areas—Chicago, Houston, Los Angeles, and Seattle—while the New York Metropolitan area ... sprawl[s] all along the eastern coast” (6). The so-called “success” of the Family Relief Act also makes another extension of its authority possible, authority over a different burden: troublesome children and adolescents.

Troublesome youth are susceptible to an option that can be exercised by their parents whereby they can “discard a progeny that [has] become a social, family, or genetic problem” (6-7). The discarded children—“Dyscards”—are at first left for dead in the New York City subways, but the growing numbers of Dyscards soon necessitate additional dumping grounds in other cities around the country. Once the problem child is removed, the parents become eligible for a replacement that has been genetically manipulated before conception to eliminate traits that contribute to its becoming a problem itself, which has the potential to secure a population of non-dissenters under the future control of the Conglomerates.

This is the set up for the plot of *The Age of the Conglomerates*. Society, in the novel, now lives under the control of the Conglomerates, a political party “united in greed” (4), while the elderly and troublesome youth are cast aside as a burden. These developments result from the collapse of the Social Security Administration, and it is this collapse that is the “break”; as Fredric Jameson puts it, “the telltale instant after which it is no longer the same” (*Postmodernism* ix). Indeed, the Conglomerates change things dramatically, and for the worse.

One dimension of the critique inherent in *The Age of Conglomerates* exists in its suggestion that the hegemony of the capitalist system can actually work in favor of those that would extend its repressive forces to the point of fascism. After the collapse of the Social Security Administration and the resulting failure of the system in place, the Conglomerates are said to have “quickly assumed control of the republic,” and “now that they were in power, there were no checks and balances; the Conglomerates had taken over everything and everyone” (4). Still, the Conglomerates depend on the economic tenets of the capitalist system to organize society once they are in control. According to the novel’s prologue, Manhattan—not Washington, D.C.—is the headquarters of the Conglomerate party, “as it was home to the financial markets, to business, and to the executive board running the party,” and, “since D.C. played well to the media and the masses, it diverted attention from the real

business of running the country” (4, emphasis added). Though the Conglomerates seize control of the country through economic means, they do not revert to an outright totalitarian regime because they are able to use the economic system as a convenient front for their corrupt operation. This operation is extended from their crooked business practices as chief executive officers of corporations before their seizure of power: “the Conglomerates instituted their platform and enforced their will of an economic martial law to insure that budgetary surplus and cost control were matters of constitutional amendments rather than of company policy” (4). Nevins here calls forward the economic fears of the novel’s historical moment, and, instead of presenting the new government in control of the United States as a dictatorship, for instance, depicts capitalists as those who use the system they know for repressive ends, thereby situating this new fascist form of capitalism as a dystopia. For instance, the Conglomerates use money as a means of monitoring their subjects, as well as of inspiring them to accept and even revel in the evils of the system.

The Conglomerates use the organization of society as one without the use of cash money to their fascist advantage. Having eliminated “paper and coin,” the Conglomerates transfer “all moneys to a digital standard of currency under the auspices of the Federal Reserve,” which “eliminate[s] the vulnerability to individual identity theft” (5). However much the realization of a cashless society seems like a protection for American citizens, though, it actually works to the advantage of the Conglomerates to keep their sinister intentions under wraps. The conversion to a cashless system actually makes it so that “all identity [is] controlled by the state,” which secures the Conglomerate “control of personal and public finance” (5). This seems to draw upon the Nazi’s use of birth records to identify Jewish people during the holocaust of WWII. Moreover, as an excuse for such a conversion, the Conglomerates point to the contribution of paper and coin currency “to the overall health risk of communicable diseases as the germ-laden agent change[s] hands” (5). Once again, the Conglomerates succeed in using the economic system for fascist ends, even going so far as to allow the IRS to use the new cashless system as a “means of tracking and taxing” (5). But the fact that cash even remains under their system of imposed control suggests the potential of capitalism to be fascist itself, which equals a dystopian development for society’s future. In his *Capital*, Karl Marx posits that capitalism “at a certain stage of development... brings forth the material agencies for its own dissolution” (762). For Marx, this dissolution leads to a socialist utopian reorganization of society, but in *The Age of the Conglomerates* capitalism brings forth these dissolving agencies only to be brought to its most extreme—a fascist system operating under the guise of capitalism. The novel’s ending, however, is open and ambiguous, which, according to Moylan and Baccolini, helps to maintain “a utopian impulse *within* the work” (Baccolini and Moylan 7). Still, the greed that is an inevitable result of capitalism leads to an acceptance and even celebration of the evils of the Conglomerates’ capitalistic-fascist system.

The characters in *The Age of the Conglomerates* are representative of the various social classes of the novel's future world. This is especially clear in the character of Ximena, who goes by "X" once she becomes a Dyscard. X, it seems, is a kind of variable that equals Dyscard. X's mother, however, is representative of a loyal subject of the Conglomerate system, one that embraces that system. She does so, under the Family Relief Act, by happily accepting a cut of her parents' assets once they are sent to the retirement community for the Coots, and using the money to exercise her option to have X discarded and conceive a new genetically manipulated child with the help of the Conglomerates' Genetic Development division. The acceptance of a portion of her parents' assets recalls the spoliation and redistribution of Jewish property during WWII. X's mother, furthermore, like any other "who could afford the expense, and who came from the correct demographic [group], could now design, or redesign [her] basic genetic structure and adjust [her] offspring's appearance and behavior before birth" (Nevins 9). There is certainly a parallel to the Nazi practice of ethnic cleansing during WWII here, but instead a kind of "genetic cleansing." X's mother's desire to have a new genetically modified child supersedes whatever moral reservations she has about discarding X, or allowing her parents, George and Patsy, to be cast off upon reaching their eightieth year. Such a desire implicates the inherent greed of the capitalist economic system as evil, and provides another angle of critique of that system in the novel by linking it to the fascist practices of the Nazis during the Second World War. In so doing, the novel inspires a "belief in the unthinkable" (96)—that capitalism could become so corrupt as to organize its controlling forces around the principles of fascism. But there is another inherent "unthinkable" in the story as well, which equals the novel's chief utopian impulse: that the system can be changed for the better, and from within.

The hegemony of the capitalist system operates in such a way as to convince its subjects that there is no alternative to capitalism because it is supposedly the best possible system, even going so far as to villainize any suggested alternative. The subjects of the system generally believe this claim, as they are indoctrinated with it from a young age. The idea that capitalism is a kind of end of history, and the indoctrination that supports such an idea, serves not only to villainize any potential alternatives and convince its subjects that no viable alternative exists, but also to make the very idea of a different system unthinkable. This is what Jameson refers to as "the invincible universality of capitalism," which he defines as "the universal belief... that the historic alternatives to capitalism have been proven unviable and impossible, and that no other socioeconomic system is conceivable, let alone practically available" (*Archaeologies* xii). *The Age of the Conglomerates*, however, presents the idea that under a capitalist system that has grown into fascism via corruption, there must be a belief in the unthinkable in order to imagine a better world. By extension, then, the utopian imagination must remain active in the present day in order to avoid a future such as Nevins's novel presents. This kind of prefigurative thinking is consistent with Jameson's conception that the

Utopians not only offer to conceive of such alternate systems; Utopian form is itself a representational meditation on radical difference, radical otherness, and on the systemic nature of the social totality, to the point where one cannot imagine any fundamental change in our social existence which has not first thrown off Utopian visions like so many sparks from a comet. (*Archaeologies* xii)

Additionally, the utopian imagination must remain active not only as a prefigurative measure that inspires action to avoid some evil outcome, but equally as one that imagines a better future in general. The kind of corruption that capitalism breeds, Nevins's novel suggests, could lead to a society that looks much like that in *The Age of the Conglomerates*. A belief in the unthinkable, however, can interrogate the present system as a means to avoiding such a society, and to building a better one, just as in the narrative the characters are themselves able to build a better society, or, at the very least, are able to strengthen the included utopian enclave. This is consistent with Sargent's assertion that the critical dystopia "holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia" ("US Eutopias" 222). Such hope is apparent in Nevins's novel on several different fronts.

Approaching the age at which he will himself become a Coot, the Chairman of the Conglomerates goes to the director of genetic development at the New York Medical Center, Christine Salter (the now independent adult sister of X), to try and shave years off of his appearance and add years to his lifespan through genetic modification. The Chairman, as dictator, believes that he can get around being reduced to a Coot at age eighty if he looks and, for all intents and purposes, *is* younger than his age. Christine is distressed to learn that on New Year's Eve, 2047 (the novel is set in 2048, but begins here), her love interest, Gabriel Cruz, has disappeared, presumably taken prisoner by the Conglomerates. Christine had discovered that Cruz had been sabotaging the genetic development efforts of the New York Medical Center, and, through surveillance, the Conglomerates had also become aware of this when Christine was comparing the data that allowed her to come to this conclusion. She plans to confront Cruz about the sabotage at a New Year's Eve party they are to attend together, but he is taken away before she can. Cruz, however, is not actually taken prisoner, because the fight that he puts up against the Conglomerate guard nearly costs him his life, and the agents, afraid of the consequences of this, instead leave him in the subway to become a Discard. Cruz's attempts to sabotage the genetic cleansing practices of the Conglomerates position him as a character in the novel who takes action to fight the system from within, in hopes that such action might help to influence the establishment of a better system. Here is another belief in the unthinkable—a utopian impulse acted upon by a prominent character. Returning to the Medical Center, Christine meets the Chairman, who explains his intention to modify his genes with her help. At this point, Christine is not sure whom to trust, but she leads the Chairman to believe that she will help him with his plan. Once she wakes from her complacency to recognize the corruption and evil of the system she is a part of, she decides to use her newfound position of power to thwart the plans of the Chairman, and help bring down the system from within, which shows her dissatisfaction with the present

system and hope for a better one (and thus another utopian impulse acted upon by an important character in the novel). This awakening is introduced to the reader as an impulse that incites action on Christine's part that can effect real change in her world. The cognitive estrangement produced by the novel, then, helps the reader wake from their own ambivalence about the possibility of change in their empirical world, rousing some sense of hope that their actions could effect change for the better from within their world. This logic helps to solidify the argument that *The Age of the Conglomerates* operates as a critical dystopia, since, according to Darko Suvin, science fiction is "*the literature of cognitive estrangement*" (Suvin 4), and the critical dystopia, according to Moylan, exists within "the formal parameters of sf" (Moylan 186). That is, the novel produces cognitive estrangement through a dystopian narrative form. The novel adheres to the conventions of the critical dystopia in other ways as well.

In a subplot of *The Age of the Conglomerates* (though each subplot contributes to the overall outcome of the novel), Christine's grandparents, George and Patsy, are taken to their new home in the Coot relocation camp in the American Southwest. On the plane that takes them, they meet another Coot, the Captain of the Galaxy (the Galaxy being the C-5 Galaxy transport plane used to transport the Coots to the relocation camp). The Captain realizes that Patsy is in the early stages of Alzheimer's disease, and takes pity on George because he knows that if the Conglomerate agents overseeing the transport figure this out, they will separate the couple from one another. He is able to communicate this information to George, which helps to keep the couple together. Once in the camp, George finds a now outdated laptop computer in the room he and Patsy are placed in, which has information about a place they can go to escape the relocation camp. On a whim, George uses the laptop to send an email to his granddaughter, Christine, explaining his situation. Although he is unsure the email will even reach her, he takes solace in the correspondence, since escape seems imminent. At first, George is reluctant to try and escape, fearing for Patsy's ability to go along with the plan. Another Coot that is sympathetic to George and Patsy's situation, however, explains to George that very soon the Conglomerate agents will likely ship Patsy to a facility more suited to her needs (so they will say), separating the couple. At this point, George decides that it is time to attempt to escape to the relocation camp before they are separated; their informant tells them, after all, "they'll separate you in a minute if they think it's to their advantage, especially if they think you have something to pay to get a loved one back. Remember, you're the enemy, and anything goes. It's nothing personal, they just hate you. They believe they're better than you" (167). The informant, a Coot employee of the camp, begins to tell George more about the place in the north that they can go to escape, mentioning that they have the resources to take care of Patsy without separating them. With this, George's mind is made up, and at the appearance of the buses that are brought in to carry out the separation of the Coots, George and Patsy head north, but George leaves behind his Conglomerate-issued identification bracelet.

Around this time, the Chairman decides that the relocation camps pose financial difficulties for the party, and so cuts off their funding. According to the novel, the Coots “produced nothing but costs,” so the Chairman decides to “let them fend for themselves in what was left of the communities to which they had been shipped” (175). Without his ID bracelet, George is sent back to the camp, but Patsy is taken away by Conglomerate rangers as part of their evacuation. Once back in the camp, George realizes that the evacuation includes everyone—not just those in need of extra care—likely a result of the funding cutoff for the Coots. He decides to leave the camp and go out in search of Patsy, taking the laptop, and encounters a Coot diaspora to the north—apparently, there is no place for the Conglomerates to ship the evacuees to, nor had there ever been, they had merely been ejected from the relocation camps and left to survive on their own. This has led to the establishment of a community situated on several golf courses in the area, which seem to be refugee camps. The camps, however, are presented as pseudo-utopian communities, as they utilize the resources of the land around the golf courses, complete with potable water, solar power, and strip mine technology adapted to make the community self-sufficient; the camps are an oasis for the rejected Coots, a second chance for life that is outside the purview of the Conglomerates. The camps extend into the abandoned strip mines, providing housing for the Coots who have come there to live and work for the good of all. Many are sick and dying, nearing the ends of their lives, but the social organization of the community is such that the able-bodied take care of those in need, as well as one another. The community acts as a “eutopian enclave,” at least one of which Sargent, in his definition of the critical dystopia, posits critical dystopias usually include (“US Eutopias” 222), thus maintaining what Moylan outlines as a crucial part of the critical dystopia: “an open, militant, utopian stance that ... breaks through the hegemonic enclosure of the text’s alternative world” (195). George decides to help in any way he can with the community, encouraged by its organizers that Patsy has ended up there, and that he will eventually find her.

Another eutopian enclave that exists in the world of the novel is the “Dyscard nation” (271), which is led by two of the first Dyscards, who go by the names At No, “for atomic number, with brave hopes to hold the center,” and Decartes de Kant, representing “a wish for a wise and philosophical perspective that ran the gambit” (96). According to the novel, “they soon went by A and Dee, and together they had implemented a social structure and given strength and a unified will to band of irregulars joined by need, trust, and a belief in the unthinkable” (96). It is said that “together, A and Dee set about organizing and socializing the forsaken, unifying the isolated” (96). It is in this nation that X and Gabriel Cruz soon find themselves, and the reader sees the social community of the Dyscards through their eyes.

Having been drugged and dumped underground in the New York City subway system, X wakes to find herself in the path of an oncoming train, which she narrowly escapes before noticing the word “welcome” written on the wall. She is soon approached by two Dyscards who help her with her injuries and give her water

to drink. The next time the reader sees X, it is from the perspective of Cruz, who finds himself in a Dyscard medical facility with her, not knowing that she is the sister of his love interest, Christine, from whom he has been separated due to his sabotage operation in the New York Medical Center's Genetic Development division—the "Pool" is its clever nickname.

Cruz's work as a doctor in the Pool had yielded defects that the Conglomerates deemed unacceptable, such as "babies that had been born not to the parents' specifications, but with deficiencies ranging from crooked teeth to a lack of interest in competitive skills" (12). It is soon revealed that Cruz's motives stem from his having been one of the first Dyscards himself, but before the Family Relief Act was instituted. In those days, since consumerism had fostered the practice of eugenics, adoption had fallen by the wayside, and any child who was "not being cared for through reasons of death, disability, divorce, or dollars—or more specifically lack of dollars" (85), was taken in under the "Proxy-Care" system, which, it is explained, "was a forerunner of the Family Relief Act" under which "a state home system was created" (85). Under this system, Cruz was allowed to "leave his state-run home and come out from under the Proxy-Care system" (85) to become a successful Conglomerate, but since there had been no possibility of adoption thanks to scientific advances in the area of eugenics, he was motivated to infiltrate the system from within by sabotaging the genetic cleansing he was involved with. In so doing, he had hoped to generate a lack of faith in such a practice. There are obvious critical points here, in that consumerism—a byproduct of capitalism—is identified as the impetus for a social breakdown that would leave orphans without hope for adoption. Cruz's action to counteract this practice represents a utopian impulse since he has hope that his attempts can help to bring an end to such a morally flawed system. Given the hegemony of capitalism, the utopian impulse is heightened as a belief in the unthinkable. In any event, Cruz's plans are foiled when he is caught and released into the Dyscard nation. Complicating matters, despite his ulterior motives in his work for the Conglomerates, he is still a Conglomerate himself, so his arrival in the Dyscard nation produces a certain controversy that only his contribution to the community can supplant. Still, Cruz does not at first see the Dyscard nation as a particularly forward-looking establishment, because to him "it seemed to be a societal structure that resembled the order that had just kicked these kids out" (86). A seemingly sarcastic, rhetorical question is here presented in the novel through Cruz's narrative: "what social order could there be other than one that mirrored what had proceeded it?" (86). The novel's answer is the Coot community in the Southwest that eventually brings together Dyscards, Coots, and Conglomerate dissenters in a socially organized society that is the realization of a belief in the unthinkable, and that has the utopian potential to move toward a new system and escape capitalistic hegemony.

Although Cruz is initially skeptical of the Dyscard society, once he begins his work as a doctor in their world he comes to feel like a member of their order. Once he has proved himself to be one of them, he is sent on a mission to

organize a transport of twelve babies (in need of more care than the Dyscards can provide) to a different location. Meeting his Dyscard contacts, he finds that X is among them. X, having returned from the meeting to a maintenance room in the subway used by the Dyscards, finds Christine looking for Cruz in the train station because he had been sighted there. Soon enough, this leads to Christine telling Cruz and X about the Chairman's plans to alter his genes, her assumption that an attack on the Dyscards is imminent, and her intention to double-cross the Chairman. With this information, the Dyscards come to the conclusion that they must move the babies immediately, because they will soon find themselves in the middle of a revolution, and they want to get the infants to safety.

With the Dyscards now under full attack, the babies are loaded onto a friendly train, along with X, Cruz, and others. They move to the Newark airport, while Christine puts the Chairman under anesthesia and sends a phone number given her by the Dyscards to her grandfather, George. George passes the number along to his new community's organizers, who arrange for the babies and any others that can fit to be brought there by the Captain of the Galaxy, waiting in the airport with the C-5 plane, which has been sitting since no more Coots are being shipped off. Christine tries to escape her post at the Chairman's bedside, but is intercepted by his driver, who had until this point been pretending to be mute, and, as it turns out, is on her side. He loads her into the Chairman's car, and stops to pick up Dee, who will also go to the community in the southwest, leaving A to stay behind and fight the good fight. They then arrive at the airport and board the plane along with the babies, Cruz, X, and others, and take off, soon arriving in the community. Landing, they are greeted by a crowd of the community's inhabitants, including George. From behind comes Patsy, much to George's relief, and with that, the novel comes to a close.

The hegemony of capitalism, which touts individual autonomy as humanity's chief tool for its betterment, is undermined, at the novel's end, by the collectivity of the characters, and the resulting ending, which contains a utopian impulse. The novel therefore suggests that collective efforts of sociopolitical action can break through the hegemonic system and institute one inspired by hope for a better world. The characters' actions are vital to the novel's denouement, and the utopian imagination of each—their belief in the unthinkable—inspires those actions.

As a dystopian novel, *The Age of the Conglomerates* affects the reader by presenting a world that is worse than his or her empirical world, to paraphrase Sargent's definition ("Three Faces" 9). However, the utopian closure of the novel is consistent with what Fredric Jameson has said about narrative closure, which is that it allows for a "deeper and vaster narrative movement" in which readers, through their own cognitive estrangement, can "anxiously interrogate their fate, and explore it with hope" (*Archaeologies* 282). Moreover, the novel's premise, as rooted in contemporary fears, provides a critical interrogation of contemporary society, thus acting as a kind of cautionary tale. But for all its caution, Nevins's work does contain a utopian impulse within the narrative, as, unlike the anti-utopia, the novel's protagonists are not re-subjugated by the repressive forces of

the system they attempt to undermine. In this way, *The Age of the Conglomerates* can be rightly called a critical dystopia. One other hope that is initially denied is capitalism's ability to bring about its own dissolution, but the utopian possibility that ends the novel suggests that the reader has merely entered the narrative at a point that comes just before this hope can be realized. This realization is suggested by the establishment of the utopian community that the characters arrive in at the novel's end, and the impending revolution in the larger society that might extend the principles of that community if the revolution succeeds. While there is no guarantee that this will be the outcome, the reader is left with the feeling that it will be what indeed happens. A kind of reassurance here surfaces, one that makes a utopian longing seem realistic, rather than impossible (as the hegemonic system the reader exists under might have them believe). As a result, there can be a belief in this heretofore "unthinkable," which equals a utopian impulse within an otherwise dystopian existence.

WORKS CITED

- Baccolini, Raffaella and Tom Moylan. "Introduction: Dystopia and Histories." *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Eds. Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York: Routledge, 2003. 1-12. Print.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991. Print.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2007. Print.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000. Print.
- Nevins, Thomas. *The Age of the Conglomerates: A Novel of the Future*. New York: Ballantine, 2008. Print.
- Roemer, Kenneth M. "More Aliens Transforming Utopia: The Futures of Reader Response and Utopian Studies." *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming*. Eds. Tom Moylan and Raffaella Baccolini. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2007. 131-158. Print.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5.1 (1994): 1-37. Print.
- Sargent, Lyman Tower. "US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities." *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*. Ed. Paola Spinozzi. Bologna: COTEPR/University of Bologna, 2001. 221-32. Print.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1979. Print.

EXIL ȘI HETEROTOPIE

Oana-Elena STRUGARU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
Proiect POSDRU 6/15/S/22/2008 „Doctoral Burses at USV”
sponsorizat de Fondul Social European „Investește în oameni”

Abstracts: The concept of exile has always been connected to the idea of space. To be exiled means to reinforce from within the dichotomic relation between an always changing *inside* and *outside*. On the other hand, in an era of simultaneity where everything overlaps, space itself can no longer be conceptualized in dual terms, but is subject to multiple readings and enhances various meanings. We argue that the concept of exile is undoubtedly related to that of *heterotopia*, and the present paper aims at developing and proving the aforementioned claim emphasizing on Andrei Codrescu's interpretation of exile as space.

Key-words: exile, heterotopia, space, deterritorialization, rhizome

Una din cele mai mari obsesii ale lumii contemporane, nota Michel Foucault în 1967 în lucrarea *Of Other Spaces, Heterotopias*, este fără îndoială cea a spațialității: ne aflăm, spune filozoful, într-o epocă a simultaneității și a juxtapunerilor, o epocă a apropielii și a departelii¹. Locul (ca fragment al spațiului în ansamblu) se definește printr-un set de relații pe care le leagă cu alte locuri alcătuind astfel o rețea de interconectare și de interdependență. Situând discuția în acești termeni, considerăm că spațialitatea capătă astfel atributele unei relații de care depinde în cele din urmă situarea individului în lume. Din acest punct de vedere, geografia ca marcă spațială a identității are rolul de a înscrie individul într-o matrice de apartenență care se definește printr-un raport de excludere. Individul este plasat încă de la naștere într-un cadru fizic al unor determinante sociale, culturale și chiar biologice. Se conturează astfel un spațiu al apartenenței pe care individul îl interiorizează ca fiind parte a propriului Sine și pe care îl așează sub numele de *acasă*. Dar plasarea într-o anumită matrice spațială își dezvăluie în cele din urmă un caracter binar, căci înseamnă simultan apartenență și excludere. Dimensiunea spațială înscrie individul într-un sistem binar ce înseamnă situarea în interiorul unui spațiu și în exteriorul tuturor celorlalte. Lumea se împarte astfel într-un interior în care se află individul și un exterior care trebuie privit ca termen de comparație, de definire prin opoziție a interiorului. Individul trebuie mereu să își negocieze locul în lume, angajându-se într-o permanentă relație de comparare a lumii în care se află cu cea din exterior. Spațialitatea individului trebuie să fie astfel dublă, prin permanentul acces atât la

interior și exterior prin care se menține transparenței granițelor. Individul trebuie să cunoască ambii termeni ai comparației pentru a-și putea identifica și caracteriza acel *acasă* de care depinde sentimentul de apartenență necesar oricărui individ. Iată ce spune Foucault în susținerea acestei teorii: „nu locuim în interiorul unui vid [...], noi locuim în interiorul unui set de relații care delimitează locuri ireductibile unul la celalalt și care nu pot fi suprapuse”².

Plasând problema spațialității în discuția despre exil, se poate ușor observa că printr-o politică autarhică, regimurile totalitare transformă matricea națională a apartenenței într-un absolut al situării în lume. Granițele ca linii demarcante dintre interior și exterior își pierd transparența, iar individului îi este refuzat accesul la exterior. Aceste măsuri de limitare a spațialității au scopul de a anihila acea relație de comparație prin care individul își definește benevol locul în lume. Caracteristicile unei națiuni sunt alterate conform exigențelor unui sistem politic ce le ridică la rang de absolut. Exteriorul, atunci când nu este refuzat individului, este proiectat ca termen negativ de comparație, devenind loc al exilului ca pedeapsă pentru nesupunerea față de sistemul politic aberant. Întreaga exterioritate poate fi așezată din acest punct de vedere sub numele de Exil, ceea ce anulează delimitarea locurilor specifice. Despre cineva care a fost alungat din țara natală datorită refuzului de a subscrie politicii autarhice se spunea ca se află în exil. Se observă astfel că exilul cunoaște o evoluție surprinzătoare, devenind, din fenomen fizic, spațiu cât se poate de concret. A fi în exil înseamnă a fi în exterior, în afara granițelor spațiului natal ce îl conțin pe *acasă*. Spațiul inclus sub numele de Exil cuprinde astfel multitudinea locurilor exterioare în care individul se poate afla după ce este alungat din spațiul natal. În ciuda libertății obținute prin această izgonire de a-și negocia locul în acest vast *afară*, exilul este în cele din urmă o condiție limitativă, căci individului îi este refuzat de astă dată accesul la ceea ce odată a fost așezat sub numele de interior. De aici și caracterul tragic al fenomenului exilic. Cu toate acestea, exilul devine în interiorul granițelor totalitare un deziderat, căci, după cum observă Alexandru Duțu într-un articol din revista „Secolul XX”, „exilul ne-a învățat că nu există o singură formă de libertate, cea afirmată în fața societății și a puterii politice, cât mai ales o libertate interioară din care decurge libertatea politică și socială”³.

Prin exil, exteriorul devine din nou vizibil, iar individul se poate angaja din nou în acea relație comparativă care i-a fost refuzată prin blocarea granițelor.

În aceasta ipostază de spațiu idealizat apare exilul și în opera scriitorului american de origine română Andrei Codrescu. Fenomenul fizic al exilului se transformă aici în spațiu asupra căruia scriitorul își proiectează un întreg set de libertăți refuzat în interiorul granițelor comuniste.

Fascinat încă din copilărie de lumea poveștilor și mai apoi a cărților, tânărul scriitor își construiește o lume a exteriorului accesibilă prin actul lecturii. În această exterioritate așezată sub numele generic de *afară* își mută scriitorul existența ori de câte ori *înăuntrul* devine abuziv. Cărțile funcționează ca mașini ale timpului care au rolul de a transporta cititorul în vasta lume a unui exterior aflat în afara realului. Dar mintea avidă de imaginar a tânărului atinge repede

limitările acestei lumi textuale accesibile în spațiul comunist. Iată ce mărturisește scriitorul în legătură cu acest univers ficțional controlat și el de exigențele regimului autarhic: „O carte putea să-mi ia o săptămână-zece zile de citit, dar nu reușeam să trăiesc complet înlăuntrul ei”⁴.

Dar întâmplător, tânărul descoperă existența unor cărți a căror circulație a fost interzisă în interiorul lumii comuniste, cărți exilate alături de scriitorii lor. Astfel începe să capete formă o utopie a literaturii, posibilă doar în interiorul exteriorității. Acolo existau acele cărți „complete” și acolo își mutaseră existența toți acei scriitori care nu și-au îngenuchiat puterea creativă în fața regimului autarhic. Exilul (scris de astă dată cu majusculă) devine un loc al întruchipării acestei utopii. Iată cum definește scriitorul acest loc idealizat, folosind-se de logica binară a termenilor ludici proprii copilăriei: „Exilul era Exteriorul pur. Ne puteam juca acolo după pofta inimii fără să fim chemați înapoi de Mama Țară sau de Tata Stat”⁵.

Abia după pătrunderea în vastul spațiu al exteriorității realitatea se dezvăluie în adevărata sa complexitate, iar tânărul poet poate compara acum austeritatea societății comuniste cu plurivalențele unei lumi ce nu a cunoscut limitările tiparelor strâmte ale regimului autarhic. Iată ce spune scriitorul privind înapoi spre momentul pășirii în exteriorul lumii monocoloră a regimului comunist: „...numai după ce am părăsit România în 1965 am realizat că lumea poate fi caleidoscopică și plină de culoare și că oamenii pot fi liberi”⁶.

Din perspectiva scriitorului care își vede creativitatea limitată de figuri ale puterii, exilul nu mai înseamnă părăsirea unui loc și plutirea în deriva tragică a unui spațiu lipsit de repere, ci capătă coordonatele reale ale unei țări locuite de scriitorii disidenți ce se bucură aici de libertatea nemijlocită a cuvântului. A fi exilat înseamnă așadar nu a fi alungat din locul natal, ci presupune apartenența la matricea spațială a țării numite Exil. Surghiunul este un dat existențial al creației poetice ce pare a nu se putea realiza în interiorul granițelor atent vegheate de cenzură. Iată ce spune scriitorul în susținerea acestor afirmații: „În 1965, mintea mea era pătrunsă de forțele mistice ale dezrădăcinării. Voiam să sufăr cum au suferit marii noștri poeți exilați [...]. Hotărârea de a deveni poet, mi-am zis, implică necesitatea exilului”⁷.

Nevoia de concret a individului a cărui existența este mărginită de exigențele unei lumi limitate face ca acest loc utopic să capete reperele reale ale situării în real. Exilul ca loc capătă prin imaginația scriitorului întreg ansamblul de atribute ale unei situări în realitate: o geografie proprie, o mitologie proprie și chiar o populație specifică. Odată cu identificarea pe harta lumii a unui loc numit Exil, acesta se transformă într-o heterotopie a scrisului, singurul loc unde creația literară devine posibilă.

Diferența dintre utopie și heterotopie este aceea că în timp ce utopia reprezintă un loc al irealului ce leagă cu realul un raport de analogie inversă, heterotopia este definită ca spațiu al exteriorului, o alternativă a situării în mundanul imediat. Heterotopia, spune Foucault, reprezintă un loc real așezat deasupra tuturor celorlalte locuri și total diferit de ele, fiind în același timp o reprezentare (idealizată) a lor⁸. Pentru o mai bună delimitare a celor două noțiuni

de utopie și heterotopie, Foucault propune imaginea oglinzii explicând că, atât timp cât reflexia în oglindă reprezintă o utopie deoarece acea reflexie nu există în realitate, oglinda în sine, ca obiect, reprezintă o heterotopie deoarece existența ei ca obiect activează un set de relații de opoziție între real și imaginea lui.

Heterotopia ca spațiu funcționează fără determinante hegemonice, căci spațiul nu se reduce la un tot unitar în care se pot plasa indivizii și lucrurile. Spațiul înseamnă mai întâi un set de relații ce marchează locuri, nereductibile unul la celălalt. Fenomenul exilului pare a dovedi cel mai bine eterogenitatea spațiului, căci pierderea unui loc (ca subunitate individualizată a spațiului) nu poate fi înlocuită de nici un alt substitut care să îi poată fi echivalent. Prin situarea clară în spațiu, Exilul devine o heterotopie suprapusă peste realitate: „Îmi imaginam exilul, spune Codrescu, ca pe un teritoriu concret, un loc psihologic de vaste dimensiuni, cu hotare precise, cu obiceiuri proprii, ca și cu atracții turistice tipice... Din punct de vedere geografic, acesta putea fi Parisul, Roma, New Yorkul Buenos Aires sau San Francisco, dar din punct de vedere spiritual el începea la granițele imperiului sovietic”⁹.

Heterotopia poate reprezenta forma idealizată de exterior ce coboară din irealitatea utopică în imediatul absolut al palpabilului. Dar acest exterior este construit în opoziție cu toate celelalte spații pe care individul le cunoaște. Se poate așadar observa delimitarea clară a heterotopiei în funcție de binomul *înăuntru/afară* și, în același timp, și se pot contura granițele geografice exacte. Aceste granițe sunt mai mult de factură ideologică, în ciuda caracterului lor imediat, căci la Codrescu Exilul ca loc începe acolo unde se sfârșește dominația Sovietică și nu România ca țară.

Dar dacă heterotopia reprezintă un loc real, cum poate fi definită în afara determinantelor geografice ale realității? Reprezentarea acestui spațiu ce există în egală măsură în ideal și în real nu este posibilă decât prin scris, căci, după cum spun Deleuze și Guattari, propunând o perspectivă cartografică a actului scriiturii, „scrisul nu are nimic de a face cu semnificația. Are de-a face cu supravegherea și cartografierea unor tărâmurii ce nu sunt încă reale.”¹⁰

Scrisul devine astfel o metodă de reprezentare grafică a acelor țări imaginare, care, asemenea Exilului codrescian, se suprapun peste realitatea imediată. Mai mult, așezând discuția în acest câmp al redării grafice a realității prin scris, cei doi definesc harta ca acel mediu ce prin prezentarea realității favorizează conexiuni între puncte de altfel inaccesibile, înlăturând blocajele naturale. Harta înlătură, prin natura ei bidimensională, orice profunzime a spațiului și orice ierarhie ce poate fi segmentată în elemente diferențiate¹¹. Mai mult, harta nu este sub nici o formă închisă asupra ei însăși, ci este mereu supusă modificărilor și interpretărilor, căci harta este text ce leagă o relație de interconectare cu lumea, nu prin imitare, ci formând, prin *deteritorializarea* realului și împreună cu acesta, un *rizom*. *Rizomul* este, în termenii celor doi, acea structură infinită care fiind în defavoarea oricărei ierarhii și deconstruind dihotomiile, favorizează crearea de multiplicități eterogene prin explorarea și extragerea acelor dimensiuni deja existente, dar ascunse în interiorul unui sistem¹².

Deteritorializarea, un alt concept aparținând celor doi, reprezintă în acest context capturarea lumii într-un moment de devenire și transportarea ei din planul real în planul reprezentărilor. Fenomenul de *deteritorializare* este mereu legat de cel de *reteritorializare*, căci presupune devenirea ambelor elemente, atât a realului în reprezentare, cât și a reprezentării în real. Cele două dimensiuni eterogene se întâlnesc astfel de-a lungul unei *linii de zbor* ca element de legătură ce are rolul de a interconecta două exteriorități într-o structură rizomatică¹³. Se distruge astfel dependența de un punct fix, de o unicitate cu rol de centru, căci întreg universul este acum supus principiului multiplicității. Orice element poate fi acum conectat cu un altul, exterior sieși, cu condiția să existe o asemenea *linie de zbor*. Odată această interconexiune fiind realizată, elementul în sine își va abandona propria natură autonomă, devenind parte dintr-o multiplicitate mai largă, mereu aflată în extindere. Principala caracteristică a unei multiplicități este, din acest punct de vedere, tendința de a ocupa întreg spațiul disponibil până la epuizarea acestuia. Acest fenomen are loc indiferent de orice limitări spațio-temporale, căci un rizom, chiar dacă a fost fragmentat, își va forma din nou *liniile de zbor* necesare ce îl vor conecta din nou cu propriul exterior. De altfel, fiecare rizom conține atât linii de segmentaritate conform cărora poate fi organizat și simplificat, dar și propriile *linii de zbor* ca linii de *deteritorializare* de care depinde în extinderea sa. Aceste linii, reprezentând în același timp limite și puncte de legătură, sunt mereu legate la rândul lor, una de cealaltă. Din acest punct de vedere, căruia i se adaugă și amănuntul că un rizom nu se definește prin comparație cu un altul, ci prin legătură cu acesta, orice structură binomică a lumii își pierde consistența. Oricare două sau mai multe entități pot fi interconectate prin propriile *linii de zbor* ce le asigură deopotrivă *deteritorializarea* și *reteritorializarea*. În acești termeni, Deleuze și Guattari analizează imaginea cărții ce nu mai este în acest context o reprezentare a lumii, ci, la fel ca harta, intră într-o relație rizomatică cu aceasta printr-un proces de *deteritorializare*¹⁴. Scrisul reprezintă în acest context *linia de zbor* prin care se rup limitele spațiale și se anulează triada clasică a reprezentărilor: nu mai există o diviziune tripartită între câmpul realității (lumea), un câmp al reprezentării (cartea) și un câmp al subiectivității (autorul). Mai degrabă se stabilesc varii legături între aceste planuri ale multiplicității¹⁵. Dar scrisul devine *linie de zbor* pentru realitatea însăși, căci scrisul interconectează realitatea cu exteriorul ei, acel exterior care, până a fi prins în limbaj, nu are imagine, semnificație sau subiectivitate, și în numele căruia scriitorul nu poate niciodată scrie suficient.

Spațiul exilului codrescian ca heterotopie împrumută mult din modelul rizomatic detaliat mai sus. Cărțile își modifică scopul. Nu mai sunt mașini ale timpului ce transportă cititorul într-o lume imaginară, ci se leagă într-o structură rizomatică, într-un infinit textual, devenind astfel instrumente de deplasare în spațiu și conectând realitatea cu toate lumile imaginare create prin scris. Peste harta lumii, Codrescu așează o nouă hartă, cea a exilului, și propune o recartografiere a realității din punctul de vedere al țărilor imaginare. Iată ce spune scriitorul, reproșând trecerea în uitare a imaginarului: „Lumea cunoscută este numai o insuliță în marea

amneziei. [...] Mișcarea exilaților retrasează harta pentru a crea zone de urgență pentru lumile pierdute.[...] Un semn de întrebare începe să ne ducă înapoi, în istorie, punând toată cartografia sub semnul îndoielii. Se poate demonstra că toate țările imaginare din literatură au fost create de exilați literari sau metaforici”¹⁶.

Fiecare țară poate deveni prin exil o țară imaginară, căci, odată ieșit în exterior, exilatul reconfigurează coordonatele spațiului natal, înlocuind realitatea cu o imagine idealizată a ei. Mai mult, exilul presupune anularea sistemului dihotomic *înăuntru/afară*, iar exilatul transferă centrul existenței sale din acea formă de absență în această formă idealizată a lui *acasă* pe care o suprapune realității. Și România suferă aceeași reconfigurare, devenind de asemenea o țară imaginară, dependentă strict de imaginația fiecărui exilat în parte. Nu degeaba, odată aflat în afara granițelor țării, Codrescu afirmă: „România era tot ceea ce îmi trecea mie prin cap că ar putea fi”¹⁷.

Astfel, scrierile exilaților, înțelese ca multiplicități în definiția menționată mai sus, se interconectează într-o complicată rețea rizomatică prin acele „linii de zbor” descrise atât de grafic de autor: „Harta exilului seamănă cu hărțile radar folosite la urmărirea mișcării avioanelor: linii luminoase dincolo de frontiere”¹⁸

Scriitorii exilați sunt cei ce formează acele *linii de zbor* luminoase, conectând multiplicitatea propriilor scrieri cu ale altora, într-un proces de *deteritorializare* a lumii prin recartografierea ei. Situația în Exil șterge orice limită spațială, temporală sau ficțională. Exilul, spațiu în afara oricărei hegemonii, se dovedește un „arhipelag locuit mai ales de cetățeni creativi”, un „Stat Idee internațional”¹⁹, singurul capabil să funcționeze fără determinante dominante căci, odată pășit în Exil, universul se deschide, iar Exilatul are acces la toate culturile lumii ce se confundă în simultaneitatea unei complexe interculturalități.

A te situa în heterotopia numită Exil înseamnă a abandona orice determinante de ordin spațial sau temporal. A fi în Exil înseamnă a fi în compania lui Mircea Eliade, Emil Cioran sau Vladimir Nabokov²⁰, această condiție de surghiunit unindu-i pe toți într-un intertext al înstrăinării ce poate fi înțeles numai privit în totalitatea lui. Pentru a se integra în acest spațiu, exilatul trebuie să învețe să citească elipsele tăcerii prin care se leagă dialogul între ceilalți exilați, fiecare reprezentând, spune autorul, „o propoziție neterminată, o frază imposibil de înțeles fără textul original din care fusese decupată”²¹. Astfel, pentru ca existența heterotopică să fie completă, exilatul trebuie să își modifice modul de percepție a lumii, căci, spune Foucault²², în ciuda deschiderii aparente a unor heterotopii, ele ascund curioase excluderi. Accesul e doar o iluzie, deoarece el ascunde de fapt o excludere. Deci a fi exilat nu înseamnă neapărat a locui heterotopia exilului. Exilatul trebuie să îndeplinească, la Codrescu, anumite exigențe pentru a putea avea acces la acest spațiu idealizat. Și condiția necesară este credința într-un mit al exilului. Doar prin credința că utopia exilică se poate materializa în realitate, exilul se transformă într-o heterotopie a scriiturii.

Exilul fizic leagă astfel scriitorii care cred în mitul lui într-un text infinit al exilului metafizic, iar condiția de exilat devine la Codrescu o „condiție literară”²³ ce configurează indirect un anumit specific al operei lor și o anumită

tematică, toate acestea determinate, așa cum spune Nicoleta Sălcudeanu, de un „arsenal emoțional aparte, motivat de sensul existențial al dislocării”²⁴. Spațiul fertil al literaturii oferă adăpost de potrivniciile exilului fizic, fiind și singurul loc prin care scriitorul își poate revedea acel *acasă* transformat acum în patrie imaginară și de asemenea situată în interiorul acestei heterotopii.

Prin această conectare metafizică a exilaților în rețeaua rizomatică a operei lor, Codrescu se așează în continuarea lui Eliade, care leagă în aceeași măsură exilații într-o diasporă privită ca „o relație dialectică cu patria”²⁵. Dar dacă exilații lui Eliade sunt legați de scopul de a salva cultura unei națiuni de la aservirea totală la regimul autarhic, caracteristica națională primând în acest caz, după cum observă Mihaela Albu și Dan Angheliescu²⁶, exilații lui Codrescu nu cunosc astfel de determinante, ei fiind legați eminentemente prin încrederea în mitul Exilului, ca matrice spațială a creației artistice, ca heterotopie a literaturii ce există fără determinante de ordin politic sau social.

Discuția noastră a fost limitată până în acest punct la perspectiva scriitorului care transformă exilul într-o heterotopie a creației literare. Dar, spune Foucault, o heterotopie, funcționând în cadrul unei culturi și fiind o constantă a fiecărui grup uman²⁷, poate avea simultan mai multe funcții. Am arătat la începutul acestei lucrări cum exilul se transformă din fenomen fizic în spațiu prin cumulara în paradigma sa a întregii exteriorități proiectate ca termen negativ de comparație pentru interior. Exilul ca spațiu înseamnă o multitudine de locuri ireductibile unul la celălalt, căci a fi în exil înseamnă a fi oriunde, mai puțin în țara natală. Din acest punct de vedere se poate afirma ca Exilul funcționează ca o heterotopie a acelor societăți dominate de un regim autarhic. Rolul ei este astfel dublu: fie de eliberare, ca în cazul individului care își proiectează aici idealul de libertate (cazul scriitorului detaliat mai sus), fie punitiv și simultan de purificare, căci societatea autarhică folosește heterotopia exilului ca modalitatea de îndepărtare a indivizilor ce se dovedesc neconformi cu sistemul politic ridicat la rang de normă. Exilul se înscrie astfel în categoria heterotopiilor de deviere, definite de Foucault ca acele locuri în care sunt plasați indivizii considerați ca devieri de la o anumită normă²⁸. Odată ce individul devine disident și dacă toate celelalte metode coercitive eşuează, el este considerat o amenințare pentru siguranța sistemului autoritar și va fi trimis în exil, adică îndepărtat din societatea pe care o poate altera prin comportamentul său deviant. Mai mult, heterotopia, spune Foucault, presupune un sistem de deschidere-închidere ce face ca acest spațiu să fie deopotrivă accesibil și inaccesibil. Pătrunderea este mereu condiționată de diferite determinante exterioare, în acest caz de însuși sistemul autarhic de conducere, sau, pentru a ne întoarce la logica ludică a lui Codrescu, de *Tatăl Stat*.

Putem concluziona astfel că Exilul, odată transformat din fenomen în spațiu, funcționează ca heterotopie a statului totalitar, având o dublă funcție. Pe de o parte, de heterotopie a devierilor, exterioritatea fiind utilizată ca măsură punitivă și de îndepărtare a disidenților, pe de altă parte de deziderat, de alternativă idealizată la realitatea imediată din punctul de vedere al individului ce își proiectează în spațiul numit Exil întregul sistem de libertăți refuzat de interioritate.

¹ Textul original: "The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtapositions, the epoch of near and far (...)." Michel Foucault, *Of Other Spaces, Heterotopias*, 1967.

²² Textul original "We do not live inside a void (...), we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutelz not superimposable on one another", *ibidem*.

³ Alexandru Dușu, „Excluderea și exterminarea”, în *Secolul XX*, nr.1-3/1998, p. 49.

⁴ Andrei Codrescu, *Dispariția lui Afară. Un manifest al evadării*, Univers, București, 1995, p.22.

⁵ *Ibid*, p. 45.

⁶ Text original: "... it wasn't until I left Romania in 1965 that I realized that the world could be multi-imaged and color-explosive, and the people could actually wear unconstrained faces". Andrei Codrescu, *The Muse is Always Half-Dressed in New Orleans*, Picador, New York, 1995, p.5.

⁷ Andrei Codrescu, *Dispariția lui Afară. Un Manifest al Evadării*, București, Univers, 1995, p. 47.

⁸ Michel Foucault, *Of Other Spaces, Heterotopias*, 1967.

⁹ Andrei Codrescu, *Dispariția lui Afară. Un Manifest al Evadării*, Univers, București 1995, p. 48.

¹⁰ Text original: „Writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come”. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, p. 5.

¹¹ *Ibid*, p. 12.

¹² *Ibid*, p. 7.

¹³ *Ibid*, p. 10.

¹⁴ *Ibid*, p. 11.

¹⁵ *Ibid*, p. 23.

¹⁶ Andrei Codrescu, *Dispariția lui Afară. Un Manifest al Evadării*, Univers, București 1995, p. 97.

¹⁷ *Ibid*, p.51.

¹⁸ *Ibid*, p. 97.

¹⁹ *Ibid*, p. 48.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibid*, p.55.

²² Michel Foucault, op.cit.

²³ Andrei Codrescu, *Dispariția lui Afară. Un manifest al evadării*, Univers, București, 1995, p. 55.

²⁴ Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie*, Aula, Cluj-Napoca, 2003, p. 26.

²⁵ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.81.

²⁶ Mihaela Albu, Dan Anghelescu, *Recuperări din presa exilului. Reviste literare ale exilului românesc: Luceafărul*, Ideea Europeană, București, 2009, p.57.

²⁷ Michel Foucault, op. cit.

²⁸ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE:

- Albu, Mihaela; Anghelescu, Dan, *Recuperări din presa exilului. Reviste literare ale exilului românesc: Luceafărul*, București, Ideea Europeană, 2009
- Codrescu, Andrei, *Disparația lui Așară. Un manifest al evadării*, București, Univers, 1995
- Codrescu, Andrei, *The Muse is Always Half-Dressed in New Orleans*, New York, Picador, 1995
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987
- Dușu, Alexandru, „Excluderea și exterminarea” în Secolul XX, nr.1-3/1998
- Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Dacia. 1990
- Foucault, Michel *Of Other Spaces, Heterotopias*, 1967, disponibil la <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
- Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie*, Brașov, Aula,, 2003

DYSTOPIAN SOCIETY, UTOPIAN IDEAL? THE ROLE OF BUILDINGS FOR THE ARTS AS VEHICLES OF CONTROL AND THE CONSUMER UTOPIA

Carol COOPER,
University of Wolverhampton, United Kingdom

Abstract: Utopia is a reaction to the existing dystopian state. In seeking to create utopia, museums and galleries re-construct events, items and aspirations through artefacts and configured spaces. This in turn is a reinforcement of the dystopian state that exists beyond their jurisdiction. Buildings for the arts have been used as a means to control the behaviour of the dystopian society. They could be considered synonymous to the utopian translation of “no place,” with their assorted exhibits, cross-section of users or the disciplines taught, organised as re-assembled collections. This paper considers the changing appearance and roles of these buildings as a reflection of the dystopian society from 1850-2000.

Key-words: Architecture, consumerism, control, education, galleries, museums, revolution

Throughout the 19th century, the underlying civil unrest and threat of insurgent revolution made the upper classes seek a solution through which they could bring about the creation of their ideal utopian world. One of the ways that they strove to enable this vision of social and political stability was through education of the masses via exposure to what was considered good design as displayed within the museums and art galleries, and through access to educational establishments for the arts. It was believed that they could be “transformed from agitators to consumers” (Schama 2002: 150).

The importance of buildings for art, design and visual media in terms of their social and economic effects on individuals and communities continues, with roles that have developed throughout the period 1850–2000 according to the demands of the disciplines that they exhibit and the role they play in society. “The broad mass of the poor was regarded as a potential threat to order, and it was in the interests of the state to see that they were not driven to extremism. More significantly, there was a realization that industrialisation had created intolerable conditions and that these must be improved” (Patterson 2008: 35).

The utopia that many of the members of the bourgeoisie wished to create was their own ideal, where they were sustained by the endeavors of the poor, with their long working hours and dystopian lifestyle. It was hoped that the latter,

through art and design, would achieve understanding, contentment and consumerist aspirations that would re-focus their minds. Prior to the mid-19th century, collections were mainly in the hands of royal families and the bourgeoisie with access restricted to selected guests and those whom the owners wished to impress through their wealth and knowledge. In 1835, the UK Parliament recognized the need for art and design education to improve the products of industry.

In 1835/6, a Select committee was formed to "Enquire into the best means of extending knowledge of the Arts and the principles of Design among the people, especially the manufacturing population of the country" (the 1835/6 Select Committee title) (Bird 2000). Their investigations considered why, despite Britain being at the forefront of the manufacturing technologies through the industrial revolution, the items being produced were being overtaken by European competition. According to Duncan, "Most of its members were convinced that art galleries, museums, and art schools, if properly organized, could be instruments of social change capable of strengthening social order" (Duncan 1995: 43). By 1837, 'The School of Design' in London had been established; this represents the earliest form of publically funded education and was aimed at bridging the gap between production methods and the finesse of the finished articles. This investment in education was fuelled by the rewards that could be reaped by the manufacturers through improved sales, and was subsequently followed by other schools being instigated in other areas of the country. For example, in the West Midlands area of the UK, art and design education in Wolverhampton can be traced back to 1851 when the first school, The Wolverhampton School of Practical Art, funded by local private investment, was opened in Castle Street. By the turn of the twentieth century there were approximately 120 schools for art and design in the UK (Bird 2000).

A major landmark in the development of the cultural facilities was the 1851 Great Exhibition held at the purpose-built Crystal Palace, London; many of the components for the building were manufactured in the Black Country region of the UK. Given the marked contrast between the average working and living conditions in the Black Country and the gleaming palace, the latter could be seen as an analogy for a utopia in a dystopic world. Schama states that the "radiance" of the Crystal Palace "made nonsense of the infernal grimness of industrial society" (Schama 2002: 144).

This was the first world's fair, and through the 'Shilling Days' the products on display were available for all sectors of society to see. One of the driving forces in setting up The Great Exhibition was, as Schama observes, to change the attitude of the poorer classes of the country: "So the Great Exhibition was meant to dispel virtually all social and political nightmares of mid-19th-century Britain, replacing isolation by commercial connection" (Schama 2002:148). This suggests that this early example of the introduction of consumerism was related to an escapist utopia, the ambition to attain a reconstructed utopia through the ownership of goods and image. Mass culture as "an optical illusion of social harmony" (Jameson 1979: 148).

The success of this event prompted Henry Cole in conjunction with the Royal Consort, Prince Albert, to propose the establishment of what was the world's

first museum for contemporary art and design in the “Museum for Manufacturers,” later to become the “Victoria and Albert Museum.” The original collection held in this museum came from the Great Exhibition. The museum moved to Brompton Park House, at its present site, in 1857, and the School of Design was housed within the same building. The emphasis was on accessibility and practical use rather than the ‘High Art’ available at the ‘National Gallery’, which was the preserve of the rich and the educated. It is worth remembering that galleries exhibited art and sculptures; those who created ceramics, glass and metalwork could only exhibit at ‘trade fairs’ up until the 1890’s as the art establishment considered these to be craft activities, not suitable for exhibition in the gallery spaces. This elitism enforces the existential differences between the artist and the artisan and, by association, the dystopian society. The South Kensington Museum, as it became known, was the first museum to have a tea room, offering an alternative to the ale houses that the lower classes frequently visited; in part out of necessity, as clean drinking water was not always available: “Water supplies were often inadequate and drawn from tainted sources” (Ward 2004: 12). In 1858, Henry Cole instigated the late night openings, made possible due to the innovation of gas lighting, with the aim of making the exhibits available to the working classes outside of their working hours. An article from the *New York Times*, dated 26 June 1909, reports on the extension to the current building, and illustrates how important the museum was considered to be in a world context. It is noticeable that the report is chiefly concerned with the building materials used rather than the content of the museum. Zeiger recognizes that it was during this era that the use of “monumental stairs, courtyards, atriums and naturally lit galleries” (Zeiger 2005: 10) were first utilized; these are features which are still commonly used today.

The art schools, museum and gallery architecture of this era tended to follow a prescribed pattern associated with civic buildings. They were often built in the classical style – imposing buildings with columns and pediments, inspired by the Roman Basilicas, with their association to government and law, and by the Greek temples and Italian Renaissance churches, with their association to culture and art (Zeiger 2005: 9). This style also evokes the writings of Aristotle, reminding of “The museum as Mnemosyne, mother of the muses and of memory itself” (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 2). The buildings reflected their governing bodies and their content. Bennett comments on the interior structures of these buildings, pointing out that “their internal architecture instituted a new set of relations between space and vision in which the public could not only see the exhibits arranged for its inspection but could, at the same time, see and be seen by itself, thus placing an architectural restraint on any insolent tendency to rowdiness” (Bennett 1995: 100-101). He goes on to compare them to the reform institutions and the newly introduced department stores with their walkways, elevated balconies and directed promenades. These are a way of controlling the visitors through the regulation of watching and being watched. They were also seen as a way of regulating behavior in terms of offering an alternative to the gin palaces, ale houses and fairs, which were viewed by the governments of the day as the breeding grounds of revolution and undesirable behavior in the dystopian

underclass. This was regulation through education as an endeavor to maintain the ideas of class, whilst improving the moral situation of the working classes (Duncan 1995: 43). It is a way to try to create an idealized society from the perspective of the fortunate minority. This style of architectural design can be seen in many municipal museums established during this era, such as the classically designed Birmingham Museum and Art Gallery (1885), with its industrial gallery, where little imagination is needed to see that, stripped of the decorative elements, it would bear a strong resemblance to the penal institutions of the day. The Municipal School of Art, which specialized in the applied arts and hence had associations to the crafts, is sited to the rear of the museum and was sponsored by donations from local philanthropic benefactors. The philanthropic members of Victorian society believed that health and education were the way to improve the life and attitude of the lower classes and they strove to implement legislation to this effect (Patterson 2008: xvii). This attitude, at the end of the nineteenth century and the taught curriculum of this particular school can be linked to “the faith in the power of art to make the world a better place.” (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 2). The building is a Victorian gothic structure with decoration influenced by the Venetian style as espoused by John Ruskin in his book “The Stones of Venice.” The building opened in 1885. Its construction is a clear indication of the importance of the arts disciplines to the industrial output of the era. There is an interesting contrast between the Victorian ethos of the profit-driven industrial society and the generosity of donations for municipal architecture which was influenced by the writings of Carlyle and also the work of Pugin. Classicism, as in the design of the museum, was seen as “foreign” and an “expression of authority,” whilst Gothic, the style of this art school, is related to the notion of the relationship between the inherited “liberty and the rule of common law” (Schama 2002: 168-177). This also illustrates a class-driven perception, as many of the men financing such buildings were the wealthy industrialists in the larger towns and cities such as Birmingham and Manchester. In reality “Britain was the most wealthy nation in the world because of its riches that overflowed from industrialisation, but that spectacular prosperity was not spread equally” (Chinn 2008: 34-35). This dystopian state of opposing conditions precipitated the continuing underlying social unrest. Whilst museums were designed to educate and enlighten through assimilation with the objects on display, they may, through these very items, have reinforced the feeling of class disparity so relevant to the dystopian state they were intended to dispel. The difference between the living conditions of the workers and those of the ruling classes is identified by Patterson: “The homes of the poor often occupied the centre of cities, while the better off moved to the edges or to the burgeoning suburbs. In central London the great rookeries – as slum districts were then known – around Drury Lane, Seven Dials and Westminster Abbey were so cramped, and so dangerous to outsiders, that even in daytime the police did not venture into them except in numbers” (Patterson 2008: 34-35).

The first major arts building to break the traditional mould and set a new standard of architectural innovation was Frank Lloyd Wright’s Guggenheim Museum

in New York, opened in 1959. As Montaner comments, “This was the first great step in the evolution away from the static, enclosed, academic symmetrical box toward an innovative, cinematic form; a new active dynamic vision of the museum, shaped in this case like a spiral” (Montaner 2003: 12). Wright’s own comment, “We have finished with doors and windows. I am tired of them. The building of the future will be ‘organic architecture’” (Iovine 1999: 22), indicates that he recognized a need for a new progression. He fully intended that this would be what we would now term a landmark building. The innovative design has made the structure an icon of its age.

From its first announcements in 1943, the plans were subjected to a barrage of hostile comment from planners, architects and artists, who felt that it would be unsympathetic to the articles to be displayed. Comments that the visitors would be exhausted before they began viewing the works on display are evidence of misinterpretation, as Wright had always intended that visitors would use the elevator to the top of the structure and work their way down the ramps viewing the exhibits.

Wright died six months before the building was finally opened. Ironically, despite all of the previous negative press, one month before the building opened “a survey of five hundred leading architects” judged it to be the “eighteenth wonder of American architecture” (Iovine 1999: 4). The building was a new conception in museum/gallery design. Interestingly, a Gallop Poll completed just one year after the museum opened indicated that 40% of visitors came just to see the building and 5% came just to see the collections (Stern *et al.* quoted in Iovine 1999: 4). The building represents a new era, celebrating the ideal of a bright, new, optimistic future, it rejects the past ideal of the shape and layout of the museum and gallery, but maintains the idea of seeing and being seen, and hence, it maintains its ability to impose through scale and form. This was the start of a trend that the Guggenheim Foundation would develop internationally in later years.

The concepts of “Universal Space” and “the clean slate” (Zeiger 2005: 7) were addressed by Mies van der Rohe in the 1968 New National Gallery in Berlin. This glass and steel structure sits on a raised plinth on a plaza above the city. It has transparency from the outside and a clear view out from the inside; hence the space is undivided and becomes universal. This suggests the utopian ideal of equality and openness. The materials and style of the design allows for accessibility through transparency, but can compromise the exhibition space in terms of how items on display affect the appearance of the building and also how the exhibits can be damaged through exposure to solar effects. This idea of universal space is in part a way of elevating the building’s importance and impact; space in urban areas is generally in short supply and of premium cost. It is also a way of offering a flexible display space as epitomized by the Renzo Piano and Richard Rogers Pompidou Centre, where the services are all external to the building, giving flexibility in the internal spaces whilst maintaining shop window transparency at plaza level, again a reference to a consumer society where the individual may purchase utopia. It could also be observed that the honest appearance of the building, with its snaking escalators and its skeletal frame clearly on display, are reminiscent of structures from

an amusement park. This association can be linked back to the historical references of the fairs being the preserve of the poor and the galleries the haunt of the rich and also to the more recent innovation of using sensory elements to engage the visitor. It may also be said that the display of all of the elements that are usually disguised within the structure offer an honesty that is akin to the transparency of the utopian world.

In October 1997, The Guggenheim Bilbao, designed by Frank Gehry, opened on the waterfront of the former shipbuilding town, once known as the salted cod fish capital of the world. It has become an icon of museum architecture with over 1,360,000 visitors in the first year alone. As with its counterpart in New York, many visitors go to see the building and not the exhibits; it has been suggested that it is one of the “Foremost architectural pilgrimages of the century” (Iovine 1999: 5). There can be no doubt that the tourism that the building has generated has been key in the regeneration of the rundown industrial waterside area where it was built. The innovative structure has been the subject of a mixed response. It has been applauded by many, including the architect Phillip Johnson, who proclaimed it “the greatest building of our time” (Iovine 1999: 8), and Ellsworth Kelley, who stated: “Twentieth century artists have given us so much and no museum has caught up to it. This is a beginning” (Iovine 1999: 21). Deyan Sudjic’s description is less complimentary: “His design was a sensation because it looked nothing like an art gallery, nor, for that matter, much like a piece of architecture as architecture had previously been understood. With its puckered titanium roof, swooping and soaring through the bridges and embankments that line Bilbao’s river, the Guggenheim was more like a train crash than a building, a home-made mutant version of the Sydney Opera House” (Sudjic 2006: 278). Galleries are often part of the regeneration plans. Macleod states that “As museums have come, in the latter decades of the twentieth century, to be consciously recognized as drivers for social and economic regeneration, the architecture of the museum has developed from its traditional forms into often-spectacular one-off statements and architectural visions” (Macleod 2005: 12). She suggests that “Such buildings may work very well as icons and cultural landmarks without achieving the levels of accessibility, usability and relevance for both visitors and staff, promised during their conception” (Macleod 2005: 10).

A new trend for museum architecture had been established and a landmark building has become a prerequisite as a symbol of regeneration and reinvention for an area. This is now known as the Bilbao effect. Bilbao is also partly responsible for the transitory museum trend. Based on its success, The Guggenheim Foundation believed that it could cut costs by travelling exhibitions through a series of museums around the world. The eventual outcome would be the cancelling of several planned new museum projects and the closure of the SoHo and Las Vegas outlets. Many owners of the touring art works rejected the idea of the prolonged loan and, in essence, the costs were not enough of a reduction to be a viable proposition. Bilbao continues to command visitor numbers and prestigious exhibitions, but it is also a part of a brand. As Sudjec observes “Architecture plays a powerful part in the manufacture of national iconography. It creates the landmarks that define national identity, all the

way from the skyscrapers of Manhattan to L'Enfant's master plan for Washington. These can become the logos for a country, composed very often for that express purpose" (Sudjic 2006: 134).

In Britain, the Tate has utilized redundant buildings on the dockside at Liverpool and at Bankside in London. This re-use could be viewed as an ecological and architectural reconstructed utopia, in as much as it conserves resources and gives longevity to the buildings; the core meaning of the derivation of the word "utopia" being "no place" (cf. Anderson *et al.* 2005: 1790), the re-used building becomes a place, a reconstructed reality. Tate Modern in the Sir Giles Gilbert Scott power station building at Bankside, Southwark, was developed for re-use by the architects Hertzog and De Meuron between 1991 and 2001. One of the most recognized features of this building is the Turbine Hall. This is a vast space, formerly the area of the main generating machinery that is used as the exhibition area for the annual Unilever commissions. The scale of the area requires interpretation as a display space. The space has a social impact, it is used as a meeting place, a space for relaxation and as an area of transit, with Tate modern itself referring to it as a "street." This creation of social space that people can use for their own purposes within the confines of acceptable behavior is a positive aspect of the design of this building and reflects the historic use of courtyard areas within museums and galleries, as observed by Zeiger (2005: 10). It appeals to an array of ages but seems to particularly engage the young who find it open and unrestrained (Brown 2009). The Tate St Ives is a purpose-built structure; its style reflects directly from the genre of art that it displays. Stephens observes that it is responsible for the disintegration of the local social structure of the area where tourism has inflated house prices beyond the means of many locals; that there is a lack of flexibility in the design outcome inasmuch as it was built to promote and reflect one style of art; and that it is in effect a shrine to one style of 'high art.' "The Tate offers the suggestion of the authentic experience of 'St Ives' art, but it also provides this more generalized authenticity as the picturesque's depoliticisation of the town presents the possibility of an idealized, lost world of nature and natural relations" (Stephens 2003: 115-116). All of these features have individually and as a collective conspired to create a dystopian environment beyond the building itself, the building becoming the 'no place' to the majority of locals and the locality being caught between reliance on tourism and the effects this has on the community structure. Kirshenblatt-Gimblett states that "While all utopian worlds are built out of other worlds, only better, the museum literally takes the world apart from its joints, collects the pieces, and holds them, in suspension" (2004: 1). Tate St Ives is built on the St Ives style of artistic interpretation and through tourism has re-pieced the town itself, which, through the demise of the fishing industry, is now dependant on it. The recently opened Nottingham Contemporary Art Gallery, by Caruso St John, also uses the notion of reorganizing collected pieces. An example of this would be its decorative lace design impressed on the exterior concrete. But in this example the appearance represents the locality in a tangible manner through a depiction of the lace-making trade that was relevant to local people as well as being nationally and

historically associated to the area.

Throughout the twentieth century, the cafes and shops within these establishments have grown and expanded. This is partly the result of the museums' need to raise capital for self-funding, but also a response to the demand created by our consumer-driven society. Many of the items on sale suggest that you can buy culture and should be seen to display this in your own space as a way of recognition that you have attained a certain level of enlightenment; this would be the attainment of the reconstructed utopia. The internal design of many of these buildings reflects this increasingly through the twentieth century. Moria Stevenson explained that, whilst she was working on one project relating to galleries and museums, research prompted a decision "to reposition the shop with the aim of drawing visitors through the building." (Stevenson 2005: 69). The sales from merchandising are considered so important that when the proposals for Tate Modern were being considered a study was undertaken to establish what the average spend would be per visitor, to assess the income that could be generated. The result of this was that out of a total internal area of 34,500 sq m at Bankside, the display and gallery area is 7,827 sq m, the Turbine Hall accounts for 3,300 sq m, the 3 shop areas total 930 sq m, and there are two cafes and a bar area seating a total of 440 people (Tate Modern). The New Art Gallery, Walsall, designed by the architectural practice Caruso St John, had the concept of a 'big house' with irregular windows and the exterior clad in terracotta. The top floor originally had a restaurant area, but it did not prove a commercial success. Referring to Walsall, Tate Modern and The Baltic, Leahy observes that this was a "hierarchy of consumption, based on the visitor's ability to pay. In each of these buildings, the most spectacular view of the city laid out down below is available to those who can afford to eat in their rooftop restaurants; invariably, a more formal and expensive option than the ground floor cafes." (Leahy 2005: 115). This suggests that the reconstructed utopian consumer is based on disposable income; hence the less affluent members of society are in dystopia, as they do not have the ability to pay for this luxury. Giebelhausen observes that panoramic views have often been a feature of buildings for or associated with exhibitions, the Eiffel Tower being the obvious example. "The panoramic view continues to flourish in recent museum architecture. However, it is no longer dictated by a need for surveillance, which is now being met by the ubiquitous CCTV cameras in our city centers, but by the fascination with the city as spectacle" (Giebelhausen 2003: 9). Patrick Geedes suggested the idea of the city as a museum in itself, with a central tower from where history could be observed as an evolving entity; this is akin to Corbusier's theory of the deconstruction of the museum (cf. Vidler 2003: 160-182). Phol suggests that the museum is integral to the utopian city, "when utopians conceive an ideal social and political structure," stating that "The utopian museum as an educational and reformative institution is thus an integral part of the utopian city. Its placement within the urban context, more prominent in the literary texts than its actual architecture and design, is indicative for the museum's determination" (Phol 2003: 128)

The importance of education provisions and facilities can be seen in the investment in the Sackler Centre at the Victoria and Albert Museum where two floors of the Henry Cole wing have been remodeled by the London based company 'Softroom' "to provide workshops, studios, a gallery and dining hall, as well as the auditorium ... New elements forged from concrete, glass, steel and timber emit a pleasingly solid, architectural feel. Reopened archways channel natural light into the deep-set plan, and inside the auditorium, a curving, timber wall-roof encloses the neat rows of steeply raked seats" (Olcayto 2002). On a local level the majority of municipal galleries and museums have developed their brief to incorporate an educational programme, forging links with local schools and also offering courses for the wider community: "Thus the museum is not simply a place for representing utopia, but rather a site for practicing it as a way of imagining" (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 2). This is reiterated by Flemming, who asserts that "the essential role of the museum in creating experiences and stimulating impressions that lead to learning, and to a new understanding of identity" (2005: 53). This is the utopia of making new from old, of reinvention at a higher level.

Longevity is an indicator of a building's success; "Stone and steel last longer than flesh and blood. Over time, architecture takes on a patina and the resonance of the events that have taken place inside it, and of the people who have occupied it." (Sudjic 2006: 219). It suggests form fit for function and rewards the initial investment. As Sudjic states, "the quality of the architecture will last much longer than the burden of the cost." (Sudjic 2006: 172). Social interaction and benefits to the community in terms of economics, education and facilities are of the utmost importance, but may still not be able to attain the utopian ideal. "Culture may have a more pervasive role in urban development through the fostering of community identity, creativity, cohesion and vitality, via the cultural characteristics and practices which define the city and its inhabitants... The above phenomena have been reflected in urban policy formulation at national, regional and local levels over the past several decades in a number of countries" (Throsby 2001: 124-125). Today's society is often fragmented and insular with individuals more content controlling their social interaction on Facebook, Twitter, and other such networking sites rather than through personal engagement and discourse. Much of our former public space is now privately controlled, with the constant intrusion of CCTV and private security firms. Many people live in gated communities. Any space that encourages public interaction is a valuable resource (Minton 2009: 195-199). Innovation needs to be focused and appropriate in order to be a positive in the public domain. As Duncan surmises, "Exhibitions in art museums do not themselves change the world. Nor should they have to. But as a form of public space, they constitute an arena in which a community may test, examine, and imaginatively live both older truths and possibilities for new ones... Above all, they are spaces in which communities can work out the values that identify them as communities. Whatever their limitations, however large or small, and however peripheral they seem, art museum space is space worth fighting for" (Duncan 1995: 133).

REFERENCES

- Anderson, Sandra *et al.* (eds.). 2004. *Collins English Dictionary* – desktop edition. Harper Collins Publishing.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum*. London: Routledge.
- Bird, Edward. 2000. “Research in art and design: the first decade.” *Working Papers in Art and Design, 1* [cited] 22/12/08 <<http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol1/bird2full.html>> ISSN 1466-4917.
- Brown, Mark. “Tate Modern Puts Void in Turbine Hall.” <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/.../tate-modern-turbine-hall-balka>>. Monday 12 October 2009. Accessed 24/09/09.
- Chinn, Carl. 2008. *Black Country Memories*, vol. 5. Brewin Books.
- Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals – Inside Public Art Museums*. Routledge.
- Flemming, David. 2005. “Creative Space.” *Macleod*. 53-64.
- Giebelhausen, Michaela. 2003. *The Architecture of the Museum*. Manchester University Press.
- Iovine, Julie V. 1999. *Guggenheim New York, Guggenheim Bilbao*. New York: Princeton Architectural Press.
- Jameson, Fredric. 1979. “Reification and Utopia in Mass Culture.” *Social Text*. No. 1, Winter. Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/466409>. Accessed 11/03/2010.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. “The Museum – A Refuge for Utopian Thought.” *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen*. Eds. J. Rusen, M. Fehr, A. Ramsbrock. Velbruck Wissenschaft. <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf>> Accessed 12/03/10
- Leahy, Helen. R. 2005. “Producing a Public for Art Gallery Space in the Twenty-First Century.” *Macleod*. 108-117.
- Macleod, Suzanne. 2005. *Reshaping Museum Space*. Routledge.
- Minton, Anna. 2009. *Ground Control – Fear and Happiness in the Twenty-First Century City*. Penguin Books.
- Montaner, Josep. M. 2003. *Museums for the 21st Century*. Spain: Gustavo Gili.
- Olcayto, Rory. 2002. “Softroom’s Sackler Centre at the Victoria and Albert Museum.” <http://www.architectsjournal.co.uk/> [cited 02/12/2008]
- Patterson, Michael. 2008. *A Brief History of Life in Victorian Britain- A Social History of Queen Victoria’s Reign*. Constable and Robinson Ltd.
- Phol, Nicole. 2003. “Passionless reformers’: The Museum and the City in Utopia.” *The Architecture of the Museum*. Giebelhausen. 127-143.
- Schama, Simon. 2002. *A History of Britain*, Vol. 3: *The Fate of Empire. 1776 – 2000*. UK, BBC.
- Stephens, Chris. 2003. “On the Beach: Art, Tourism and the Tate St Ives.” Giebelhausen. 108-123.
- Stevenson, Moria. 2005. “From cultural institution to cultural consumer experience.” *Macleod*. 65-77
- Sudjic, Deyan. 2005. *The Edifice Complex*. Penguin Books.
- Tate Modern. “Tate Modern Facts and Figures.” <http://www.tate.org.uk/modern/building/facts.htm> Accessed 20/07/2010
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge University Press.
- Vidler, Anthony. 2003. “The Space of History- Modern Museums from Patrick Geddes to Le Corbusier.” Giebelhausen. 160-182.
- Ward, Stephen. 2004. *Planning and Urban Change*. Sage Publications.
- Zeiger, Mimi. 2005. *New Museum Architecture. Innovative Buildings from around the World*. London: Thames & Hudson.

COME, ARMAGEDDON! COME!: QUEER NIHILISM AND THE MARGIN OF THE URBAN

Daniel PORTLAND,
New York University, U.S.A.

Abstract: With the specter of the current economic crisis looming and the increasing legality of gay marriage, this paper will consider the symbolic significance and potentialities of urban space for a queer politics. More specifically, in the wake of argumentation that would locate "gays" in a "creative class" and position them as model scapegoats for cycles of gentrification, or more euphemistically, urban renewal, I will propose an alternative political economy that negates speculative real estate markets. In its stead will emerge a model of queer relationality that is self-supporting rather than self-propagating and an urban space that is topological rather than revisionist.

Key-words: children, gentrification, nihilism, queer, urban

I begin this paper with an epigraph from Federico García Lorca that highlights the coupling of two of the subjects covered herein. I return to it briefly in closing:

*It doesn't matter if every minute
a newborn child waves the little branches of its veins,
or if a newborn viper, uncoiling beneath the branches,
calms the blood lust of those who watch the naked man.
What matters is this: emptied space.*¹

To think about the literal position of a queer subject, that is, the place where the subject is materially and in relation to other subjects, is to confront the myriad ways in which that subject will be conditioned depending upon how proximate space is normatively differentiated and vice versa. In the context of urban space, by which I mean less a quantity than a quality of density, the spatial narrative that supports the queer subject is twofold – emigration and speculation. First, x escapes a repressive and oppressive rural environment to seek amnesty, either in the form of celebrated welcome or anonymity, in an urban one. Subsequently, x forages into the concrete jungle, creating and in pursuit of circuits of sexual partners and diverse sociabilities.

This narrative, however, has become increasingly contested, both for the way in which it upholds an imaginary boundary between rural and urban and for the subjects it obscures in the process. Pointedly, Karen Tongson, in her essay *The Light That Never Goes Out: Butch Intimacies and Sub-Urban Sociabilities in 'Lesser Los Angeles,'* provides a reading of Samuel Delany's *Times Square Red,*

Times Square Blue and Jane Jacobs' *The Death and Life of Great American Cities* next to Richard Florida's *Cities and the Creative Class* to suggest that "the cultural value assigned to urban modes of queer life – to its mobility, style, innovation, improvisation, liveliness, and 'contact' – has appreciated urban property values while depreciating modes of racialized queer sociability."² Significantly, then, it appreciates not only urban property values, but also "upwardly mobile queers,"³ who will eventually be able to inhabit them.

While Tongson's analysis is site-specific to east Los Angeles, I want to take a less local approach and consider how just as much as queers might be complicit with gentrification might they also be positioned outside of it. I will consider what the aesthetic implications of this might be on sub-urban space. I employ the term sub-urban, as distinct from both urban and suburban, to name a reconceptualization of the city that takes into account the necessary excess produced by the city that cannot be contained by its zoning. This conception hearkens to the etymology of the *sub-* in suburban, as outside of and spatially beneath the elevated and walled Roman city.

The paper will proceed in three parts. The first, *The future is always a day away*, establishes the theoretical framework in which the argument is couched. The second, *The queen is dead*, turns to a filmic example of adult sub-urban space. And the third, *I sit down on the sling seat and see the city spread out between my legs*, a textual example of adolescent sub-urban space.

PART 1. THE FUTURE IS ALWAYS A DAY AWAY

To begin, it is important to acknowledge the danger of thinking about gentrification on the scale of queer subjects or of connoting a causal relationship. As Neil Smith notes, "Those who can be seen moving in are blamed for gentrification, whereas without a more analytical assessment those more powerful interests moving capital out of and into urban neighbourhoods are rendered comparatively invisible."⁴ Hence, Tongson's "upwardly mobile queers" are connected to discourses of metronormativity, homonormativity, and neoliberalism.

Within these discourses, and specifically associated with a liberal humanist discourse, Lee Edelman foregrounds his discussion of the necessary and necessarily queer exclusion from the realm of politics in his polemic *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. In this book, Edelman contentiously continues and updates the antisocial/antirelational thesis in queer theory, which in general argues that queer eros undoes the unified subject and its ability to participate in society. Edelman's contribution to this line of thought is complicated and nuanced and draws from Lacanian psychoanalytic thought to suggest that politics are dependent on a fantasy of the future for we forget their place within the Symbolic order. The future is never somewhere at which we can arrive, but a forever-moving point that will make prohibitions perpetually to sustain intelligibility. Bearing the burden of this intelligibility is the figure of the Child in which is not only an equation with the social and embodied future, but also the heteronormative imperative to engage in procreative sex..

The queer move, then, is not to hail the call of assimilation to potentiality, nor to imply that to oppose assimilation is somehow better, for to do so is still to

attempt to work toward the future. Rather, the queer move is to insistently and persistently embrace the failure in being excluded from the Symbolic order, both in the sense of being figured as such, but also in the impossibility of it. Edelman sculpts this queer move in the form of the neologism *sinthomosexual*, as he who “opposes the fantasy that generates endless narratives of generation.”⁵

Criticism of *No Future* has come in the form of the myopia of Edelman’s archive both in terms of sex and race. Related to this, is the overarching sentiment that the project too easily elides a psychoanalytic, cultural, and aesthetic archive with material and empirical lives and politics. As Tim Dean describes, this extends to an earlier misreading of the antisocial thesis itself that confuses anti-normative sociality with sociality per se – “queer theory and politics need a vigorously argued antisocial thesis, in order to grasp how beyond the normative coordinates of selfhood lies an orgy of connection that no regime can regulate.”⁶

Aware of and sensitive to these criticisms, I invoke Edelman here not to entirely abandon politics and hope, as José Muñoz notes a truly Edelman-inspired reading necessarily would.⁷ Rather, I do so because the imperative to be productive and to reproduce also conditions our experience of space. As Tim Edensor describes in his defense of ruins, “The dynamic colonization of space by capital infers that all space has the potential to become lucrative, whether now or in the future.”⁸ *No Future* coupled with queer geographies like those writ by Tongson and Judith Halberstam⁹ provide me an alternate aesthetic optic through which I account for two prefigurations of unproductive space.

PART 2. THE QUEEN IS DEAD

John Waters’ 1977 film *Desperate Living* offers a depiction of place wherein waste in a physical sense is elided with those populations of peoples who will be figured as excessive within an economy of reproductive futurism. The film opens on a scene of seemingly idyllic, suburban domesticity with children playing in front of a Colonial Revival-styled home in the affluent community of Guilford in Baltimore, Maryland. The first nondiagetic dialogue, however, immediately undermines this scene by rehearsing the trope of the hysterical woman, as the man of the house, Bosley, discusses the psychological condition of his wife, Peggy, with a doctor on the porch. Soon, Peggy, along with her maid, Grizelda, will murder Bosley and escape in exile to Mortville, a sort of penal colony of the greater Baltimore area. Like Peggy and Grizelda, two other significant characters, Mole and Muffy, have also arrived in Mortville after murdering men. All four women, at different points in the film and at different levels of consent, engage in homosexual acts.

Throughout, the deficiencies of Mortville, a town with no toilets and no banks, are described in terms of the people who live there – “It’s a special town for people [...] who should be so embarrassed by what they’ve done,” “They let killers live there scot-free,” “It’s filthy, and the people are repulsive,” “It’s a village of idiots.”¹⁰ However, Mortville is not only physiognomically defined (i.e., the cesspool of the town does not only or merely reflect the depravity of its citizenry), but also imperatively and consciously constructed, as when the queen of Mortville, Queen Carlotta (who at the end of the film is about to be eaten by her subjects), makes a royal proclamation that “You must live here in constant mortification.”¹¹

Indeed, mortification is the namesake of the town, and it represents the dialectic of the subhuman/sub-urban slum. On the one hand, Mortville is a full satirical realization of the dearth of social benefits under a neoliberal regime, one in which civic engagement does not accord livelihood. On the other, the choice to live in Mortville is a queer choice, a choice to not participate in reproduction – of the Symbolic, of biology, of industry – but to live in squalor. In terms of mortification, this is on the one hand shame and humiliation, but on the other, death and decay.

In this latter sense, Mortville recalls the abjection of the sub-urban and historically references a time before industrialization when the suburbs signified a place that could not afford and were not afforded, centralized infrastructure. As such, they were seen as places of wastage. The ideology of the suburbs that Mortville reveals speaks to Georges Bataille's concept of the accursed share within a general economy: "The world is perpetually choked or poisoned by its own riches, stimulated to develop mechanisms for the elimination of excess: it is not necessity, but its contrary, luxury, which poses the fundamental problems of living matter and mankind."¹² Voicing Mortville as a spatial configuration of unredeemable excess and in a reversal of typical gentrification narratives, when Peggy and Grizelda first arrive, having moved from the affluent suburb to the sub-urban, Mole remarks, "You let the riffraff in, and they bring the neighborhood down every time."¹³

PART 3. I SIT DOWN ON THE SLING SEAT AND SEE THE CITY SPREAD OUT BETWEEN MY LEGS

While Waters' Mortville is inhabited decidedly by adults, as evidenced by Peggy and Muffy who have left their children behind in exile, in William S. Burroughs' 1971 novel *The Wild Boys: A Book of the Dead*, it is children who dominate and determine activity. The book, however, differs significantly from other stories that focus primarily on the socialities of boys, most notably William Golding's *Lord of the Flies*. Certainly there is a similarity in the way that savagery surfaces and is subsequently released, but *Lord of the Flies* contains boys in a way that *The Wild Boys* does not – they are all British and live on an island; they are not explicitly sexual and pacify themselves before the officer who appears at the end of the book; as characters, they exist formally within the confines of narrative convention. Burroughs, on the other hand, depicts a scenario in which gangs of boys – amalgamations of different races, ethnicities, and fetish-types – engage in rituals of death and successfully wage guerilla-style war against behavioral and legal restriction. The wild boys serve two representative functions. The first is as cite for the exploration of ephrophilic eroticism, which places the boys in numerous scenes of sexual encounter with each other. The second, and importantly intertwined with the first, is as foil to dominant forms of the law that censor sexuality and drug use and information more generally. Figured as children, the boys represent less an escape from compulsory submissiveness to authority than an imagined situation of alterity in which desire is communalized. These children cannot be invested in, in the name of the future, but rather have more in common with the prolonged and indeed indefinite adolescence of the *sinthomosexual*. Here the sub-urban environment begins to resemble the ruins of children's street culture, one in which:

*Away from the regulatory instincts of parents and other adults, children may make their own rules and give full rein to their imagination, unchecked by the behavioral conventions imposed by their elders. So it is that the sheds and offices of ruins serve as dens for children's gangs, territories marked with signs of belonging – 'Keep Out' – and slogans of subcultural allegiance and tags.*¹⁴

This translates into the ephemeral and informal congregations of expended camps and shelters of the wild boys. The interstitial spaces of queer sex, drug use, and crime have not been contained and revitalized but spread, a vision that the apocalypse is not something that has happened or is yet to come, but that has already always been here as a festering threat, slowly decomposing a developmental, adult reality.

Waters is able to convey decomposition filmically as a story that is unconventional in its content, but Burroughs goes one step further in the subversion of his chosen medium. He does so through the implementation of a so-called cut-up method wherein pieces of text, both found and of the author's hand, are scissored and rearranged at random. The result is less a story in which could be located a narrative arc and more a surgical examination of situational tableau. The rampant repetition of sex and sex scenes as they appear in vignette-form, then, accompanies the trail of space, left by the wild boys, of archeological revelation and global expansion:

*Wild boys in the streets whole packs of them vicious as famished dogs. There is almost no police force in operation and everyone who can afford it has private guards. [...] Waves of decoration and architecture have left a series of strata-like exposed geologic formations. There isn't a place in the world you can't find a piece of it in Marrakech, a St. Louis street, a Mexican cantina, that house straight from England, Alpine huts in the mountains, a vast film set where the props are continually shifting. The city has spread in all directions up into the Atlas mountains to the east, south to the Sahara, westward to the coastal cities, up into the industrial reservations of the north.*¹⁵

Here sub-urban space is not figured in terms of betterment and beautification through a cycle of investment, but as somewhere between a wound and a scar.

In *No Future*, Edelman provides a reading of Judith Butler's reading of *Antigone* that illustrates the difference between an oppositional homosexual tactics and those of the *sinthomosexual*. While Butler *saves* Antigone by arguing that the radicality of her gesture was ultimately and legitimately recognized, Edelman reminds us that this recognition while on the one hand marking a dilation of the Symbolic, also means the exclusion if not of Antigone, then of someone else. I acknowledge this within the context of this paper because the living tomb of Antigone is a spatial trope of erosion and darkness. In terms of sub-urban space, the analogy here is of the machine of signification to that of industrial production. While the city operates on the discursive level of an ever-increasing efficiency, "waste materials offer evidence for a radical critique of the myth of universal progress driven by the supposedly innovative power of capitalism and technology."¹⁶ No matter the ways in which the

city is sanitized, the project of sanitation obscures the inevitability of waste. Rather than see queer subjects as complicit in this process, I have shown how they might reveal and revel in unkempt space.

Desperate Living and *The Wild Boys: A Book of the Dead* offer two counter-narratives to the one of queer urban mobility offered in the introduction, both of which reject a progressive politics in which gentrification might take place. Instead, they offer a glimpse of sub-urban space emptied of production and reproduction. The result is sick space – space that allows and enhances an aesthetic of squandering, illegibility, and excess. In *Desperate Living* this a shantytown secluded in the woods. Precarious shelter houses a society that has accepted its status as illegal. Exploding that fixed and contained model, the wild boys have done the same, however, as a global tribe, they have extended transgression across time and space not specific to place. As in *No Future*, where the *sinthomosexual* is necessarily unable to participate in politics, so too are these spaces unable to accommodate speculative appraisal. The importance of exploring them is as an imagination of an urban fabric and fabrication in which emptied space might matter and the sub-urban ruin, both fictional and material, might become legible not as a problem or nuisance, but as space importantly nuanced by those who, by force or by choice, inhabit it.

¹ “Christmas on the Hudson.” Poet in New York. New York: The Noonday Press, 1988. p. 65.

² *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p. 364.

³ *Ibid.*

⁴ “Gentrification: Are Museums Just a Vehicle for Real Estate Development?” *Lecture, Keywords Program: Idees rebudes. Un Vocabulari per a la Cultura Artística Contemporània*. Barcelona: MACBA, 2008. p. 4.

⁵ Durham: Duke UP, 2004. p. 11.

⁶ “The Antisocial Homosexual.” *PMLA* 121.3. New York: MLA, 2006. pp. 826-8.

⁷ “Cruising the Toilet: LeRoi Jones/Amiri Baraka, Radical Black Traditions, and Queer Futurity.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13.2-3. Durham: Duke UP, 2007. pp. 353-67.

⁸ *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics, and Materiality*. Oxford: Berg, 2005. p. 8.

⁹ See: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005.

¹⁰ New Line Home Entertainment.

¹¹ *Ibid.*

¹² qtd. in: Land, Nick. *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*. London: Routledge, 1992.

¹³ New Line Home Entertainment.

¹⁴ Edensor. p. 26.

¹⁵ New York: Grove Press, 1992. p. 50.

¹⁶ Edensor. p. 101.

“ZION FICTION” REPAINTING THE OLD-NEW LAND

Nissim GAL,
University of Haifa

Abstract: In this article I discuss two bodies of work that represent different phases in the visual art and culture of the Zionist utopia. The first part of the article discusses the early work of the artist Ephraim Moses Lilien (1874-1925) and the way in which the utopian perception was constructed in the early visual language of Zionism. In the second part of the article I present the work of Eliahou Eric Bokobza, as an example of Israel present-day art that deconstructs and openly criticizes the early Zionist art, on both ethical and political grounds. The article introduces the early Zionist aesthetic by presenting Lilien's work, as well as the post-Zionist visual plot that Bokobza portrays from a post-colonial standpoint. The Zionist dream is rendered in Bokobza's contemporary critical art as a science fiction story taking place in a new future, in a new space, in which the new is a multicultural present/future mixing east and west in a pseudo-mythical visual language.

Key-words: Zionist utopia, Lilien, Bokobza, post-zionism, post-colonialism, visual discourse

Zionism can be defined as a revolutionary socio-utopian project characterized by both building and destroying reality through radical acts. As an utopian project Zionism necessitated the invention of an alternative ideal image of the right world to live in. Whether Zionism is considered an utopian ideological program moved by a Messianic libido, or a more concrete utopia anchored to a “realistic” historical framework, its development was based on a series of erasures of images and cultures, and on formulating a new homogeneous visual language by which to construct that utopia.

The work of Ephraim Moses Lilien (1874-1925), in its Zionist phase, offers the visual images that materialized the Zionist early utopian ideology. Lilien offered a “rejuvenation” of Judaism, by providing a counter image to the diasporic “degenerate” Jew. His images constructed a new reality: the figure of the Zionist colonial man, and new national landscapes. He achieved a central role in Zionist/Israeli art through the aesthetic construction of the Zionist nation in Palestine, endowing it with one of its central iconographical sources.

The relationship between the utopian Zionist spirit and the present-day landscape of the State of Israel is a major theme in the work of the Israeli artist Eliahou Eric Bokobza. Bokobza exposes the foundations of the Zionist ethos through deconstructing the visual underpinnings of Israeli art. His works are based on various local sources and artistic traditions, processed through a contemporary critical perspective.

Come to Palestine

The work *Come to Palestine*¹, acrylic on a printed map, was part of Eliahou Eric Bokobza's exhibition titled "Tzayar-Tayar" (Painter-Tourist), (2002). It refers to a poster from the early 1920s, probably designed by the artist Zeev Raban.² Bokobza offers us a sweet and glossy painting; he flattens the figures, and the sea reflects a typical piece of early Zionist art, depicting the waves with the same schematic ornamental motif whose origins lie in ancient art. On the right we can see the colonialist standing frontally and guiding us. The tourist in the early version by Raban is holding a walking stick and canteen, his back towards the sea, and he is pointing the way to Jerusalem. Bokobza's caricatured figure is portrayed with a mustache, carrying a camera and pointing contrarily towards the west/the sea (echoing the dictum "to throw the Jews into the sea"). Whereas Raban's colonizer is standing beyond the sea and point to the map, inviting us in, Bokobza's figure is ordering us to stay outside while he himself is stepping on the map. Whereas the earlier version expresses the early Zionist percept of ignoring the sea and occupying the land, the later one commands us to look at the sea.³

The optimism of Raban and his ideological commitment to the national project are parodied here by Bokobza, and the neo-Zionist appearance of the contemporary image is converted into a critical post-Zionist image. The figure of his colonizer is a hybrid of a European colonialist and a Middle Eastern native male, while the map itself is a nineteenth-century map delineating the wanderings of Jesus in the Holy Land⁴. This multilayered image exposes the land as the locus of a theological-ideological quest.

This work and others by this artist led to a major artistic project that he created in 2003, called "Zion Fiction", delineating the various ethical sacrifices that needed to be made in order to "come to Palestine", to participate in creating the Zionist utopia.

Utopia means non-place, and this "nowhere" enables one to imagine a fantastic society guided by the absolutely good and the just; it is the other, better, place that is opposed to the *here*. "Inside" utopia we find the "topos", the place. Any process of imagination, of contemplation connected to building this other place, is thus an active practice of utopization. Consequently, we should see utopia not as a description but as an infinite construct or an operation, which is how it was formulated by the visual, written and social texts of Zionism.

The hope of Zionism, as in the case of other national movements of modernity, and more specifically of the nineteenth-century *fin de siècle*, was to transform man, to build a New Man in the Land of Israel. The sacred relics of the Holy Land were read out of the topography of Palestine as traces of a primeval time that was being slowly rediscovered in the present, and which would provide the path to the future. Deleting the gap that lay between mythical time and the present, with its aspect of an imaginary world formulated by the Zionist advocates, led to a full simulation of the real.

In this article I discuss two bodies of work that represent different phases in the visual art and culture of the Zionist utopia. The first part of the article discusses the early work of the artist Ephraim Moses Lilien (1874-1925) and the

way in which the utopian perception was constructed in the early visual language of Zionism. In the second part of the article I present the work of Eliahou Eric Bokobza, as an example of Israel present-day art that deconstructs and openly criticizes the early Zionist art, on both ethical and political grounds.

Utopianizing Zion, or the Jewish Renaissance

Ephraim Moses Lilien was born in Drohobycz, a small town in Galicia that was at that time part of the Austro-Hungarian Empire. He studied in Cracow and Vienna, specializing in graphics and illustrations, and in 1894 arrived in Munich, a significant art center in those years. This was the year that the *Jugendstil* was born in Germany. In 1896 the journal *Die Jugend* was founded and gave to the movement its name. Lilien contributed to this journal as one of its illustrators. In 1900 he arrived in Berlin and joined the literary salon called *Die Kommenden* whose attendees included Stefan Zweig, Else Lasker-Schüler and others. Here he met Börries Freiherr von Münchhausen, a German poet who was enthusiastic about Jewish culture. From this acquaintance the book *Juda* was born, written by Münchhausen and illustrated by Lilien.⁵ Here Lilien was exposed to the romantic national atmosphere that had captured Europe, and to which he readily subscribed.⁶ In 1905, he wrote in a letter to his wife:

Therefore my friend I beg you, be clever in real life, but your ideals should be so-called "utopias"! (...) We however must strive for what today is not yet recognized, what will only become tangible tomorrow. All great truths were first abused as "utopias". Every great deed was first the dream of a small group. All truths first rang out before the people in the deserts and therefore it is better that we go to those who are calling in the wilderness, rather than to the more practical shopkeepers.⁷

Thus utopia, according to Lilien, is the *sin qua non* of vision. His art is inspired by religious and mythical sources, it rebels against reality and offers a "repaired" future in the spirit of the wholeness of the other place, the Land of Israel, in which the new society will arise: Lilien's works discussed here present a clear social message; the figures are archetypes, they represent either proper or unacceptable behaviour. His work does not present specific individuals, unless the subject is a leader who can contribute to the utopian movement. Lilien's art is a means at the service of the national agenda; it merges poetics with politics, and offers a utopian solution to a reality that was perceived by the Zionists as harsh and insecure.

Lilien was an acclaimed artist, whose oeuvre included illustrations, etchings, posters and postcards, stamps and paintings, all of these saturated with the biblical images and themes that made him a Zionist artist. A vast number of articles and books were written during his career.⁸ Already when illustrating *Juda*, to which I will return later, he wrote on the opening page above the image of the ornamental curtain that covers the front of the Holy Ark: "Ephraim Mose son of Yaakov the Cohen Lilien of the Loyal Sons of Zion."⁹ Without a doubt, among the leaders of the evolving Zionist movement—Nahum Sokolov, Chaim Weizmann, Stefan Zweig, Israel Zangwill and others—Lilien was one of the popular artists. He

offered in his art the recruitment of his visual language in order to bridge the gap between the ideal and concrete reality, with the idea of exchanging between utopia and reality, a strategy that characterized most of the artists of Bezalel at the time.¹⁰

Martin Buber related in *Die Welt*, the Zionist weekly, to the book *Juda* that Lilien had illustrated. Buber perceived the joint creation of Lilien and Münchhausen as a sign of a modern Jewish art that could express the eternal Jewish rejuvenation that, according to his readings, their creation embodied.¹¹

Following the publication of *Juda* we can identify Lilien's direct involvement in the political Zionist turmoil. His drawings were published in *Die Welt* and in the Jewish journal *Ost und West*. He organized the first major exhibition of Jewish artists at the Zionist Congress in Basel (1901). In March 1903 in an article published in *The Magazine of Art* the artist Solomon J. Solomon wrote about Lilien that he is:

*Nurtured on Hebrew lore, brought up in the midst of a people who are suffering under the yoke of oppression and almost medieval persecutions, yearning for that freedom which, like the great deliverance from Egypt, has been looked upon by his fathers as the sacred right of humanity, and fired by the Zionist propaganda, he sets forth in a language common to all, a thought colored of the national genius, some of the poetic fervour and the undying aspiration of his people.*¹²

The art of Lilien was thus a combination of the poetic, visual and national rebirth of the Jew as the son of Zion.

Lilien was considered by many as the trumpeter, the announcer of Zionism, at least in the years of the fin de siècle. He was responsible for one of the most well-known portraits of Theodor Herzl, the central leader and ideologist of Zionism.

Herzl's portrait exemplifies the Zionist spirit that throbbed in Lilien and the national movement that arose in that period.¹³ It is a picture that became one of the key Zionist icons. Herzl is portrayed standing on the balcony of the Three Kings Hotel in Basel. This photograph has several versions, probably from 1901 and 1903, the dates of the Zionist Congress assemblies.¹⁴ The portrait was probably taken during the Fifth Zionist Congress, in December 1901, and it was distributed in thousands of copies in Europe and Palestine. It was republished in *Ost und West* in 1904, accompanied by the text: "A picture taken from life. Designed by E. M. Lilien."¹⁵ This image presents the mythical-political perception that embodied the Zionist spirit in its early days.

The figure of Herzl is presented in profile, arms crossed, looking at the river while leaning against a decorative banister. He is presented here in the spirit of those ancient leaders whose profile portrait was stamped on coins. He has a thick black beard, and is dressed in a black coat with his white collar perceptible through his formal attire. In the background we see a bridge across the water, its pillars creating three arches. The photograph actually cuts the bridge at the beginning of the fourth arch, retaining the well-known structure of a triumphal arch.

Lilien idealizes the figure of Herzl and the idea that it represents. Herzl was a master of public relations; he was well aware of the power of photography and of public opinion and he used the media communications effectively.¹⁶ Behind

Herzl's back we can see the city and its towers facing the river. Herzl's figure is monumental in comparison to the background and the proportions of the spatial division in the picture. He is located as the locus of two axes signified by the bridge on the horizon and the diagonal of the banister upon which he leans. Lilien stages him observing the Rheine, pictured from the bottom upwards, and his figure appears large, dark and impressive in comparison to the lighter surroundings.

The picture was staged in order to create a splendid impression of the Zionist leader. It clearly tries to capture two aspects: a formal one that constructs a trans-historical figure; and also a concrete one indicating that the vision held by this figure is taking shape through processes that materialize it in reality. Thus we understand that the artificial staging of the picture is not intended to blur its status as a historical document. Herzl is presented on the balcony, his figure transformed to the sublime, elevated above the people, like a king. The city behind his shoulders to the right seems to be burdensome, alien, he turns his back on it and transfers his gaze to another place. Turning his back indicates his foreignness to the place, his gaze signifies the visionary level of his persona looking into the future that lies beyond the place. His directed gaze penetrates the beyond, the horizon, in the same way that his hands cross the line of the banister, and in the same way that the line of the bridge crosses the water.

This bridge emphasizes the role of the water, indicating the time-space that has to be crossed, with the river connecting the reading to the story of salvation, to the story of the Exodus from Egypt and the crossing of the Red Sea. The water is the purifying substance, it frames the event as one of baptism. Herzl arrived at this solution of exodus and departure of the Jews from the diaspora during the development of the Zionist thought and movement.¹⁷ The turning of the back is an act of defamiliarization of the exilic present; the inclined body of Herzl directs us towards a great light, to the purification and glimmer indicated in the water, suggesting that whoever will join his journey will move from darkness to light. The future Jewish State, placed beyond our gaze, glimpsed on the horizon, is indicated by the indexicality of the picture itself. This portrait enlists the landscape and art in order to participate in the becoming of Zionism, This is the portrait of Herzl that becomes the portrait of Zionism; and the picture transcends its status as a document to a utopian or myth-building visual work.¹⁸

Lilien also designed the poster for the Fifth Zionist Congress in 1901.¹⁹ Its design reflects a principle of visually complementary pairs. On each side of the image we find a Star of David, as the foundation of this visual scroll. The headline can be read on the upper part of the poster: "The Fifth congress of the Zionists in Basel – 1901". On the lower part we can read: "Let our eyes witness your Loving Return to Zion." These dictums offer the textual frame for the secular society to come: the national text on the top part expresses the politics of the present and the religious text below offers the foundation upon which the national narrative is to be built. The verse "Let our eyes witness your Loving Return to Zion" is taken from the *Amidah* prayer, recited three times a day and expressing the hope for redemption. The spirituality or the divinity embedded in the religious phrase is materialized in the down-to-earth politics of the Fifth Zionist Congress. The winged angel, with the Star of David (the six-pointed star) drawn on his chest, is a guiding political-theological "traffic sign"

directing the path the viewers should take. His right wing extends out of the main frame and enwraps the text, and his left wing emphasizes his pointing finger, showing the way. His right hand is clasping the shoulder of an old and feeble man, the diasporic Jew, a depressed figure bent over his walking stick and entangled in a barbed-wire-like fence of thorns. This fence indicates not only the Jewish existential weakness but also the anti-Semitism, and the Jewish Pale of residence in Russia, for example, as well as the fundamental limits of the diasporic Jew's life. The angel's left wing points to redemption, to the future, towards the sun, where we can see an image of the pioneer plowing the land. The left side of the poster, closer to us, is the beginning of the journey, the internal side of the image; its other pole in the depths of the image is the point at which reality should converge, the enlightening strong sun. The point of the present, closer to us, the viewers, signified by the figures of the angel and the diasporic Jew located in the low, dark bare zone is opposed to the new Jew located higher in the deeper background, in the utopia of the rising sun.

The land the viewer should return to, as Lilien portrays it, is the land of Zion that was allegedly stolen from the Jewish people. In a letter to his wife Helene Magnus from 1905, the year he married her, Lilien links the rebirth of the Jewish people to the Land of Israel. He writes: "The Jew is no longer a reptile! The "Jew boys" have become young Jews! We serve our nation faithfully, until the disinherited once more become free citizens in their old country. We love our Jewish nation and keep faith with it! That is why we are Jewish-Nationalists. We want to make the sufferers in our nation happy on Zion's land! That is why we are Zionists."²⁰

This approach, as reflected in the poster designed by Lilien for the Fifth Zionist Congress, exemplifies a well-established line of thought in the Zionist culture: that of negating the Diaspora in favor of the return to Zion. The stereotype of the diasporic Jew, with ragged beard, aging, and depressed, is contrasted with the erect proud pioneer organically connected to the land and the forces of nature.

Lilien perceived the Diaspora as a wound, where he wrote: "Thousands of years ago *Judaea* was destroyed, its children dragged out of the country and even today they still stray over the earth, without home and without rest. *Judaea* is still mourning today."²¹ And thus the aesthetic weakness of the diasporic East-European Jew in the poster is contrasted with the proud visibility of the Zionist. The position of the reading Jew, he who is bent over his books and studies, is opposed to the verticality of the real (land) labour. The religious text, the theological spirit of the Jew, is intended to be transformed by the daily labor of cultivating the land; the private business owned by (some) of the Jews must be transformed by means of a pioneering endeavor in favour of the nation/society to come; and the wandering Jew should become a solid settler.²²

The presence of the angel that directs the exilic Jew to the Holy Land gives the event a timeless status, with immigration to the Holy Land acquiring the nature of a divine command. The practice of actualizing the myth of Zion in the present, of building the Zionist identity, is perceived as happening in affinity to the Holy Text, to an eternal command. The quotation of the phrase "Let our eyes witness your Loving Return to Zion" illustrates the image with words, and creates a continuum between biblical times and the modern period. The return to Zion is an act of revival of a biblical golden age, from the Diaspora to the Land of Israel. The presence of the text

and the image of the angel together adorn Zionism with the promise of miraculous action; the return to Israel after the wanderings in the desert and the discovery of the Promised Land are guided by God. The visual image created by Lilien gives the modern Zionist action the status of messianic redemption.

Lilien also illustrated biblical themes, as can be seen in the Westerman edition of *Die Bücher de Bibel*.²³ “The Expulsion from the Garden of Eden” (1908), is a printed diptych divided into two separate scenes according to the format of the book.²⁴ On the left we see a standing naked male figure holding a long phallic sword in his hand as the only “clothing” to his body, covering his nudity and thereby enabling the religious Jew to view this otherwise indigestible image. The figure is solid, firm and strong, holding the sword in a very difficult position, decisive and dominant. The face reminds us of ancient portraits of Assyrian rulers on archaic coins and reliefs. The figure is winged, enwrapped in a religious aura and cut off near the frame border, as if the drawing cannot contain its proportions. The body is positioned in a ceremonial posture, somewhat unnatural or supernatural, as if it stands on the ground but at the same time is hovering above the ground, powerful and muscular.

This is the expulsion of Adam and Eve from paradise. In the biblical story they are being banished and sentenced to hard work and the sorrow of bearing children. In the visual interpretation we are facing, the figure ordering the expulsion is modeled according to the figure of Herzl, particularly his face; he is showing the exiles the way.

The visual narrative posits Herzl as God or the angel of God, who signifies the action through his furious gaze. Herzl and his vision were held as a Zionist counterpoint to the anxiety of the times, as noted: “During the years 1906-1907, the Jewish milieu was saturated with fear of the goy-direct and immediate physical fear.”²⁵ Thus, according to this image, the Jewish people are returning to the Zionist heaven on earth; they are rehabilitating or repairing their historical theological sentence.

The division between Paradise and its surroundings is somewhat blurred in Lilien’s illustration. The trees of Paradise cross the borders of the garden, they shade-shield Adam and Eve, with their presence creating, in a sense, a territorial continuity between the garden and its beyond.²⁶ Nonetheless the expulsion from the garden is an act of creating gaps between heaven and earth, between the present and the uncertain and frightening future, between the mythical and eternal and the temporary. The new Zionism maintained the theoretical duality, it created a reverse journey, requesting to return to the eternal, to the good, to the biblical place from which the Jew had been exiled. The Land of Israel becomes the Zionist haven. The biblical story is reactivated in the Zionist ideology in order to perform the return to Zion, to build the future in order to enable the right way of living for the Jew.

The time of exile was perceived as a time of degeneration. Lilien’s painting of the Jew in the poster as a worker on the land joins the picture of Herzl’s body in the Expulsion from Paradise. Zionism is seen here as a rehabilitation of the body, because the lack of a homeland attests to the lack in the Jewish body. It was against this background that Zionist texts such as “Muscular Judaism” by Max Nordau were written.²⁷ Zionism rehabilitates the Jewish body, and Herzl’s firm and

muscular figure is contrasted with the weakness of Adam and the hysterical figure of Eve. Moreover, the androgenous outlines of Adam and the emotional outburst of Eve can be considered as the internalization of anti-Jewish stereotypes into the Zionist-national discourse.²⁸

The expulsion here is not from paradise but from exile. If Adam and Eve will distance themselves from their barbed environment, from the snakes in their lives, they will complete the theological-political revolution and attain a new and powerful morphology, embodied in the figure of Herzl.

The painterly language of Lilien combines the formal characters of classicism—as in the case of the cloak of the angel in the poster or in the Hellenistic design of Herzl's body in the scene of the expulsion from paradise—with decorative elements popular in the *Jugendstil* of which Lilien is considered one of the founders. Lilien was inspired by Aubrey Beardsley, while suppressing the latter's ironic decadence in favor of intensifying the mythical aspects of the national subjects. Thus we can see the figure of Herzl as a cosmic mythical figure.²⁹

The uses of classicist (Christian!) elements by Lilien can be seen as an expression of his desire to connect the Jewish national revivalism with the series of renaissances in Western culture. Zionism as formulated by Lilien, was a continuation of the rebirth of humanistic classicism in Europe, as a “Jewish Renaissance”.³⁰ Indeed, Lilien saw the Zionist project as the resurrection of a heroic past, and he wrote: “I cannot describe how very happy I am: I will see my old home! I will travel from the Land of Gilead to Ephraim and will see the hills of *Judaea*. The old two-thousand years' history of my people will turn into reality for me. I am as happy as a child and am grateful to the destiny which has allowed me to live at the time in which my people is reborn to a new life.”³¹ Thus the Zionist project, according to Lilien, was no less than a Renaissance of the Jewish people.

Painting as a Model for Post-Zionist Times

Lilien's *The Expulsion from the Garden of Eden* reappears in Eliahou Eric Bokobza's diptych *The Banishment*.³²

On the left we can see the a muscular bearded Herzl with an aura around him; he is holding a sword and staring furiously at the other side of the picture, towards the two figures of Adam and Eve, who are now portrayed wearing space suits with a decorative pattern of fig leaves, and holding what seem to be plastic military toys.³³ The woman is dressed in pink and the man in pale blue. A hundred eyes stare at these two people from the blue background. The painting is made on hologram paper, giving the image a hallucinatory appearance. Beside the two banished figures we can see the snake near the cactus plants.

This image offers a visual critique grotesquely exposing some of the visual-theological underpinnings of Israeli art and Zionist culture, of which Lilien is a significant representative. Bokobza's *Banishment* diptych is the main anchor in his *Zion Fiction* project, a three-part installation presented by the artist at the Nelly Aman Art Gallery, Tel-Aviv, in December 2003.

The expulsion of Adam and Eve by Lilien, as in the case of the poster and many other of his works, is subordinated to the text. The holy text has a constitutive position in the Zionist utopia. The journeys and the immigration of Zionism to the

Holy Land of Israel were depicted not as a pilgrimage but as a holy event, the return to the land of the bible. The landscapes that the immigrant or the early Zionist traveler discovered in the Land of Israel were the incarnation of biblical times, an encounter with holy territory. This is how the biblical anecdote or story entered into the consciousness of the immigrant; with imagination canceling the gap between the ancient past and the colonial present.³⁴

While Lilien had located his picture of the expulsion facing the biblical text, as an illustration to a text, Bokobza located his diptych facing Lilien's. This positioning of the painting itself in front of another painting, that is to say within a visual discourse and not in conjunction with the biblical text, is not an incidental step in the post-Zionist discourse. We can interpret this choice as moving away from the Zionist way of thinking; as a deliberate process of turning a visual language into a virtual one. Rather than directing his images to the land or the holy text, Bokobza directs them to another image. This positioning, which stresses the status of images as a language, as a structural tool by which to invent and create the real, to formulate reality as an artificial construct, points to the fact that the Zionist image was itself constructing the picture of reality and the meaning of the theological text. While Lilien clings to the holy text and utopian image of the Holy Land as eternal solid substances, Bokobza displays them on the virtual screen of his art and exposes their artificiality. The paintings, which look like a game with digital-human or toy figures, emphasize thorough their visual language and coloring the spectacular dimensions of reality, the visibility instead of the textuality of the holy word. The holy text that was instrumentalized and became the foundation for Zionist utopization, turned out to be, after all, merely a sort of justification for the suppressing of the visibility and of the prerogative of the native-born in Palestine that Bokobza tries to expose.

The Banishment diptych created by Bokobza connects two groups of paintings: paintings depicting a process of territorialization and occupation; and paintings called "Refugees". One possible narrative according to the images of *Zion Fiction*, arises from an installation chart made by the artist, a "storyboard depicting the process of settlement on the "new" land."³⁵

We can see in the pictures conveyors dressed as outer space mechanical creatures driving toy tanks and leading the way on the planet, transporting International Style, modern western buildings with adjacent palm trees. This schizoid landscape combines familiar stereotypes: the nature of the East (the palm trees) with the culture of the West (the European architecture).³⁶

The process of settlement in this painting by Bokobza takes over the space that belongs to no one; it takes place in empty outer space. This depiction refers to the Zionist geographical perception, which often describes the land as virgin and naked, or abandoned. The land had "waited" for her sons to return home. In other words, the Land of Israel was seen as a geographical entity confronting or surrounded by fictitious space that lacked any geographical substance; it was enclosed by open, empty, external space.³⁷

The International Style, modern architecture presented in *Conveyor I* is one of the favorite symbols of the city of Tel Aviv and of Israel, it is perceived as the justification for the myth that appended to Tel Aviv the name "White City."

This name had appeared already at the beginning of the twentieth century but gained popularity in the eighties when the title *The White City* was associated with Tel Aviv because of the many International-Style buildings that lie at the heart of the city.³⁸ The title *The White City* evoked a sterile image of Tel Aviv as a city that had arisen out of the sand in the sea. The Palestinian presence, the visibility of Jaffa and of the “former” occupants was erased by the myth. The Zionist Israeli society defined itself on the basis of suppressing the Other; the international European white city, Tel Aviv, was built facing the other, black, city—Jaffa³⁹. Through his depictions of heavy mechanical vehicles bearing the western-modernist culture, Bokobza emphasizes another oppressive dichotomy, that between the modernization of the West and the backwardness of the East. Furthermore, it is clear that the overall technology presented exemplifies the utopian thought that the environment and nature can be disciplined by means of progress. The building in this case signified man controlling his destiny.

The flowing visual painted narrative of *Zion Fiction* depicts the cultivation of the land and delineation of the territory, enabling the newcomers to plant their flag. Now they have a new territory, with some leftovers of the past - the camel on the left of the picture *Territory 1*.⁴⁰ In this territory the people start building the future; we have paintings depicting the “Black Laborer” and the “White Laborer”, the locals and the new colonizers who cooperate in building the westernized settlement.⁴¹

The chromatic oppositions echo local stigmas that even today are present in the Israeli discourse. It is not by accident that the expression “black work” is connected to hard non-intellectual physical work and the term “Arabic work” is an expression of sloppy, incomplete work.

In his utopian novel *Altneuland* (1923) Herzl describes the sight of Jaffa before the realization of the utopia: “The town was in a state of extreme decay. Landing was difficult in the forsaken harbor. The alleys were dirty, neglected, full of vile odors. Everywhere misery in bright Oriental rags.”⁴² The novel’s heroes, Kingscourt and Friedrich, escape from Jaffa to Jerusalem and discover on their way that “the landscape through which they passed was a picture of desolation. (...) The inhabitants of the *blackish* Arab villages looked like brigands. Naked children played in the dirty alleys.” (my emphasis N.G.) Afterwards it becomes clear that “Nothing could have been more wretched than an Arab village at the end of the nineteenth century”. These sights of Middle Eastern neglect discovered in Palestine at the beginning of the book/journey, before the utopia came into being, are overturned later in the book by ideal utopian sights; the Eastern blackness undergoes change into the white villas of Tiberias and other places that the Jewish State has already managed to “fix”. The Land of Israel turns into the land of milk and honey, into a sublime beauty in which: “White structures gleamed out of green gardens upon the terraced slopes on both sides of the river.”

Looking at Bokobza’s visual narrative we become aware that none of the painted heroes is an ordinary human; even their fishing equipment, as in the painting “The Fisherman”, is covered with lucky symbols, maybe against the evil eye, to protect them from the mysterious primitives on the planet.

The new arrivals on the planet Zion, as depicted in the paintings, come through the air, the sea and the land; they bring culture to the horned diabolical natives on the lower part of the land.

As the story progresses the army is established, women join men, and they all protect the new Arcadia built in “outer space”. We see in the *Settlement* painting not only the cultural signs of the West, the European buildings and the robotic vehicles, but also the eastern palm trees with a sheik’s mausoleum, or perhaps it is the grave of Rachel.⁴³ The Tel Aviv memorial to the holocaust is planted in the center of the painting, as if a new architectural symbol that the settlers have constructed to intensify their grip in the land.⁴⁴

The pioneer figures in the painting are waving the flag, declaring themselves heroes after conquering space. Only one detail is still left: the natives who still exist on the fringes of the new homeland in space. Unfortunately, as the narrative continues, it seems that they might multiply. They are depicted as a mass of individuals: the discrete, weird and diabolical refugees who constitute a major group in the three-part installation.⁴⁵

Bokobza’s narrative thus offers a range of utopian significations that modernity imagined in its Zionist form: the building of the settlement was considered as a return to a golden age in the future; the expulsion from Eden by the erotic masculine figure of Herzl was leading to a rediscovery of that paradise in the modern city, made up of white, international-style modern architecture. The Land of Israel, in its Zionist utopian clothing, was of ideal virgin nature, with an old-new western Jew, a Diasporic person who would be transformed aesthetically and mentally into a renewed Hebraic man. For Lilien the Zionist utopian perception of the Land of Israel guaranteed a harmonic relationship between man and nature, man and the concrete paradise. As long as Zionism “progressed” it continued to develop an urban perception that, as Bokobza shows, was based on an ideology that technology coordinates between man and nature. It was as if the Zionist had discovered that the “natural place” was too dangerous for him, and the wild natural garden is thus replaced by technological gardens and industrial parks.

The dystopian work of Bokobza is in many senses a reasonable continuation of the anti-utopian trends of the twentieth century. The utopian perception that imposes universal standards, puts its faith in human reason, in rationality and social harmony, which started to weaken when thinkers like Nietzsche began to criticize the Enlightenment. The new critical thinking concerning the centralist State and the way in which it reduces the autonomy of the individual, and the undermining of different sorts of collectivism, led to the growth of anti-utopianism⁴⁶. Bokobza was working at a time during which the Zionist utopia had become the ruling ideology. The utopianism of Lilien, from being the “nowhere” of the outsider, had now become the consensual picture held by Israeli society. Zionism turned from a movement that had acted in order to shatter the reality of the diasporas of the present, into an ideology that gave reality its legitimacy.⁴⁷ Bokobza leads the colonial picture of the turn of the nineteenth century to the present, and to the virtual reality of the twentieth-century *fin de siècle*.

We can define the style of Bokobza in these works as full simulation. Perhaps the explanation for this is to be found in the fact that simulation is

becoming the image of our historical reality, of post-modern culture in Israel and the Western world. Bokobza's simulation exposes the simulation that is already there, in the Zionists representations. The act of repetition by Bokobza or the expulsion from Eden is an attempt to remove the mask, to expose the backstage of the national activity. Whereas simulation is usually perceived as the creation of a screen by which to cover reality and turn it into a reality game, in the case of Bokobza there is a reversal: he attempts to expose the true material violence and political action that occur. He exposes through simulation the virtual quality that was already active in early Zionist representations. Contrary to the perception of simulation as an arrangement without limits, in which there is a movement of things and of people without differentiating between *oppressor* and *oppressed*, or between *right* and *wrong*, Bokobza uses the glittering image of the present in order to expose the activities of subjugation and power and the way the in which reality turns virtual in the Zionist discourse as part of the western colonial project. We are supposed to see how such simulation exposes the acts of control, deportation and injury of the natives and their space. The fact that reality is reflected here as a reservoir of images does not prevent this work from depicting the evil done by colonialism.⁴⁸

The ethical courage of this painterly project lies in its sharply critical approach in a period in which nationalist feelings were becoming stronger in Israeli society against the background of the outbreak of the al-Aqsa *intifada* (September 2000). This event was itself a reaction to the halting of the peace process as a result of the collapse of the Oslo Accords.⁴⁹ The lack of security and confidence among the Palestinians, and the threat of Palestinian suicide attacks in Israel, were an effective background to the collapse of the peace process, strengthening the nationalist spirit in Israel and worsening the image of Israel as a colonialist power among the Palestinians.

Bokobza depicts, from a post-colonial standpoint, the way in which Israeli art conveys a clash between different image-sign systems. His art exposes the Israeli artistic image as an expression of the country's machismo and national chauvinism. "I consider myself to be a post-modern artist working in a post-Zionist age," stated Bokobza, "My work examines the utopia of modernism in art, and the utopia of Zionism in Israeli culture, and the way they both ignored what didn't suit them."⁵⁰ Consequently, he grotesquely radicalizes local Zionist dictums and figures, such as the industrialist Stef Wertheimer's notion of "phase-three Zionism", the Jewish settlers in the West Bank, the "New Zionists", the army, the Holy Land etc.⁵¹ The ideological components of the Zionist mosaic are presented in the artist's work through a saccharine visual language, sugar-coating the political-conflicts by means of comic humor and kitschy colors. This way of painting also seems to express an effort to present a virtual artistic irony, exposing and ridiculing the nationalist violent reality.

The paintings make the connection between gaining control over the land and the building of a new man and society. The utopian collectivism that erases the particularity of its Zionist participants echoes those colonial regimes that erased the traces of the natives in the colonies. Bokobza appropriated Zionist and Western visual symbols (e.g. the Star of David and international-style buildings) and used them to depict the occupational process. He connects between the beginning of

Zionism as a voluntary movement that had no significant enforcement power, and the totalitarianism that it acquired after the establishment of the Israeli State.

The paintings expose the ethnocentric dimensions of the Zionist utopian project by underlying the marked differences between the “founders” of the nation, the new immigrants, and the natives. As shown, the territorial dimensions of the Zionist social utopia led to an ethnocentric hierarchy between black and white, Ashkenazim (Jews of East-European or Western origin), Mizrahim (Jews of Middle-Eastern extraction), and the Palestinians.⁵²

Post-Zionist Scriptum

Lately we have been witnessing the revival of utopianism. In their book *Bad Days – Between Disaster and Utopia*, Ariella Azoulay and Adi Ophir formulate a critical utopian manifesto that is based on the understanding that “the road from the Shuhada Street in Hebron and from Mount Huma in Jerusalem to the new State that will be established in Palestine-Israel is not much longer than the road that led from the gambling hall in Basel in 1897 to the old Tel Aviv museum in 1948.” They write an alternative conceptual dictionary and frame new outlines for utopia: One day there will be established here, between Jordan and the sea, “a State that isn’t a national State.” A State in which Jews and Palestinians will live together as equal citizens, “in a state of sovereignty that isn’t founded on the principle of subjectivity.”⁵³

¹ Eliahou Eric Bokobza, *Come to Palestine*, 2002, 56x68 cm., Acrylic on printed map, private collection - U.S.A, URL: <http://ebokobza.brinkster.net/map.jpg> (visited on June 05, 2010).

² Zeev Raban (?), *Bezalel workshop, Tourism in Palestine*, 1920’s, Poster, URL: <http://www.judaicaheaven.com/stores/judaicaheaven/catalog/jp200-9original.jpg> (downloaded on June 05, 2010).

³ For the construction of the national Israeli image through the negation of the sea, see Hannan Hever, “They Shall Dwell by the Haven of the Sea: Israeli Poetry, 1950-60”, *Mediterranean Historical Review*, vol. 17, no. 1, 2002, pp. 49-64.

⁴ See also Ruti Direktor, “The Near East”, *Hair*, 02.05.2002 (Hebrew). For the interconnections between Bokobza’s work and early Zionist works, see Gideon Friedlander Ofrat, “Where’s the Child?” in *Text & critics from the “Tzayar-Tayar” exhibition*, <http://www.ericbokobza.com/> (visited on May 02, 2009)

⁵ *Juda*, Gesänge von Börries Freiherr von Münchhausen mit Buchschmuck von E. M. Lilien, F. A. Lattman, Goslar, 1900.

⁶ Micha and Orna Bar-Am, *Painting with Light: The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1990, p. 26.

⁷ Lilien, a letter to his wife, Berlin, August 29th 1905, trans. by Marcel Kay. In *E. M. Lilien – The First Zionist Artist*, Ruthi Ofek (ed.), Tefen: The Open Museum, 1997, pp. 116-117.

⁸ For an extensive list of books and art journal articles published on the work of E. M. Lilien, see Micha and Orna Bar-Am, *Painting with Light*, note 29, p. 52; and see also the bibliography on pp. 211-218.

⁹ See Ruthi Ofek, “Ephraim Mose Lilien – The First Zionist Artist” in *E. M. Lilien – The First Zionist Artist*, Ruthi Ofek (ed.), Tefen: The Open Museum, 1997, pp. D-E. There are

some scholars who do not perceive *Juda* as a testimony to Lilien's Zionist position, but as an indication of the way Lilien's work was claimed by the Zionist project. "It would appear", Finkelstein writes, "that Lilien and his art were recruited to the cause of Zionism only after the enthusiastic reception accorded to the book (*Juda* N.G.) by Jewish and Zionist circles." Haim Finkelstein, "E. M. Lilien (1874-1925): The Evolution of an Artist", in *E. M. Lilien in the Middle East – Etchings (1925-1908)*, Beer-Sheva: Ben-Gurion University, 1988, n.p..

¹⁰ Bezalel is the earliest Zionist/Israeli academy of the arts in Israel, founded in 1903. It united several artists at the beginning of the twentieth century, who portrayed Biblical and Zionist subjects in various styles. Regarding the desire to bridge the gap between utopia and reality, Mordechai Omer wrote: "The need to diminish the disparity between poetry and life, between past and present, between tradition and reality, gave birth to the main projects to which the founders of Bezalel devoted themselves in their compulsive endeavors to replace the utopian vision with an acceptance of existing reality." See Mordechai Omer, *Upon One of the Mountains*, Tel-Aviv: The Genia Schreiber Tel-Aviv University Art Gallery, 1988, p. 27.

¹¹ Mark H. Gelber, "E. M. Lilien and the Jewish Renaissance", in *E. M. Lilien – The First Zionist Artist*, Ruthi Ofek (ed.), Tefen: The Open Museum, 1997, pp. J-K.

¹² Quoted in Mark H. Gelber, "E. M. Lilien and the Jewish Renaissance", P. M.

¹³ E. M. Lilien, Theodor Herzl, 1901, URL: <http://www.flickr.com/photos/isotype75/1222816438/> (visited on June 05, 2010).

¹⁴ The negative has been lost, See Micha and Orna Bar-Am, *Painting with Light*, p. 32. On the popularity of the image of Theodor Herzl in the visual culture of Zionism, see Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, New York: Cambridge University Press, 1993, pp. 135-139.

¹⁵ See Micha and Orna Bar-Am, *Painting with Light*, p. 32.

¹⁶ Shlomo Avineri, *The Full Range of Jewish Ideas* (Hebrew Edition), Tel-Aviv: Am Oved Publication, 1991, p. 107.

¹⁷ Shlomo Avineri, "The Full Range of Jewish Ideas", pp. 105-118.

¹⁸ In this sense the picture of Herzl joins Raban's poster in pointing to the need to cross the sea. Contrarily, the viewer of Bokobza's work of (mentioned above in note 1) is refusing this Zionist dictate. For the mythical status of photographs, see Guy Raz, *Photographers of Palestine Eretz Israel / Israel (1855-2000)*, Tel-Aviv: Map Publishing House and Hakibbutz Hameuchad, 2003, p. 280 (Hebrew).

¹⁹ For a discussion of this illustration and Zionist popular culture, see Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, pp. 119-143. See E. M. Lilien, *Gedenkblatt des fünften Zionisten-Kongresses* (1901), from Ost und West (January 1902), URL: <http://www.imj.org.il/exhibitions/2007/Rubin/images/Lilien.jpg> (visited on June 05, 2010).

²⁰ Lilien, a letter to his wife, Berlin, July 2nd 1905, trans. by Marcel Kay. In *E. M. Lilien – The First Zionist Artist*, p. 105.

²¹ A letter by Lilien, Jerusalem, April 26th 1906. In *E. M. Lilien – The First Zionist Artist*, p. 139.

²² Anita Shapira, "Where Did the 'Negation of the Diaspora' Go?", *Alpayim* 25, (2003): 12 (Hebrew).

²³ Finkelstein describes Lilien's approach to the *Bible*: "The bulk of his (Lilien's N.G.) Bible work comprises the Westerman edition of Die Bücher de Bibel, of which only three volumes were published out of the planned ten. These included: *The Pentateuch and Joshua* (vol. I, 1908); *Psalms, Lamentations, Song of Songs* (vol. VI, 1909) *Proverbs, Job, Ecclesiastes, Ruth, Jonah, Esther, Daniel* (vol. VII, 1912). Illustrations used in these three volumes with the addition of some landscapes, especially in the *New Testament* section, were brought together in a single volume format in *Die Bibel in Auswahl für Schule und Heim* (*Bible*

Selections for School and Home) published in 1912 and in the Bible in Martin Luther's translation published in 1915." Haim Finkelstein, "E. M. Lilién (1874-1925): The Evolution of an Artist", in *E. M. Lilién in the Middle East – Etchings (1925-1908)*, n.p.

²⁴ Ephraim Moses Lilién, "The Expulsion from the Garden of Eden", *Die Bücher der Bibel*, 1, 1908, in Haim Finkelstein, "Lilién and Zionism", *Assaph – Studies in Art History*, No. 3, 1998, p. 205

²⁵ This quotation of Zalman Aranne's, *Autobiografia* (Autobiography) and a discussion of the historical circumstances of the period can be found in Anita Shapira, *Land and Power: The Zionist Resort to Force, 1881-1948*, New York: Oxford University Press, 1992, p. 35

²⁶ For the interpretation of this illustration as an "Exodus from Egypt, with Herzl-Moses ordering the Jews to leave the fleshpots of Egypt-Europe in order to settle in the desert-land of Israel", see Haim Finkelstein, "Lilién and Zionism", p. 204.

²⁷ Anita Shapira, *Land and Power: The Zionist Resort to Force, 1881-1948*, p. 13.

²⁸ Anita Shapira, *Land and Power: The Zionist Resort to Force, 1881-1948*, p. 11. And see also Daniel Boyarin "The Colonial Drag: Zionism, Gender, and Mimicry," in *The Pre-Occupation of Post-Colonial Studies*, ed. Fawzia Afzal-Khan and Kalpana Seshadri-Crooks, Durham: Duke University Press, 2000, pp. 234-265; and see also Michael Gluzman, "The yearning for heterosexuality: Zionism and sexuality in Altneuland", *Theory and Criticism* 11, 1997, pp. 145-162 (in Hebrew).

²⁹ Milly Heyd, "Lilién and Beardsley", *Journal of Jewish Art*, 7 (1980), p. 60.

³⁰ The idiom "Jewish Renaissance" was coined by the philosopher Martin Buber in a speech at the Fifth Zionist Congress in Basel in 1901. For a sense of the work of Lilién and other early Zionist works as a Jewish Revival, see Y. Zalmona, "Tendencies in Zionism and the Art Question before the establishment of 'Bezalel'" (Hebrew), in *Schatz's Bezalel: 1906-1929* (Jerusalem: Israel Museum catalogue) 1983. Mark H. Gelber, "E. M. Lilién and the Jewish Renaissance", pp. h-r, and Alek Mishori, *Lo and Behold: Zionist Icons and Visual Symbols in Israeli Culture*, Tel Aviv: Am Oved Publishing, 2000, pp. 15-41 (Hebrew).

³¹ Lilién, a letter to his wife, Berlin, August 10th 1905. In *E. M. Lilién – The First Zionist Artist*, p. 111.

³² Eliahou Eric Bokobza, *The Banishment*, oil on canvas, 140cm X 240cm in 2 parts, 2003 (private collection - Holland), URL: <http://ebokobza.brinkster.net/eb-banishment.html> (visited on June 05, 2010).

³³ The decision to cover their bodies with (fig?) leaves might be interpreted as an indication of their covering up the disagreeable act they are doing.

³⁴ Yoad Eliaz, *Land/Text: The Christian roots of Zionism*, Tel-Aviv: Resling Publishing, 2008, p. 190.

³⁵ Eliahou Eric Bokobza, Storyboard depicting the process of settlement, 21 parts for wall installation, URL: <http://ebokobza.brinkster.net/eb-zion.html> (visited on June 05, 2010).

³⁶ Eliahou Eric Bokobza, Conveyor 1, 40x80 cm., 2003, URL: <http://ebokobza.brinkster.net/movil1.jpg> (visited on June 05, 2010).

³⁷ Yoad Eliaz, *Land/Text: The Christian Roots of Zionism*, p. 196.

³⁸ See Michael Levin, *White City: Architecture of the International Style in Israel*, Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1984.

³⁹ The opposition between black and white is not coincidental. In his book "White City, Black City", Sharon Rotbard shows how the building of the myth of Tel-Aviv as a modern White City was used to build a national identity and culture that erased the traces of Jaffa. He writes in his book: "The white city is the cultural embodiment of the idea of the separation, the disconnection, the disengagement. The implications of this idea for the conscious citizen of Tel Aviv are clear: Tel Aviv is out of it, Yesha [referring to Judea and

Samaria - the occupied territories] is there, they are there and we are here. Far from the God-crazed types of Jerusalem and Gaza, on the right side of the Green Line, on the right bank of the Yarkon, utterly bemused by ourselves, totally alone, and totally innocently, in the building of white houses, beautiful and just, on the sand.” Sharon Rotbard, *White City, Black City* (Tel Aviv: Babel Press, 2005): p. 321.

⁴⁰ Eliahou Eric Bokobza, Territory 1, 70 X 80 cm., private collection - Washington DC., URL: <http://ebokobza.brinkster.net/shetah1.jpg> (visited on June 05, 2010).

⁴¹ Eliahou Eric Bokobza, Settlement 2, 70X80 cm., 2003, URL: <http://ebokobza.brinkster.net/hit2.jpg> (visited on June 05, 2010).

⁴² Herzl, *Old-New Land*, translation by Lotta Levensohn, New York: Bloch Publishing Co. and Herzl Press, 1941. Here cited from online full text version URL: <http://www.wzo.org.il/en/resources/view.asp?id=1604> (visited on April, 17, 2009) all quotation from *Old-New Land* are taken from this source.

⁴³ Eliahou Eric Bokobza, Settlement 3, 70X80 cm., 2003, URL: <http://ebokobza.brinkster.net/hit3.jpg> (visited on June 05, 2010).

⁴⁴ For the claim concerning the “the instrumentalization of the holocaust in Zionist ideology” and the uses of it as a tool “to justify or represent state crimes”, see Adi Ophir, *Speaking Evil: Towards an Ontology of Morals*, Tel-Aviv: Am Oved Publishing, 2000, pp. 373-374 (Hebrew).

⁴⁵ I discussed the refugee group extensively in my article ‘Bare life—The Refugee in Contemporary Israeli Art and Critical Discourse,’ *Art Journal*, Vol. 64, No. 4, Winter 2009, pp. 24-43. And see Eliahou Eric Bokobza, The Refugees, floor installation of 16 parts, each painting: oil on canvas, aluminum cast, bronze cast, 35X20X5 cm, 2003, URL: <http://ebokobza.brinkster.net/eb-zion.html> (visited on June 05, 2010).

⁴⁶ Rachel Elboim-Dror, *Yesterday's Tomorrow*, Vol. A: Zionist Utopia, Jerusalem: Yad Ben-Zvi, 1993, p. 24 (Hebrew).

⁴⁷ See Elboim-Dror, *Yesterday's Tomorrow*, p. 28. And we can also quote here the radical criticism by Popper against Historicism as one of the paradoxical foundations for the post-modern anti-utopist discourse. See Karl Raimund Popper, *The Poverty of Historicism*, London: Routledge, 1957.

⁴⁸ For a discussion of the critical potential in simulation, see Ariella Azoulay and Adi Ophir, *Bad Days—Between Disaster and Utopia*, Tel-Aviv: Restling Publishing, 2002, p. 113-114 (Hebrew).

⁴⁹ The Oslo Accords were signed in September 1993 between Israel and the P.L.O as part of the peace process, according to which it was agreed that Israel would withdraw from some of the occupied territories; there would be an establishing of a Palestinian authority; and there was an obligation that within three years both sides would negotiate a permanent agreement that would deal among other things with Jerusalem, the settlements and the problem of the Palestinian refugees.

⁵⁰ Bokobza is quoted in Talya Halkin, “Earth, sky, and irony”, *The Jerusalem Post*, Jan. 8, 2004.

⁵¹ Smadar Shefi, “Sugar Coating,” *Haaretz* Israeli daily newspaper, 19.12.2003 (Hebrew).

⁵² See Oren Yiftachel. & Alexandre (Sandy) Kedar, “Landed Power: The Making of the Israeli Land Regime,” *Theory and Criticism* 16, 2000, p. 67-100 (Hebrew). And see Alexandre Sandy Kedar and Oren Yiftachel, “Land Regimes and Social Relations in Israel”, in Hernando de Soto & Francis Cheneval (ed.), *Realizing Property Rights*. Swiss Human Rights Book Vol. 1, Ruffer & Rub Publishing House. Zurich 2006. Rpr. URL: http://www.geog.bgu.ac.il/members/yiftachel/new_papers_eng/Kedar%20and%20Yiftachel.pdf (visited on April 24, 2009)

⁵³ See “Remnants of Europe”, in Ariella Azoulay and Adi Ophir, *Bad Days—Between Disaster and Utopia*, pp. 195-207.

THE DYSTOPIAN FAMILY IN *BRAZIL*¹

Dominick GRACE,
Brescia University College, Italy

Abstract: *Brazil*, Terry Gilliam's seminal dystopian film, invokes various dystopian tropes, but it brings to these an unexpected focus on the family. The film's indictment of family structures in dystopia is a key element. Family structures recur as images of the literal reproduction of the dystopian world. Families in the film demonstrate the intergenerational perpetuation of dystopia, from the Buttle children deprived of their father, through the street urchins playing games of terrorist interrogation, and Jack Lint going off to torture people while his daughter plays in his office. Key scenes associate the dysfunctional state with the dysfunctional family.

Key-words: dystopia, Gilliam, *Brazil*, Freud, satire

Brazil, Terry Gilliam's "seminal dystopian film," so defined by Ben Wheeler (96), invokes various dystopian tropes, notably those of *1984*; its early working title was *1984½*, and critics have linked the two works (see the articles by Rogers and by Williams, for instance), though Gilliam denies having read the novel. The film attacks such standard targets as fascism, bureaucracy, statism, and technofetishism, offering the bleak conclusion that the only escape from the insanity of the real is into real insanity: this is a "movie where the happy ending is a man going insane," according to Gilliam (*Gilliam on Gilliam* 147). The film also plays on the contrast between the oppressive state and the hope of release through love: as Winston has a relationship with Julia in *1984*, Sam Lowry does with his dream-girl Jill in *Brazil*, though the film complicates the love motif when Jill is transformed into a nightmare image of Sam's mother in the final fantasy sequence. The Freudian implications of Sam's desire for Jill have been noted (see, for instance, Williams) and are hard to miss—in addition to the literal conflation of the two women in the final fantasy sequence, Sam's consummation of his relationship with Jill not only takes place in his mother's bed but also presents her dressed in his mother's intimate apparel and one of her wigs. Less explored, though clearly linked, is the film's broader implication and, arguably, its indictment of family structures in dystopia. Family structures recur as images of the literal reproduction of the dystopian world. Sam is pushed up the bureaucratic ladder by his mother, but other families in the film demonstrate the intergenerational perpetuation of dystopia, from the Buttle children deprived of their father, through the street urchins playing games of terrorist interrogation, and Jack Lint going off to torture people (wearing a

grotesque baby mask) while his daughter plays in his office. Key scenes associate the dysfunctional state with the dysfunctional family.² Each nurtures the other, in a perverse feedback loop.

Gilliam himself explicitly links the film to family issues—literally, since he invokes amniotic and umbilical metaphors. Though the visual imagery of the film does not obviously suggest so, for instance, Gilliam refers to the gauze-like material surrounding Sam's dream girl during the fantasy sequences as an amniotic sac (such references occur both in the screenplay and in his commentary track for the Criterion Collection DVD edition of the film). Similarly, in the DVD commentary, Gilliam describes the ductwork tubing, which serves as an ubiquitous image in the film, as akin to umbilical tubing, nurturing but *also* binding—imprisoning, effectively—the citizens it ostensibly exists to serve. Indeed, upon awakening from one of his dream sequences—in which he imagines defeating a masked enemy only to find his own face beneath the mask—Sam finds himself in his apartment enmeshed in tubing and ducts pulled from his walls. This equation of a nurturing birth space with the repression of the dystopian state recurs subtly in other contexts in the film. A recurrent element in Sam's fantasies, for instance, is the dream girl, in her amniotic sac enclosed in a cage. This image is echoed in the cage-like elevator units that transport citizens (cocooned in the elevator, according to the screenplay); the point is rendered most clear in the scene in which a one-legged pregnant woman is not only enclosed within the elevator cage but also forced to stand while the able-bodied sit, ignoring her. Those who ignore her include Sam, as wilfully blind to the malaise of his society as everyone else.

The repression of mothers suggested by such an image is echoed by the repression of mothering. I've mentioned already the association of the duct systems with umbilici. These tentacle-like tubes are normally hidden in Sam's apartment, though many of the sets in the film are festooned with ducts penetrating their walls. Their invisible presence suggests Sam's wilful avoidance of the sub rosa reality of his world.³ The idea, however, of the home environment only superficially being welcoming and nurturing is suggested powerfully in a brief, almost throwaway image late in the film, as Sam and Jill travel on her parcel-collecting rounds. As strings swell, playing the sort of music one might associate with the happy homestead of classic films, the camera shows us a red building with a white picket fence and shrubbery in front of it. However, what initially looks like the idealized house with picket fence and garden opens its door to reveal that the "inhabitant" is besuited in protective garb, suggesting he inhabits a toxic environment. He makes what appears to be the welcoming wave one might offer to company arriving for a visit. However, this wave is in fact a signal to a crane operator, not a welcome. In response to this signal, the apparent house is then airlifted out, revealing that it is not a home at all but merely a modular industrial unit, behind which belch the smoke and fires of hellish machinery.⁴ This hellish landscape is not literally *in* the house, of course, but the two-dimensionality of film creates an image of hell concealed behind the apparently ideal domestic environment. Home and comfort are illusions; the family masks the rotten core of the world of the film. This idea

recurs near the end of the film, in the form of the “home” in which Sam and Jill apparently flee the dystopian state and set up a little house in the country. Their escape home is, in fact, this modular unit, subtly reminding us that the haven it offers us is illusory, even before the film’s final twist.

From its beginning, though, the film links the familial and the dystopian. The action proper of the film begins when a misidentified character (his name is Buttle, but the person actually sought is Tuttle) is arrested and taken to the government’s Department of Information Retrieval for questioning. The fragility of the family is doubly demonstrated in this scene. Obviously, the family is not the site of comfort and protection, as its space is forcibly violated from multiple directions when black-clad storm troopers burst in through the door, the windows, and even the ceiling. However, even before the forcible invasion, the Buttle family is problematized. Superficially, they are an ideal family unit, the daughter cuddled in the mother’s lap as she reads, while the father wraps Christmas presents and the son plays with toys. They are playing out the clichéd image of the happy family at Christmas, an image the state clearly tries to sell to the populace. Advertising is a major motif in the film, and a recurrent poster shows a husband and wife, two children (one of each sex, as in the Buttle household), and a pet dog, out for a nice drive.⁵ The image is brightly-colored, offering a Norman Rockwellesque picture of ideal family unity, with its slogan, “Happiness: We’re All in it Together.” The gap between this image of life and the reality is evident, however. Early in the film, when we first visit the Ministry of Information, we see identically-uniformed school children on a tour of the fascistic building and a gaggle of nuns receiving a guided tour which includes explanations of weaponry. The state interpellates its version of family values on the populace, selling them an image they do not really live.

However, the film subtly suggests the complicity of the populace in the creation of the dystopian world that destroys them. This is enacted quite economically in the initial scene in the Buttle household. Even before the invasion, the government presence is insinuated into the family circle via the television image of the ironically-named Mr. Helpmann, who wishes everyone a merry Christmas as prologue to Mrs. Buttle’s reading of the conclusion of Dickens’s *A Christmas Carol*. Dickens’s work ends in families reconciled and doomed children saved, but Mr. Helpmann is the antithesis of Scrooge, or Santa Claus (as whom we see him dressed later in the film, off to appear to the orphans his own Ministry has created),⁶ and his televisual presence folds him into the family, a point that becomes more relevant in relation to Sam. The ironic contrast between Dickens’s scenario and the Buttle one is undercut even before the storm-troopers arrive, though, because in a way they are already there. As the camera pans from the television image of Helpmann to the family unit, the first object that it registers is in fact a toy soldier, which the boy then picks up and plays with, along with a large toy gun. The toy storm trooper is wearing an outfit identical to the ones worn by the Ministry of Information troops that subsequently invade. The repressive, authoritarian values of the state have been subsumed and normalized into family play. Young Buttle is a storm trooper in training, under the gaze of his parents. The next time we see him, in fact, he attacks Sam.

In this context, the boy's game is presented as part of the family scene and therefore as part of the family-sanctioned social view. We later encounter children in the street outside the Buttle apartment re-enacting the Buttle arrest, demonstrating the extent to which state repression is internalized and enforced by being subsumed into child's play. Children observe the repressive state invade their home and take a parent; they then re-enact that event, training themselves in youth to become the repressive forces they learned of in the home. One of them also fire-bombs Sam's car, a subtle hint, perhaps, that the repressive state and the terrorist forces they are purportedly fighting (thereby necessitating state repression) are ultimately indistinguishable. A further ironic element here is that Sam Lowry's quest for Jill Layton is aided by the Buttle daughter, who helpfully tells Sam Jill's name, therefore functioning as an informer to the Ministry of Information on her own neighbour, a neighbour in trouble in the first place for objecting to the arrest of Buttle. Though Sam's intents in seeking Jill may seem benign, he is, from the perspective of the Buttle family, a representative of the state that took and killed their patriarch, and in fact he is also the hapless representative of the forces that ultimately kill Jill. His plot to save her is to delete her from the Ministry of Information's records; "I killed you," as he says when explaining this to her, a metaphor that comes true literally.

However, the familial elements of dystopia are more extensively associated with Jack Lint and Sam Lowry. Jack Lint is an interrogator for the Department of Information Retrieval and Sam's old friend from school. In their first scene together, he questions why Sam has failed to rise higher in the government, which makes him a sort of state representative equivalent of Sam's mother, who is equally eager to see her son's career improve. In effect, this representative of the state parallels Ida Lowry by defining success in terms of social status, and he pressures Sam as his mother does (he even, like her, gives him a Christmas present later in the film), connecting familial and state pressures on Sam to conform. More significantly, Jack is also a family man himself (as Ida wants Sam to become, in her parallel pressure on him to marry Mrs. Terrain's daughter), though his family is as meaningless to him as individuals as Sam is to his mother. He's not sure how many children he has, for instance, as we learn in this scene, and his wife is as much his social tool as Sam is his mother's. Indeed, when we meet her, at Ida's Christmas party, we learn that she, too, has had cosmetic surgery (albeit less extensively so than Ida or Mrs. Terrain), and when Jack presents her to Helpmann, Helpmann refers to her as Barbara before Jack gets her true name out. He immediately corrects himself and begins to call her Barbara, retaining this name even later. When Sam asks why he's continuing to call her by this incorrect name, his response is, "Why not? Barbara's a perfectly good name." Her identity is under erasure at the behest of the state. Family is merely an extension of one's official function.

However, Jack's career offers the more telling condemnation of the familial dystopia. He is, officially, an interrogator for the Department of Information Retrieval. "Interrogator" is clearly a euphemism for "torturer," as we learn when Sam goes to him seeking information about Jill. In this scene, we see

that Lint's work space is neatly bifurcated between the industrial and the domestic. When Sam enters, the space he is in appears grim, industrial, and Jack is in medical scrubs, cleaning up at a stark sink unit. As they talk, however, a brightly-colored toy ball flies across the scene, nearly hitting Sam before bouncing off the wall, and the camera pans left to reveal that the other half of this space is a much more comfortably-appointed office-cum-den. And there on the floor, surrounded by toys, is a small blonde-haired girl, one of Jack Lint's triplets (possibly; Lint does not seem entirely clear on how many children he has, or what their names are).

The conflation of work and family space here is rendered especially horrifying given that the work space is essentially a torture chamber (or at any rate ante-chamber). Lint's disconnectedness from family life is ironically evident not only in the fact of the wildly inappropriate work environment into which he brings his daughter but also in the fact that he literally combines playing with his child with discussing his work in that environment; while he tickles Holly (whose name he never actually gets right), he tells her (rather than Sam), in the sing-song voice often adopted to address children, how Tuttle will have to be brought in and interrogated at the same voltage as Buttle was. The fact that he can't even get his own child's name right exposes the breakdown of any kind of healthy and nurturing familial environment. He may have a superficially welcoming, home-like environment set up in his office, complete with family pictures, but family are really little more than props to Lint in his acquiescence to the state. Children are corrupted by their parents. If this is how the representatives of the state model parenthood and adult behaviour, it is hardly surprising that children in this world grow up either to become members of the repressive state themselves or to blithely ignore the evidence of violence and breakdown that penetrates their daily lives. Given that Jack Lint wears a grotesque child's mask while "interrogating" his clients, how the circle of parental indoctrination closes is clear.

As the protagonist, however, Sam Lowry is the figure for whom this point is most germane. Most evident is the disturbing presence of his mother. Ida Lowry is obsessed with appearance, as indicated by the repeated plastic surgery motif, and appearance (hers and in general in the film) is of course extensively linked with status. Indeed, the first time we see her is the iconic moment in the film of the human face being stretched tight, cheeks pulled back as her plastic surgeon begins to demonstrate how he will tighten up her face and make her look younger. In this scene, though he is physically an adult, Sam is equally clearly the child, sulking and kicking the ground in the stereotyped gesture of the frustrated child. The parental moulding of children, implicit in the Buttle and Lint cases, is explicit in the Lowry family. Ida is clearly and repeatedly imaged as pushing Sam to become the man she wants him to be, both personally and professionally, while she repeatedly transforms herself through surgical interventions (one amusing moment in the film involves her delighted discussion of surgery coupons good with any doctor and at most hospitals). As noted above, her desire to see Sam marry Shirley Terrain is reiterated in different scenes in which she and Mrs. Terrain conspire to bring their children together. Mrs. Terrain is paralleled with Ida as another surgery

junkie determined to regain the appearance of youth, albeit via acid rather than surgical procedures, and her daughter is clearly also on track, as per her mother's agenda, to medical alteration, since she is always wearing a cumbersome retainer on her teeth each time we see her. Though an adult, she is evidently her mother's pawn. Clearly, these parents try to fit their children into their preconceived notion of what they should be, which actually prevents them from growing up.

But familial alliance and perpetuation is not Ida Lowry's only agenda. She also interferes in Sam's career, trying to push him up the governmental ladder. Again, the parallel is clear; just as one's trajectory into the perpetuation of family is pressed on one, so is one's career trajectory as perpetuator of the dysfunctional state. It is Ida who arranges for Sam to be promoted, because she has the government connections to do so. The most powerful government figure we meet in the film is Mr. Helpmann, the Deputy Minister of Information, evidently a very important portfolio in this government. Ida tells Sam, and us, "Mr. Helpmann was very close to your poor father. He was very close to me. Still is." She concludes this statement with a coquettish little giggle, implying Helpmann may be viewed as a kind of stand-in for Sam's father; he even keeps Ida's picture on his desk, as we discover much later. The relationship between the two of them is therefore (at least) implicitly sexual. She is when she speaks these lines dressed in a leopard-skin outfit and examining her teeth in a mirror. Her sexuality is thereby rendered predatory and consumptive (indeed, the subsequent scene unfolds in a restaurant), and she is in fact consistently frighteningly sexually predatory throughout the film, most disturbingly in how she uses her sexuality as part of her attempts to control Sam.

The scene in which Sam decides after all to accept the promotion his mother has arranged for him sends him to her Christmas party, a scene in which the interpenetration of family and the dystopian world is perhaps rendered most clear (it's also where we meet Jack's wife and see her renamed, for instance). The apartment is decorated in an Egyptian motif, which Gilliam notes reflects Ida's preoccupation with eternal life. Tellingly, in the Criterion edition commentary, Gilliam puns on mummification/mommyfication in referring to her space. Mother becomes the site of permanent deathlike stasis. She becomes an image of horror, her space an enclosing and stifling womb, much like this world in general, with its umbilical tubes hidden behind every wall, surrounding and enclosing everyone. Even the scene's establishing shot subtly suggests the connection, as we look from above down a tunnel-like spiral staircase that suggests both the vaginal canal and the ubiquitous ductwork. And when Sam sees her at this party, she has been grotesquely transformed by her plastic surgeon into a horrifying creature of sexual allure. When Sam enters, he is initially assaulted by burly security guards who threaten him with a gun (a recurrent motif when Sam is with his mother, in fact, is the free pass she gets from men while Sam himself is blocked, excluded, or even threatened). As Sam cringes against the door, fearful of being shot, his mother's voice intercedes, and we see his shocked face as he sees her for the first time since the completion of the plastic surgery planned in her first appearance. She leads Sam into her lair with sharply-pointed, red nails and pneumatic breasts jutting from a

low-cut red dress. The framing focuses our attention on her breast and the gesturing nails, both pointing from the left side of the screen at Sam, as she backs away from him, gesturing him to follow her. She is thereby rendered a perverse sort of temptress; indeed, she subsequently helps Sam out of his coat while the security guards probe him with sensors, in ways which verge on the sexually transgressive. (Again, another motif in the film is the constant transgressive probing of technology into the human frame; earlier, Jill is similarly probed at by a bizarre surveillance machine consisting of an ogling eye on the tip of a vaguely phallic extender.) The maternal and governmental figures are thereby equated, further suggesting that Ida is a sort of seductress of her son, tempting him into the world of the government and implicitly tempting him into incest. (The incest motif is strong in the film, reflected most extensively in the facts that Sam consummates his relationship with Jill in his mother's bed, while Jill is wearing his mother's lingerie and wig; and that Sam literally conflates the two women in his climactic fantasy sequence, when he imagines his mother, rejuvenated yet again by plastic surgery, as physically identical to Jill and objecting to him calling her "mother.")

The government is unquestionably linked with the Lowry family. Not only is Ida connected to Helpmann, but so was Lowry's father. Indeed, Helpmann echoes Ida's words closely: "Your father and I were very close," he says, noting that Jeremiah was senior to him and that he keeps Jeremiah's "name alive at the office every day," in the form of an anagram of Jeremiah—ereiamjh, a punning voice from beyond the grave that can be read as saying "'ere I am, J. H.," or "the ghost in the machine," as Helpmann says. The anagram serves as Helpmann's code to run his private elevator and thereby access the inner sanctum of the Ministry of Information. That is, the highest power of the government is accessible through the invocation of Sam's father's name—the government and the family are imbricated. Despite his attempts to resist, Sam has not only been drawn in to the state's apparatus, he has in effect been born into it.

Here, perhaps, the incestuous implications of the relationship with his mother become most relevant. The perversity and corruption of the world of *Brazil* is not imposed from without; dystopia is not created by oppressors imposing their will. Instead, it emerges from within, gestating biologically in the womb, socially and psychologically in the family, as parents attempt to turn their children into grotesque reflections of themselves (mirror motifs also recur prominently throughout the film), and children attempt to merge with their parents in a feedback loop of solipsistic and repressive dependence.

I noted earlier that the film shows us children having the state's repressive values imposed on them and then re-enacting those values. They become reflections of the adult world. Unsurprisingly, perhaps, the adult world is equally a reflection of the childish. Though biologically adult, as already noted, Sam is nevertheless still a child and childish in much of what he says and does, not only in relation to his mother but also in relation to his job. Nor is he alone. His supervisor, Mr Kurtzman,⁷ is in some respects the paternal figure at work, the deep voice of authority who imposes discipline on unruly employees/boys who immediately slack

off (by watching old movies) when his back is turned. However, even this deep paternal voice is a put on, as we see when he uses his intercom, disguising a higher-pitched, more childish register with assumed gruffness. His behaviour is strongly reminiscent of the petty selfishness of the schoolyard, as indeed is much of the governmental behaviour. As mentioned earlier, this imaging of the government as run by grown-up children has its darker manifestation in the costume of the interrogator, literally infantilized behind a baby mask when performing his “information retrieval.” Among the array of torture tools Jack Lint has ready to use on Sam (including an industrial drill), we see a pacifier and a small rubber ball, a child’s toy and a baby’s soother conflated with the tools of the interrogator. The family and the state are self-creating and self-perpetuating.

Sam can no more escape the enclosing government than he can escape his mother’s womb, back to which she seems to wish to draw him, and back to which he seems clearly drawn. Jill is in some respects a mother substitute as much as she is a romantic partner and Sam’s willed choice in contrast to his mother’s will.⁸ There is no bodily escape from a dystopia that’s bred in the bone. The only escape is literally into fantasy, the kind of fabricated reality earlier represented by, for instance, the portable industrial housing unit that hid the furnaces of industry. It is precisely this home into which Sam imagines himself and Jill in his final fantasy, and it is just as much an illusion then as it was earlier. In a neat reversal of the earlier shot, we are dragged back to reality when the faces of Helpmann and Jack Lint suddenly insert themselves *in front of* the fantasy home. Sam’s only escape is through a turn inward, a perverse inversion of the solipsism of the external dystopian world itself. To escape subsumption into his literal and metaphorical families, Sam can move in only one direction: back into the self, not back into the mother. He is, as Gilliam suggests, insane at the end of the film. Or has he merely regressed to the purely infantile level?

¹ A considerably shorter version of this paper, the completion and presentation of which was supported by research and travel funds from Brescia University College, was first read at the 2007 Society for Utopian Studies conference. I also wish to thank Lisa Macklem for editorial assistance.

² Family is evidently a recurrent thematic interest for Gilliam. Though *Brazil* problematizes the family most extensively, all of Gilliam’s self-developed projects (in contrast to the films on which he was hired as a director to realize someone else’s script, or the films he adapted from other materials, such as *Fear and Loathing in Las Vegas*) deal to some extent with dysfunctional familial structures. Dennis Cooper, the protagonist of *Jabberwocky*, begins his adventures with a death-bed rejection at the hands of his father, loves the overweight and slatternly and overweight Griselda Fishfinger (as the family name suggests, a linear descendent of some of the horrific families Gilliam helped bring to the screen on *Monty Python’s Flying Circus*), and, though he ends up married to the (unnamed) daughter of King Bruno the Questionable, the possibility of connubial bliss seems unlikely. *Time Bandits* gives Kevin parents who give the Fishfingers a run for their money. The opening shot of the film shows

them sitting on plastic-covered furniture, ignoring their son while discussing the latest technological gadgets and watching a gameshow apparently depicting the torture, humiliation, and possible death (the show is called *You Bet Your Life*, after all) of an old woman's husband. The scene in some ways anticipates thematic and visual aspects of *Brazil*. At the end of the film, after Kevin has been rescued from a house fire by a fireman (who is inexplicably Agamemnon, Kevin's surrogate father from earlier in the film), we see his parents outside arguing over whether they ought to have rushed back into the house to save various appliances—not their son. Kevin rates lower than a blender, apparently. *The Adventures of Baron Munchausen* has in Sally another child protagonist who finds in the Baron a sort of surrogate father, since her own father elides her identity by referring in the posters for his travelling theatre troupe to his non-existent son, rather than his daughter (we see Sally crossing out "and son" and writing in "daughter"). *The Imaginarium of Doctor Parnassus* revisits this territory rather more extensively in the figures of Parnassus and his daughter Valentina, who chafes under her father's control, desiring a normal life of middle-class marriage and domesticity rather than the life of an itinerant player with her broken-down drunk of a father, but she is subtly chained to her father by an anklet of bells that evidently is a sort of mystical tracking device, and the plot depends on the fact that Parnassus sold her to the devil before she was born. Their characteristic mode of interaction is to assume boxing postures, a bit of parent-child play that in fact speaks to the real tension between them. We learn late in the film that the treatment of children as products (for organ-harvesting) was the real purpose of the charity founded by the mysterious figure, Tony, who becomes attached to Parnassus's travelling phantasmagoria. The film also includes a darkly amusing image of return to the womb as hell. *Brazil* merely extends and deepens Gilliam's sceptical view of familial relations by linking them to the larger dystopic social structure.

³ Again, this is a recurring motif in the film. Characters frequently choose not to see the reality they inhabit. The best example is the restaurant scene, in which the replacement of reality by illusion is explored on several levels. The key dialogue in the scene is the discussion between Ida Lowry and Mrs. Terrain about cosmetic surgery techniques. The dishes have enticing names and come with photographs of the meal perched atop scoops of sludgy-looking globs of oddly-colored goop that looks more than a little (and disturbingly) like it's pre-digested; presumably one is to picture what's in the picture while choking down the actual processed gunk on the plate. When a bomb explodes in the restaurant, the Lowry party continues to eat, the musicians resume playing their instruments, and the apologetic restaurant staff set up portable screens to conceal the carnage from those not actually hurt.

⁴ Such visual tricks recur in the film "at regular intervals," as Barbara Fister notes (289). See her articles for several other examples and an insightful analysis of the various visual double-takes the film requires of its audience in its "assault on our notions of cinematic narrative" (292). Key ones she discusses include the highway lined with billboards depicting such scenes as pristine mountain locales behind which we see a "post-holocaust smoking wasteland" (289), the initial view of the Shangrila Towers development that proves not to be the real thing but a model with a homeless drunk looking down on it and spilling his drink on it, and the faces of Helpmann and Lint suddenly looming over what appeared to be Sam's final escape to a bucolic Eden and connubial bliss with Jill but is in fact merely the fantasy he escapes into when his mind disintegrates under torture.

⁵ The two actual pet dogs we see in the film reinforce the self-perpetuating and repressive state structures on the micro level. One is Mrs. Terrain's toy-sized dog, grotesquely shaved and done up, down to a matching colour scheme. The other is an unfortunate beast being walked by an old woman. She has taped over its sphincter. Her blinkered notion of decency literally blocks the dog's ability to perform basic physical functions.

⁶ The film frequently reminds us of the Christmas timeframe, using the holiday perhaps most closely associated with family love and togetherness as an ironic counterpoint to the totalitarian reality of this world. Helpmann's role as a Santa Claus for the orphans created by the ongoing strife (for which the government itself, it is increasingly clear) is really responsible is merely one instance. In one scene, for instance, we observe the paradigmatic scene of a child on Santa's lap, but when Santa asks what she wants for Christmas, her answer is, "My own credit card." The exchange of presents becomes nothing more than rote ritual tied to one's relative status, as reflected in the stack of identical parcels Jack Lint has on his desk for distribution to anyone sufficiently advanced to merit his recognition. The image of the Christmas present is conflated with death late in the film, when Mrs. Terrain's coffin appears as a large pink box with a bow on top. When opened, it contains bones and a body reduced to a grotesque gelatinous mass, a nauseating image of the reality lurking behind the walls in this world—an image perhaps humorously anticipated earlier in the film, when the reversal of two tubes pumps sewage rather than air into the pressure suits of the workers supposedly fixing the air conditioning in Sam's apartment.

⁷ Kurtzman is literally a little man, as his name suggests, and metaphorically one, as well. A further resonance for the name, though, is the genius comics artist who created *Mad* magazine, and with whom Gilliam worked early in his career, Harvey Kurtzman. One hopes the real Kurtzman was a more effective boss.

⁸ Indeed, insofar as Sam is a rebel, he is a rebel against his mother, more than against the state; unlike the typical dystopian hero, Sam never becomes part of an anti-statist movement of any kind, and whether such a movement actually exists at all or is simply a convenient fiction created by the state, or even a scapegoat blamed for random events and accidents, is ultimately unclear. Several explosions are blamed on terrorist bombers, but we never see any such terrorists, while we do see constantly breaking down technology, as well as government error leading to transgressive acts of violence and death inflicted on citizens. It is worth noting that the only active rebel against the state we meet, Harry Tuttle, is not a saboteur but a repairman, performing guerrilla patchwork to the technology the state can't get to run properly. For this he is branded a terrorist and sought by the government for torture.

REFERENCES

- Brazil*. Dir. Terry Gilliam. Writ. Terry Gilliam, Tom Stoppard, and Charles McKeown. Universal, 1985. Criterion, 2006. DVD.
- Fister, Barbara. "Mugging for the Camera: Narrative Strategies in *Brazil*." *Literature/Film Quarterly* 24.3 (1996): 288-92. Print.
- Gilliam, Terry. *Gilliam on Gilliam*. Ed. Ian Christie. London: Faber, 1999. Print.
- Rogers, Richard A. "1984 to *Brazil*: From the Pessimism of Reality to the Hope of Dreams." *Text and Performance Quarterly* 10 (1990): 34-46. 8 May 2007. Print.
- Wheeler, Ben. "Reality Is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, rebellion, and Control in Terry Gilliam's *Brazil*." *Critical Survey* 17.1 (2005): 95-108. 8 May 2007. Print.
- Williams, Linda Ruth. "Dream Girls and Mechanic Panic: Dystopia and Its Others in *Brazil* and *1984*." *British Science Fiction Cinema*. Ed. I. Q. Hunter. London: Routledge, 1999. 153-68. Print.

***THE HANDMAID'S TALE:* TOPOS AS DYSTOPIA AND/OR UTOPIA**

Ecaterina PĂTRAȘCU.
Universitatea Spiru Haret, București

Abstract: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* is a critical dystopia, a cautionary story in terms of those issues that may transform normality and the familial (topos) into either a utopia or a dystopia. These issues concern fanaticism, the belief in absolute truth, righteousness by all means and, last but not least, obliteration of genuine communication. At the other end, there stands openness to the other, acceptance of truth variants and acknowledgement of the difference. The article deals with the dialectics of transformation and reevaluation of reality.

Key-words: critical dystopia, fundamentalism, postmodernism, puritanism, utopia

Introduction

The Handmaid's Tale has been viewed as a "cautionary tale, an archeology of the future" (Domville 2006: 869) or as "a serious commentary on the socio-political conditions of the day." (Beauchamp 2009: 11) It is a novel in which not only the political condition is emphasized, but equally important there stands the role of the discourse in shaping the games of power. Starting from the last words of the novel, "Are there any questions?", and referring back to the dynamics of female – male interaction, Stein (1991: 278) asks questions referring to the position of women in a society in which man is the controller of women's narratives, generalizing the situation into one in which nothing can escape interpretation and (re)evaluation dependant on the purpose in view.

The *Handmaid's Tale* has been labeled as "speculative fiction" by the novelist herself, or dystopia by the majority of the literary critics. According to Baccolini, the 1980s/1990s have faced a dystopian turn in Anglo-American science-fiction (2004: 520), outstanding examples of which could be Atwood's *The Handmaid's Tale*, Ursula K. Le Guin's *The Telling*, or Octavia Butler's *Kindred* and *Parable of the Sower*.

The article will closely follow the elements that constitute Atwood's novel into a now classical "critical dystopia", from the construction of the nightmarish theocratic Gilead, the patriarchal perception of women, through the dynamics of escape in the case of the main character, Offred, up to the final ironic treatment of utopian hope.

Sources of inspiration

Referring to what inspired her novel, Margaret Atwood confesses, “General observation (...). Poking my nose into books. Reading newspapers. World history. One of my rules was that I couldn’t put anything into the novel that human beings hadn’t actually done.” (Atwood 2003: 2) More precisely, the novelist has described the novel as “a cognate of *A Clockwork Orange*, *Brave New World*, and *Nineteen Eighty-Four*.” (Atwood 1986)

The name of the newly transformed America, Gilead, goes back to part of the Promised Land revealed to Moses: “And Moses went up from the plains of Moab to Mount Nebo, to the top of Pisgah, which is opposite Jericho. And the Lord showed him all the land, Gilead as far as Dan, all Naph’tali, the land of E’phraim and Manas’sseh, all the land of Judah as far as the Western Sea, the Negeb, and the Plain, that is, the valley of Jericho the city of palm trees, as far as Zo’ar. And the Lord said to him, “This is the land of which I swore to Abraham, to Isaac, and to Jacob, ‘I will give it to your descendants.’ I have let you see it with your eyes, but you shall not go over there.” (Deuteronomy 34: 1-4) If this is the ideal image of Gilead, the territory promised yet not inhabited, the reference made in Hosea to the land of Gilead becomes more illustrative for the current state of things in Atwood’s Gilead, showing the “religiously depraved spirit that informs this dystopia” (Domville 2006: 869): “Gilead is a city of evildoers, tracked with blood. As robbers lie in wait for a man, so the priests are banded together; they murder on the way to Shechem, yea, they commit villainy.” (Hosea 6: 8-9)

In addition to biblical references, the work’s list of influence includes Plato’s *The Republic*, More’s *Utopia*, Swift’s *Gulliver’s Travels* (especially Book 4), and Zamyatin’s *we*. Moreover, Domville suggests the following intertextual references in Atwood’s novel: T.S.Eliot’s “The Burial of the Dead”, chapter 25, with its references to gardens, burial, winter and spring, Chaucer’s *The Canterbury Tales* and, last but not least, *Little Red Riding Hood*.

Gilead – cautionary dystopia

Gilead, the setting of Atwood’s novel, is a totalitarian regime, a tyranny, forcefully configured in America at the end of the twentieth century. It is “Atwood’s dystopic projection of a theocracy, a right-wing, fundamentalist Christian theocracy.” (Beauchamp 2009: 12) After a series of natural disasters along the San Andreas Fault in California, social and political disequilibrium installs, climaxing with a coup d’etat which results in the abolishing of the Constitution by a religious minority that takes over the control of the country. The church and the state no longer being separated, ruling the country becomes an act of arbitrary dispositions and absurd directives manifested upon the oppressed population. Offred, the main character of the novel presents the situation: “It was after the catastrophe, when they shot the president and machine-gunned the Congress and the army declared a state of emergency. They blamed it on the Islamic fanatics, at the time.” (Atwood 1985: 183)

The ruling fundamentalist group declares war against all means of individualization: language, creativity and religion, thus displaying elements that

would associate it with America's real policies of domination, especially the colonial one. A characteristic of dystopian fiction is the turning of language and truth into "first casualties": "The link between freedom (individual and communal) and the health of the language is part of the tradition of dystopia." (Domville 2006: 870) From this perspective, Gilead resembles Orwell's Newspeak in Nineteen Eighty-Four: "Newspeak was designed not to extend but to diminish the range of thought, and this purpose was indirectly assisted by cutting the choice of words down to a minimum." (Orwell 1954: 242)

According to Atwood, the regime of the marginalized in America based on their gender, religion and race is the consequence of a national spirit of supremacy: "They [Americans] had been taught that they were the centre of the universe, a huge, healthy apple pie, with other countries and cultures sprinkled round the outside, like raisins." (Atwood 1982: 87-88) The immediate outcome is the development of the binary opposition One versus the Other, extensively reflected in the national literature. Slotkin comments on this situation: "at the source of the American myth there lies the fatal opposition, the hostility between two worlds, two races, two realms of thought and feeling." (1973: 17), while Dodson particularizes the situation exemplifying it with the "tensions of civilization and savagery, progress and primitivism, dominant Christianity and alternate Christianity, white and black skins, English and Spanish" (1997: 69). Consequently, the binary system according to which Gilead functions is a perfect mirror of a real historical state of affairs, with the dystopic place being the "New Colony, the centre of the universe." (Atwood 1982: 87-88)

Dystopia is, according to Beauchamp, "a genre that projects an imaginary society that differs from the author's own, first, by being significantly worse in important aspects, and, second, by being worse because it attempts to reify some utopian ideal." (2009: 242) The inhabitants of the newly declared regime clearly divide into two major categories: those who help and those who hinder the goal of the Puritans to succeed. Among them one could identify "the children of Ham" (the Afro-Americans), "the sons of Jacob" (the Jewish-Americans) – both categories representing impediments and thus being disposed of -, while women classify into Handmaids (sexual slaves), Marthas (cleaning slaves), Unwomen (slaves working in a toxic-waste camp), Wives and Daughters (the properties of the Commanders) and Jezebels (prostitutes working "underground").

Building up Gilead, Atwood conscientiously parodies Puritanism while setting the goal of unveiling the real intentions of the first Puritans to land in America: "American legends are based upon a denial of truth, for they have been falsely crafted out of 'the fairy tale version' of why Puritans came to the new world: to establish a democracy, a land of equal opportunity where no voice is considered a dissenting one. (...) They were not interested in democracy. In fact, it wasn't even a notion at that time. They were interested in a theocracy." (in Dodson 1997: 97) According to Tolan, in *The Handmaid's Tale*, "Atwood reworks the dystopian vision of Orwell's classic tale to fit an American Puritan ethic." (2005: 18)

The behaviour of the ruling class in Gilead matches that of the first Protestants in America as far as the oppressive treatment of the opposing voices is

concerned. The protestant tenets intended the persecution of “basically anybody who didn’t agree with them [Puritans] religiously.” (Dodson 1997: 97) The way in which dissenters – against the official religious and racial ideology - were punished, either by extreme violent torture/execution or by exile, in 17th century America, is closely reflected in the policy of Gilead, underlining the opposition between being chosen - being doomed, dominating – being dominated.

Church is connected to the state, the missionary spirit transforming into the military one, both in the case of Puritans and in Atwood’s dystopian novel. Testimonies about the Puritans’ violence and predestination are given by Donald Pease – “The vision of the New World as potentially a second Eden will inspire the genocide of its inhabitants whose difference from the Europeans is noted.”(1993: 45) -, John Winthrop – “[We pray] that the Lord our God may blesse us in the land whether [wherever] wee goe to possesse it.”(1990: 199) -, or Thomas Jefferson, in “The Declaration of Independence” – “the merciless Indian savages” represent the enemy who should lose authority in the New World. As Dodson remarks, “Atwood, by highlighting the background of violence in a colonial empire-building culture, forces us into an intertextual rereading of both American history and American literature as we read Offred’s tale.” (1997: 70)

The utopian mission of the Puritans – divine justice as a must to be applied on Earth – is unmasked as “domestic imperialism.” (Kaplan 1993: 3-11) The concept of the “virgin land” that the Puritans associated with the New World applies within the boundaries of Gilead as well. “The European colonizers and the progenitors of American studies referred to the New World as a ‘virgin land’ in order to ideologically deny Indian removal, frontier violence, government theft, land devastation, class cruelty, racial brutality and misogyny.” (Kolodny 1975: 4) – translated in Gilead by marginalized groups removal, government dispossession of people’s goods, society reorganization and obliteration of the familial, women’s silencing. The utopian goal of the Puritans is translated into “a dystopian legacy of intolerance and violence.” (Dodson 1997: 70)

All the measures undertaken by the Gilead officials point to the connection between utopia and totalitarianism as Lyotard presents it in his 1986 article, “Defining the postmodern”. Within postmodernism, no utopian project is reliable since utopia, on one hand, is associated with perfection and the absolute, while postmodernism, on the other, rejects universalist assumptions, singularity and ultimate truths. Consequently, the ideology promoted by Gilead officials – undeniable truth, absolute knowledge, the theory of the One constraining the Other(s) – is instantaneously associated with a totalitarian vocabulary. Following the same argumentation, Krishnan Kumar makes similar remarks on the negative interpretation of utopia: “How could utopia stand up in the face of Nazism, Stalinism, genocide, mass unemployment and a second World War?” (1987: 381) or “the very announcement of utopia has almost immediately provoked the mocking, contrary echo of anti-utopia.” (ibid: 99-100)

Women of Gilead

The religious minority in power establishes patriarchy as the main 'looking glass' through which society must be perceived: from women no longer having access to their bank accounts, being forbidden to read or write, to women being classified and used according to their reproductive capacities. Government restriction of speech and storytelling is a theme in 20th century dystopian fiction, to mention only Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Ray Bradbury's *Fahrenheit Four Fifty-One*. According to Stein, "*The Handmaid's Tale* [feminist dystopia] is part of the theoretical debate about women's vexed relation to discourse, the narrative being both shaped and threatened by political repression, interpretation and the instability of language." (1991: 270)

The first reformation in Gilead addresses women, very much like the witch hunting and trials in Salem in the 1690s, women being regarded as the immediate threat to patriarchal control: "Witches were assumed to be lascivious creatures who freely indulged their passions and liked to cavort in the wild country beyond civilization's pale." (Pike 1992: 6) Similarly, bell hooks point back to woman viewed by the Puritans as "evil sexual temptress, the bringer of sin into the world." (1991: 29)

The sexual fears are transposed in Atwood's Gilead, leading to the categorization of women on the one and single scale of slavery. No matter their ranking on it, all women are made invisible by means of "loss of individuality", being "nameless", and "interchangeable." (Stein 1991: 270)

Women are given names by the commander they serve, they cannot use but a settled vocabulary and, once "officially dead", they are replaceable. Women's discourse is erased, both the written and the oral one, being substituted by shallow rhetoric. The Aunts, women in charge with supervising the handmaids, play a reeducational role, asking the handmaids to rewrite their previous lives into the patriarchal governmental requirements. Consequently, women's discourse becomes a series of set phrases: "'May the Lord open.' 'Praise be.' 'We are given good weather.' 'Which I receive with joy.'" (Atwood 1986: 26) This speech is made up of references to the present dull reality, therefore containing only platitudes and repetitive assertions. Even at the highest level, that of women from the ruling class, it is the same silencing policy that functions as a leveling method. Serena Joy, a former feminist and public speaker is constrained to repressed speech and no possibility of genuine communication. "Political repression, fear, caution and emotional repression, all lead to the silence of Gilead." (Stein 1991: 271)

Offred - Utopian salvation

Offred is one of the 'two-legged wombs' or 'handmaids' who were separated from her family, her husband and eight-year-old daughter. She is, among others, the character dispossessed of a normal life only to be transformed according to the dystopic ideology of Gilead. A former librarian, a mother and a wife, she is turned into a "walking womb", one of the handmaids to offer child(dren) to the sterile ruling families in Gilead, becoming the personal property of Commander Fred.

Offred's story follows the "story of enslavement" pattern by means of which Atwood takes on the Puritan legacy in America only to denounce it in its utmost negative aspects and to prove it recurrent. Danita Dodson links Offred's portrait to the captivity literature in the USA, considering the latter as "the most culturally-sanctioned writing by females" (1997: 71) in American literature. An instance of this literature posits the white Puritan women as victims of the male "rabid beasts" from wilderness, the Native Americans, for instance, from Mary Rowlandson's tale. Ironically or, rather, dystopically, Atwood confers the role of the fiends to the white neo-Puritan males from Gilead, in Offred's new captivity story. *The Handmaid's Tale* thus becomes "an interpolation of the untold story about the 'beasts' of history, whose imperialistic legacy is reenacted in Gilead, a regime reverting to, and exceeding, the prejudice of the original Puritans." (ibid) Contrarily, women in Gilead are perceived as "dark" and "native" forces likely to subvert the patriarchal rule.

As Mary Webster, Atwood's ancestor, survived to confess the horrors of being persecuted, Offred survives a Puritan patriarchal regime in order to deliver her 'tale'. After being helped to escape the rule of Gilead by Nick, an ambiguous male presence in Gilead, her lover too, Offred records her story on audio tapes, as we later find out from Professor Pieixoto, at a Symposium of Gileadean Studies. Conferring Offred orality as a means of confessing, Atwood registers her within the "rawness and originality of the slave narrative" (ibid: 72): "tell, rather than write, because I have nothing to write with and writing is in any case forbidden." (Atwood 1986: 52) More than that, Offred's story thus becomes similar to the autobiographical narratives of black female slaves of antebellum America: Harriet Ann Jacobs's *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), Kate Drumgoold's *A Slave Girl's Story* (1882) or Lucy Delaney's *From the Darkness Cometh the Light* (1892).

Gilead resembles perfectly the American South in the same way in which Offred's story functions similarly as the "slave Narrative" pattern from the American South fiction. Atwood's intention in operating this resemblance is, according to Janet Larson, as follows: "by imaginatively yoking her post-biblical, Caucasian servant-woman with the Biblical, Black slave-mother who survives, Atwood meditates on (...) what freedom means when others are in chains." (1989: 53)

In the Republic of Gilead women represent a marginalized category, just as black women were envisioned during Puritan America. From this perspective, "Atwood uses an implicit corollary to condemn the evil forces of American imperialism that are responsible for the silencing of marginalized people." (Dodson 1997: 73) The modality in which the other/the different – race, gender, religion – was treated by traditional Puritans is reflected in the Gileadean regime too. Besides Offred functioning as a sexual slave, Gilead hosts other instances of segregational politics as well: "Resettlement of the children of Ham is continuing on schedule", "Three thousand have arrived this week in National Homeland One, with other 2000 in transit." (Atwood 1986: 83)

The Symposium unveils the Gilead period as one of white supremacy in which the non-white were silenced and physically excluded. Moreover, Professor

Pieixoto uses the historical vocabulary typical for the nineteenth racist ideology in America: "Its racist politics (...) were firmly rooted in the pre-Gilead period, and racist fears provided some of the emotional fuel that allowed the Gilead takeover to succeed as well as it did." (Atwood 1986: 387)

With males in Gilead playing the same roles as the white slave-holders in the real American South, women in Atwood's dystopia share the same fate as women of colour: Offred resembles Linda Brent from Harriet Ann Jacobs's *Incidents in the Life of a Slave Girl*, both of them experiencing the same feeling of commodification: "I wait, washed, brushed, fed, like a prize pig" (ibid: 69) – says Offred -, while Linda acknowledges: "I was a piece of merchandise." (Jacobs 1990: 1726) From this perspective, Dodson discusses the two characters' similarity: "Both narrators give eye-witness testimonies about how the concepts of empire and colonization have been applied to woman's body." (1997: 76)

A different aspect that has been debated about Atwood's main character in *The Handmaid's Tale* is her emblematic complacency: "Offred is the white, once-privileged, once-complacent woman whose past reveals her numbness to the voice of the marginalized female." (1991: 97) During her pre-Gileadean years, Offred ignored the marginalized and the enslaved of her culture, her guilt being that of "the complicity of ignoring" (Stillman and Johnson 1994: 74). The plight of the abused women was superficially approached by the formerly free Offred, who used to view them as "corpses": "We [the privileged] lived, as usual, by ignoring. (...) There were stories in the newspapers, of course, corpses in ditches or the woods, bludgeoned to death or mutilated (...) but they were about other women (...). The newspaper stories were like dreams to us, bad dreams by others (...). We [privileged white women] were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edge of point. It gave us more freedom." (Atwood 1986: 74) Freedom meant, in fact, ignoring the sexual and racial imperialism of the society in which she lived, a freedom she later lost and which also meant the loss of the "privilege of ignoring" (Dodson 1997: 82). Offred's plight as a sexually and socially abused woman triggered her sisterhood feeling with the women who had undergone the same underprivileged position. "Nulite te bastardes carborundorum" / "Don't let the bastards grind you down" – the inscription she finds in her room and which obsesses her – finally makes sense in the light of her oppressive life experience in the Republic of Gilead, when Offred becomes aware of the modality through which she can resist the annulling patriarchal male forces, namely language. "Offred's expression of desired solidarity with other women signals her maturing consciousness about the immense power of language." (ibid) Words are no longer easy to play with, no entertainment any more, but they bear the burden of responsibility.

The colonization of her body ends when she becomes aware of the reparative effects of conscientiously using language. Giving voice to her suppressed history represents the means by which oppression ceases. Not having been like that, it would have meant sustaining the legitimacy of the oppressive Gilead and acknowledging the righteousness of all violently emotional and social acts performed by the supporters of the falsely Puritan regime. "The aim of all

suppression is to silence the voice, abolish the word, so that the only voices and words left are those of the ones in power,” asserts Atwood (1982: 350).

Referring to Offred, Domville (2006:880) remarks: “What remains implicit throughout this fiction is the vitality of the creative (particularly linguistic) imagination as a subversive agent in a sterile society.” Offred develops strategies of survival, of resisting a system that, by having annulled her familial reality, attempts to annul both the mental representations and the language connected to it in the overall tentative of erasing normality. Offred recuperates what seems to escape her former portrait of reality: “I sit in the chair and think about the word chair. It can also mean the leader of a meeting. It can also mean a mode of execution. It is the first syllable in charity. It is the French word for flesh. None of these facts has any connection with the others. These are the kinds of litanies I use, to compose myself.” (Atwood 1986: 120) Offred “composes herself” by directing her efforts to making sense of herself, an attempt that encompasses references to the ‘time before’ and her present situation in the house and surroundings of the Commander Fred, despite her being “locked into silence” (Stein 1991: 269) Practically, “Offred resists the reduction of Gilead by small acts of self-assertion, fantasies of becoming strikingly visible and by the act of narrating her tale” (ibid: 270) Appropriating language and narrating her experience against the silencing rules of Gilead, Offred constructs herself as a subject – no longer a dispensable countable woman/object – and thus becomes visible – not sharing the status of males’ shadows, as the rest of the handmaids. All Offred’s efforts in differentiating herself respond to a clear utopian call that she projects from within the dystopic realm of Gilead. Saving herself through her body and her narrativity obviously stands out as “the good place” to dream of from within her suppressed present existence: “For the anti-utopian or dystopian, the individual has the right to protect himself from state interference, and the utopian goal is, in itself, an encroachment on individual liberties: a universalistic discourse that encourages totalitarianism.” (Tolan 2005: 24)

Another modality of surviving the confinement of Gilead is by projecting herself back in time: the “topos” of her previous normality is now idealized and turned utopic as Offred fantasizes about family life: “lying in bed, with Luke, his hand on my rounded belly.” (Atwood 1986: 154) Her pre-Gileadean past is reformulated as a distant and perfect space, starting now from the dystopic condition of the present. This accords with what Kumar says: “In anti-utopia ordinary life can itself become utopia, as remote or longed-for as utopia appears to its votaries.” (1987: 103) Offred’s resistance to Gilead’s silencing policy marks the novel as a “critical dystopia”, whose characteristics Baccolini presents: “By rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those groups – women and other ex-centric subjects whose subject position is not contemplated by hegemonic discourse – for whom subject status has yet to be attained.” (2004: 520) Offred resists constraining by the recovery of both her past / individual memory – she continuously has flashbacks of her previous free life which she treasures utopically – and her genuine literacy. Baccolini differentiates between classical

dystopia, where “memory is trapped in an individual and regressive nostalgia” and critical dystopia, in which “a culture of memory is part of a social project of hope.” (2004: 521) Like Baccolini, Tom Moylan labels *The Handmaid’s Tale* a “critical dystopia” since “in some form, a utopian horizon or at the very least a scrap of hope, appears within the militant dystopia.” (2000: XIII) Back to Baccolini, she observes that “the critical dystopia rejects the more conservative dystopian tendency to settle for the anti-utopian closure by setting up ‘open endings’ that resist that closure and maintain ‘the utopian impulse within the work.’” (in Moylan 2000: 189) The ‘open ending’ is to be found in Atwood’s end of the handmaid’s tale: “Whether this is my end or a new beginning I have no way of knowing.” (Atwood 1986: 304) Dystopia is reflected in the critical approach both ‘to the extraordinary utopian project and the socio-political norm.’ (Tolan 19)

The two utopic possibilities are questioned once Atwood’s novel does not end with the handmaid’s tale but continues with Pieixoto’s one. Offred suffers not only the colonization of her body but also the colonization of her voice. From her commodity value in Gilead – a ‘walking womb’ – she moves to one more utility interpretation of her life: her tale is a tool in the hands of Professor James Darcy Pieixoto, a tool used to satisfy his own desires, “for status, knowledge and achievement” (Stein 1991: 273) What Offred recorded on audiotapes is found, transcribed and presented by Pieixoto at an interdisciplinary conference at the University of Denay, Nunavit, long after the disappearance of Gilead. Thus her words are subjected to interpretation by a new authority, male, and in the position of controlling them as well. “The relation between the handmaid’s narrative and the scholar’s tale raises the question of language and power in a new context”, asserts Stein (ibid: 273), lessening the utopian hope once present in Offred’s portrait and reinforcing more the dystopian doom. The orality of Offred’s story is transcribed by means of the symbols agreed by Pieixoto and delivered according to his interpretation. As Dodson remarks, “When we read the “Historical Notes” we are reminded that history, in written form, has most frequently censored the experience of the Other for the purposes of the One” (ibid: 88) As power suppressed language and its freedom in Gilead, now too power controls the language of someone formerly in search of a utopic individuality/subjectivity/freedom/language.

Conclusion

The Handmaid’s Tale portrays the perfect dystopian world that stands as a warning to present society when issues of wrongly oriented idealism, unique truth and privileging function as ruling principles in a society whose connection with the others has been deliberately cut. It is also a novel about the hope that, even under bleak circumstances, man/woman continues to struggle in search of identity and self-assertion. One should consider Leslie-Ann Hales’ words as epitomizing Atwood’s writing intention: “The novel is a stark caricature of an American dream gone bad, a vision of hope that has dwindled into a nightmare of unbridled power and industrial alienation, of moral purposelessness and individual anomie.” (in Kumar 1987: 98)

REFERENCES

- Atwood, Margaret. 2003. "For God and Gilead." *Guardian*, MA Papers, Coll 200, Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto.
- Atwood, Margaret. 1986. *The Handmaid's Tale*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Atwood, Margaret. 1986. Houghton Mifflin promotional material, relating to CBC interview: Margaret Atwood Collection, University of Toronto, Box 149:4.
- Atwood, Margaret. 1982. *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi.
- Baccolini, Raffaella. 2004. "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction." *PMLA*, 119 (518-521).
- Beauchamp, Gorman. 2009. "The Politics of The Handmaid's Tale." *The Midwest Quarterly*, 51(11-25).
- Dodson, Danita J. 1997. "'We lived in the blank white spaces': Rewriting the Paradigm of Denial in Atwood's The Handmaid's Tale." *Utopian Studies*, 8(66-84).
- Domville, Eric. 2006. "The Handmaid's Detail: Notes on the Novel and Opera." *University of Toronto Quarterly*, 75(869-882).
- Hooks, bell. 1981. *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- Jacobs, Harriet Ann. 1990. *Incidents in the Life of a Slave Girl*. The Heath Anthology of American Literature. Vol. 1, Ed. Paul Lauter, MA:D. C. Heath (1726-50).
- Kaplan, Amy. 1993. "Left Alone with America: The Absence of Empire in the Study of American Culture." *Cultures of American Imperialism*. Ed. Amy Kaplan and Donald Pease. Durham: Duke UP (3-21).
- Kolodny, Annette. 1975. *The Lay of the Land*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Kumar, Krishan. 1987. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell.
- Larson, Janet. 1989. "Margaret Atwood and the Future of Prophecy." *Religion and Literature*, 21(27-61).
- LeBihan, Jill. 1991. "The Handmaid's Tale, Cat's Eye, and Interlunar: Margaret Atwood's Feminist (?) Futures (?)." *Narrative Strategies in Canadian Literature*. Ed. Coral Ann Howells and Lynette Hunter, Buckingham: Open UP (93-107).
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview Press.
- Orwell, George. 1954 [1949]. 'The Principles of Newspeak.' *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin (241-51)
- Pease, Donald. 1993. "New Perspectives on U.S. Culture and Imperialism." *Cultures of American Imperialism*. Ed. Amy Kaplan and Donald Pease. Durham: Duke UP (23-37)
- Pike, Fredrick B. 1992. *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of Civilization and Nature*. Austin: University of Texas Press.
- Slotkin, Richard. 1973. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middleton, CT: Wesleyan UP.
- Stein, Karen F. 1991. "Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Scheherazade in Dystopia." *University of Toronto Quarterly*, 61(269-278).
- Stillman, Peter G., and S. Anne Johnson. 1994. "Identity, Complicity, and Resistance in The Handmaid's Tale." *Utopian Studies*, 5(70-86).
- Tolan, Fiona. 2005. "Feminist Utopias and Questions of Liberty: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as Critique of Second Wave Feminism." *Women*, 16(18-32).
- Winthrop, John. 1990. "A Modell of Christian Charity." The Heath Anthology of American Literature. Vol. 1, Ed. Paul Lauter, MA:D. C. Heath (191-99).

**NAPLES AND LAGOS: POSTMODERN
REPRESENTATIONS IN TAHAR BEN JELLOUN'S
LABYRINTHE DES SENTIMENTS AND SEFI ATTA'S
*EVERYTHING GOOD WILL COME***

Richard Oko AJAH,
University of Ibadan, Nigeria

Abstract: Every writer engages in what we call the politics of space in order to give life to his/her characters in a framework of time. The knowledge of geography and cartography of a known given space strengthens the writer's art of characterization and plotting. For example, the Moroccan writer Tahar Ben Jelloun describes panoramically the Italian city of Naples, using a poetic lens that enables him to unveil the city as compendium of complexes. Geographical location aside, this European city shares common features with Lagos as painted by the Nigerian diasporic writer, Sefi Atta. Using postmodern literary lenses, this article traces comparatively what makes both cities a place of paradoxes and an epicenter of postmodernity.

Key-words: postmodernism, geography, space, chaos, schizophrenia, culture

INTRODUCTION

The textual world of literary texts is an artistic creation of writers, yet we cannot deny its symbiotic relationship with the extratextual world. The artistic configuration of the unreal world of novels, in most cases, depends on the archetypal structure of the real world, often subjected to novelistic architectural extrapolations and interpolations, and deformations and transformations. Such reconstruction gives an illusion of reality in realistic novels, however resulting in artistic ambivalence of literary space. The mastery of space and its spatial politics as we call it enables the writer to exercise what Achille Mbembe (2003) calls necropolitical power, that is, the ultimate expression of sovereignty over existence and fatality. In essence, the author gives life or death to his/her characters in a framework of time. It can be debated that the knowledge of geography and cartography of a given space strengthens the writer's art of characterization and plotting, showing a strong romance between literature and geography.

GEOGRAPHY AND LITERARY SPACE

There is a primordial relationship between geography and literature, emanating from a correspondence between the real geography and imagined geography of an artist. The possibility of this phenomenon is anchored on the fact that literature is envisaged as a language of an irreplaceable theoretical utility, apt to delivering the message of the sentiment of nature (Bertrand 2006:29). The critic goes further, in his justification of what is called today *geo-literature*, to state that like photography and painting which produce synchronic sights of the space, literature restitutes a diachronic perception of reality (42). Thus, if literature is seen as a Sartrean mirror of the society, it cannot exclude the geography of the said society whose influence on writers' life cannot be overemphasized. Writers are not typically geographers; it is in few occasions that geographers can be writers, or vice versa. Yet citing Strabon (1890:2), Bertrand declares the ancient Greek writer Homer as the first geographer (26).

The excessive representation of geography was a condition *sine qua non* for modern travel writers who also described laboriously the flora and fauna of distant lands in their scientific travel writing. The European Enlightenment of 18th century gave birth to what Mary Pratt (2008) calls "global or planetary consciousness" (4) as part of the European project of "circumnavigation or mapmaking" (29). So, instead of human interactions, description of landscape, places and people and objects in that landscape was prioritized (Mills 80). Exploration writing chronicles great figures such as La Condamine, von Humboldt, Mungo Park, and many others whose travel accounts give geographical overview of *Terre incognito* described to European readership. On Humboldt, especially his *Description de l'Egypte*, Pratt (115) reports that he "seemed determined to fill completely with his writings, drawings, and maps." The writings of these explorers are classified under travel literature; however they give geographical and cartographical representations of spaces. The description of landscapes was essentially selective and biased. The paradigm of such politicized description was imperially Eurocentric and capitalist and its aestheticism economically considered, because "to call a landscape beautiful was usually to suggest reasons for its domestication and colonization" and "other landscapes were beautiful if they presented opportunity for economic gains" (Grewal 42-43). In the same vein, contemporary writers who describe the geography of towns and cities do not maintain silence on its aestheticism or viciousness.

In an attempt to give an illusion of reality, writers generally engage in what we call politics of space, constructing and deconstructing spaces in order to make them appropriate for their characters. Geographical locations are asserted and reasserted, lost and found, and approved and disapproved in a given span of time of an imagined community. In all literatures, writers show a limited knowledge of geography. In African literature for example, Achebe gives a vivid description of Umuofia, with her social areas like wrestling square, village markets and sacred forests in *Things Fall Apart* (1958). Like Achebe, Mongo Beti uses a neophyte

narrator Denis to describe all rural villages under the mission of Bomba in *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956). Although the narrator's source of geographical knowledge remains ambiguous, he gives even cartographical information on these villages, as it concerns mileages. In *Le Passeport* (2000), the diasporic Algerian writer Azouz Begag, though he resides permanently in France, illustrates the city of Alger and its restive streets. As police officers, Zouzou and his colleagues use their official Toyota for surveillance. Through this patrol, the geography of the town is unveiled; its public places like *Café de la Terrasse*, *le Mirage*, *l'hôpital*, *la Plage de Sidi Meziane*, and others are realistically described. Such terraces are as well given narrative attention in Tahar Ben Jelloun's *Partir* (2006). The Moroccan writer describes how unemployed travel-hungry Moroccans visit *le Café Hafa* and *la Terrasse des Paresseux* from where the overview of the sea and Europe is presented. The few writers mentioned above are not geographers, but have a sense of geography, being environmentally informed. Literary speaking, the milieu described by these authors is never real, to concur with Carla Dodi (2007), "*l'espace littéraire n'est pas l'espace réel. Il s'agit d'un espace en général transfiguré par la sensibilité personnelle et la volonté de l'auteur: c'est donc une représentation sur le plan de l'imagination.*" (Literary space is not a real space. It is generally a space transfigured by the author's personal sensibility and willingness: it is then a representation based on imagination). Yet such imagined representation of a literary space, especially in realistic novels that deploy known spaces, has an ontological affiliation with the real spaces. The critic, however, admits that such imaginary operation establishes in most cases a relationship of negation and of tension between certain elements of the real space and the corresponding elements "reproduced" by the writers (2). It is true that a symbiotic relationship exists between the writer's unreal world and the geographer's real world; each has his methodological apparatus.

The geographer who operates in the field of empirical science is obliged to adopt a widely acceptable methodology, while the writer deploys the wits of his/her imagination, using words as blocks of construction. Dodi affirms that the writer's method is essentially deductive; he begins from a patrimony of knowledge often elaborated on the level of ideas, while the geographer's methods are inductive; he/she is nourished rather an images to the described and analyzed *a posteriori* (2). The methodology of a geographer or cartographer is empirically scientific and informative, but the spatial visions of a writer are imaginary and his/her perceptions sensorial. The literary representation of space has affective elements, enforcing apathy or sympathy, revulsion or reverence from readers. Various cities, mythic or material, ancient or modern, have inspired artistic depiction, lent diverse significations and symbols to the whims and caprices of writers. In ways of conceptualizing a city, seen from a diachronic perspective, comic and romantic realism give us insight into the commercial city; naturalism and modernism into the industrial city; and postmodernism into the postindustrial city (Lehan 289, cited by Marcus 1998). This work attempts to give, in a comparative

manner, a postmodernist interpretation of Naples and Lagos, as conceptualized by the Moroccan writer Ben Jelloun and the Nigerian female writer, Sefi Atta. It intends to demonstrate how the literary representation of the above cities is representative of postmodern creativity.

POSTMODERNISM AND THE REPRESENTATION OF SPACE

The beginning of postmodernism and its theory remains ambiguous, as critics and scholars have been polarized by divergent opinions, definitions and descriptions, boisterous claims and vicious attacks (Anca Ignat 2004). It, however, appears consensual that postmodernism is considered to be an intellectual movement that was triggered off by the Second World War in the 1940s, though its concepts, ideologies and poetics predate this period. From a diachronic point of view, Kierkegaard, Marx and Nietzsche are seen as important precursors of postmodern ideology (Aylesworth 2005), which has some relationship with modernism. Commentaries have emanated from scholars on Jean-François Lyotard's *La Condition Postmoderne* (1979) and its influence on postmodern thought. In his seminal work, Lyotard problematizes the production of knowledge in the Western tradition by noting that the grand narratives (*grands recits*) used to establish collective consciousness are self-legitimizing structures that depend upon performance to maintain their coherence (Winqvist 2009:3-4). He attempts to deconstruct the Eurocentric universalism of epistemology, advocating dynamism and democratization of means of production of knowledge, spreading what Nicholas Burbules (1995) calls "postmodern doubt". Postmodern theorists are concerned with "difference" and "otherness", and fragmentation and decenteredness are characteristics of postmodernism (Sugiyama 2000:72). Citing Jameson, Ignat (2004) defines postmodernism as the incredible ability of coming to terms with the "coexistence of multiple and alternative worlds" to accommodate the "emergence of the multiple in new and unexpected ways", to apprehend the "unrelated strings of events, types of discourse, modes of classification and compartments of reality". If pluralism is "precisely the postmodern condition", as posits Ignat (Ibid.) citing Brian McHale, "an anarchic landscape of worlds in the plural", the relationship between postmodernism and representation of literary space cannot be overemphasized.

Previously a product of imaginative literature, the postmodern space that Foucault called "heterotopia" has become a fact of our everyday spatial experience (Brian McHale 2009); hence literary texts are replicas of metropolitan chaos and disorder. These images of chaos, order and disorder have repeatedly emerged, according to Sarah Marcus (1998) as dualistic elements in urban portrayals. In essence, postmodern texts, at their most insightful, may represent the world and people's subjectivity as fragmented, decentered, and saturated in post-industrial consumer capitalism, not in order to reflect it passively but to organize it in a politically meaningful way (Sugiyama 88). They also showcase "the postmodern predicament in which reality is revealed to be fantasy, and fantasy is the only

reality” (Parker 1996:153). In this spatial representation, the virtual has dominion over the visible; the line between the original and the fake is blurred, giving birth to a space of simulacrum. Langston (2006:50) admits that the difference between cartographical abstraction and the actual territory it maps disappears such that one is left with only a hyperreal world of simulation, where disorder becomes part of order and senselessness an identity. It is because in the postmodern space, as Uçar (2008) puts it, the sense of senselessness shapes the society and the individual. This space is hybrid and heterogeneous; its culture is consequently subjectivised and its inhabitants are objectified as human relationship is established upon the forces of demand and supply of cultural goods which “equals the means of constructing identity” (ibid, 2). No work shows a postmodern representation of Naples and Lagos better than Tahar Ben Jelloun’s *Labyrinthe des Sentiments* (1999) and Sefi Atta’s *Everything Good Will Come* (2005).

NAPLES AND LAGOS AS POSTMODERN CITIES

Naples is an Italian city, located basically in the Gulf of Naples at the Tyrrhenian Sea. Her maritime status makes this city a tourism location, although it booms with commercial activities. The Neapolitan city shares her nautical qualities with the Nigerian city of Lagos which is situated in the Gulf of Benin, with its scenery of islands, seaports and creeks. Although the geographical location creates a sharp point of divergence between the two cities, European and African, both have a heritage of colonial imperialism and same landscape, rich in cultural heterogeneity, aquatic scenery and life, and tourism potentials. Ben Jelloun and Sefi Atta, diasporic and African, present characters, seemingly emblematic of the postmodern city’s contradictions and contrasts, its freedom and bondage, order and disorder, fortune and misfortune, ecstasy and grief. Yet, each of them adopts a particular technique that conspires with authorial intention to make each city a place of paradoxes and an epicenter of postmodernity.

The Moroccan writer, Ben Jelloun is prolific in his literary representation of European space, especially in his portrayals of Maghrebian emigration. Ben Jelloun’s *Labyrinthe des Sentiments* (1999) is not his only work that depicts Italian spatiality; for example his *L’Auberge des pauvres* (1999) does also present the Neapolitan city, Naples; *Au Pays* (2009) and *Yeux baissés* (1991) show France; and *Partir* (2006) evokes Spain, its cities and immigrant suburbs. However, in *Labyrinthe des Sentiments*, the author presents Naples as a melting pot of all nationalities, with tourist attractions. The major characters of symbolic names are like fugitive tourists and adventurers, having escaped from the economic woes of Morocco. Gharib, synonymous with exile and solitude (19), is a writer and poet while the girl Wahida, a name connected with lonely and alone (20), is an adventurer who escaped from Morocco with a princely (?) friend from Gulf. The amorous relationship between the two persons remains unconsumed till the denouement of the novel, despite Wahida’s erotic romance which is countered by Gharib’s platonic love for her. Unlike Ben Jelloun’s novel, the Nigerian contemporary female writer, Sefi Atta’s *Everything*

Good Will Come revolves around the city of Lagos, evoking its beauty, ugliness and madness. Her representation of Lagos city dwellers continues even in her current novel, *Swallow* (2009). Naples and Lagos, analogous of postmodern cities, are immersed into chaos and disorder.

Center of Chaos and Violence

Postmodern cities such as Naples and Lagos have lost their serenity and sanity, troubled by demographic explosion through internal and external migration. Chaos and violence become typical of city life and culture. *The Oxford Dictionary of Current English* (2001) simply defines chaos as “complete disorder and confusion”, and characteristically it is what Sugiyama (86) terms multi-ethnic, multi-national, multi-cultural and playful in his “Postmodern Motherhood and Ethnicity”. Postmodern cities are found under conspiratorial silence of public disorder. Peter Squires (1998) attributes this dismantling of community and neighborhood values in Western post-industrial societies to the proliferation of firearms that established modern States. In *Labyrinthe des Sentiments*, hereafter referred to as *LS*, it is accepted that Ben Jelloun’s Naples is not free from firearm-based violence which is represented by the existence of the Albanian mafia who kidnapped Wahida and her friend Sakina. In their plan of negotiating as they did with the Camorra before their friends regained freedom, Laziz warns the poet-writer, Gharib, that the mafia, like the Camorra, kill effortlessly and unreasonably. The narrator calls Naples, “la ville de la Camorra, la ville de tous les traffics et de tous les désordres” 73 (The city of the Camorra, the city of all illegal businesses and of all disorders). The (postmodern) city violence is attributed to the dynamics of survival, consumer capitalism and commodification which inform the upsurge in traffics, population, commercial activities, and environmental disorder. Gharib, the narrator-protagonist, describes the postmodernity of Naples in these terms:

Des sirènes d’ambulances, des voitures de police roulant à toute allure avec des gyrophares sur le toit, des vendeurs de n’importe quoi crient, des éboueurs alertent la population, des femmes se disputant de chaque côté de la rue, chacune à sa fenêtre, des enfants jouant au ballon font tomber un unijambiste... (LS 110)

Sirens of ambulances blasting, police cars moving at top speed with flash lights on the roof, sellers of whatsoever shouting, garbage collectors alerting the population, women quarrelling from each side of the street, each ather window, children playing football make a one-legged boy to fall... (Our Translation)

The iconographical images of “sirènes d’ambulances” and “voitures de police à toute allure” remind us of the victims of city disorders, violence and criminalities. The increase of vendors of all sorts causes demographic upsurge and environmental pollution. The evocation of these postmodern figures shows the

postmodern condition of Naples that becomes increasingly implicitly noisy (110), unprecedentedly dirty and malodorous (31, 52), and alertly disorderly (52). Indiscriminate honking and disobedience of traffic rules (34), quarrels of city dwellers (110), open copulation at La Via Partenope (61) point to the fact that Naples strives in disorder, indiscipline and moral depravation, although moral relativism remains problematic as a postmodern concept. These postmodern images used in the representations of Naples appear to be symptomatic of what appears in Sefi Atta's Lagos.

In *Everything Good Will Come*, hereafter referred to as *EGWC*, Sefi Atta follows the steps of earlier writers who had presented the city's paradoxes. Lagos is characterized by Helon Habila, Akin Adesokan and Maik Nwosu, all Nigerian writers, not only as a site of disorder and decay but as an environment in which creative energies are nurtured that are held to constitute a corrective and liberatory force (Dunton 2008). These energies enable *Lagosians* as they are popularly called, to engage in the interplay of survival or be fitted for survival and its overbearing tensions. Like Naples, as its pet name suggests, Lagos is "the Center of Excellence" and the Nigerian nucleus of commerce, as "billboards told the story of trade" (*EGWC* 224) and "there were countless billboards; Pepsi, Benson and Hedges, Daewoo, Indomie Instant Noodles, Drive Carefully, Fight Child Abuse" (96). The high volume of economic activities of Lagos increases geometrically its environmental pollution. The narrator presents an ugly and satirical picture of Lagos in this way:

In the distance, I heard sounds of Lagos: car horns motorcycles, street hawkers. From here, the noise sounded like tin cans colliding on hot asphalt (...) The outcome of this was dirt, piles of it, on the streets, in the open gutters, and in the market places, which were tributes to both dirt and trade. (EGWC 235, 96)

The narrator metaphorically compares Lagos to the emblematic sound of an empty can, showing the degree of air pollution in the postmodern city of Lagos. The conspiratorial and contributory factors are the automobile and commerce, coupled with "too many people: people buying food from street hawkers, bumping shoulders, quarrelling and crossing streets" (35). The city's hustle and bustle result in abuse of traffic rules and accidents, like the ramming of "a Peugeot into the back of a Daewoo" (141) which leads to roadside quarrel or fighting and its dramatics. Such roadside theatre is never devoid of audience who seek relief from the burden and grips of unemployment. In addition, the multiplier effect of disorder and violence shows in cosmopolitan criminalities. Set under military regime, the novel informs of the killing of armed robbers by the firing squad on Lagos bar beach. Sheri, unlike Enitan her friend, had the privilege of viewing this public execution on television (17-18). The cinematographic effect of this programme as a form of mass cultural production, falls in its ability to collapse time and space, presenting Lagos' as a postmodern center of commerce and of death. Death could have come from

Lagos poor hygiene, shown by the flies that “swarmed the market place, perching on mangoes, between spinach leaves and lumps of cow flesh. Later they would settle in the gutters and clotted drains and fly back to the food” (192). Lagos, presented by Sefi Atta, is equally synonymous with violence. In *Ikoyi Parks*, Enitan, the protagonist, attended a picnic with her friend Sheri who ended up being gang-raped. Before the ugly incident, she had drunk, danced and smoked hemp (63). The resultant effect is unwanted pregnancy and abortion, and the jungle justice imposed on the culprits by Sheri’s grandmother and guardian.

Jungle justice is tantamount to failure of public legal system and state policing. Like in the case of Gharib and Laziz, who avoided involving the Neapolitan police for the recovery of their kidnapped girl friends, Sheri’s guardian, *Alhaja*, only needed the assistance of *area boys* (Lagos gangsters) who, at her command, descended violently on the families of Sheri’s rapists. (150) Disorder and brutality characterize Naples and Lagos, so both cities appear as difficult to love, yet impossible to hate. Ben Jelloun and Sefi Atta could be called in the words of Andy Merrifield (2000:473) ‘dystopian urbanists’ who subvert received meanings of pain and pleasure in the city, and are mesmerized and fascinated by its dynamics, by its perversity and absurdity. In essence, Naples and Lagos are dystopian cities, “the city beyond good and evil” (Schorske 1968, cited by Merrifield 2000), that evoke hatred and admiration, galvanized into a sort of fascination, and where novelty and surprise, disorder, thrill and erotic and sensual fantasy coexist (Ibid. 477). Ben Jelloun describes Naples as a city that is “Cruelle et belle. Magnifique et insupportable. Sale et splendide” *LS 98* (Cruel and beautiful. Magnificent and unbearable. Dirty and splendid) In Atta’s work, Enitan’s brawl with motorists could make her say: “Nothing could take my joy away from me. The sun sent her blessings. My sweat baptized me.” (*EGWC* 311) Passengers and motorists question the sanity of Enitan, a British-trained lawyer and mother of a child who is ready to engage in an open brawl; but she was born and bred in Lagos, so a Lagosian. It is evident that chaos and disorder in Lagos cast doubt on the sanity of Sefi Atta’s characters and expose their schizophrenia.

Centre of Postmodern Culture

Postmodern cities such as Naples and Lagos are undeniably characteristic of entropy and dystopia, becoming a pointer to the nature of culture prevalent in these spaces. Merrifield admits that conflict is the culture of dystopian spaces. It means danger, often. Conflict means injustice, but always it means life and human yearning, human fascination. Sometimes it means death (487). The fascination is not only centered on mass media, information technology and virtual industries that constitute postmodern culture, but also on emptiness and narcissism that define the disjointedness of postmodern identity, and propel postmodern doubt.

Ignat (2004) calls postmodernism the era of epistemological or ontological doubt, which enable the “postmodern revaluation of the local over the universal” (Zamorano Llena 2004:95), due to the reconceptualization of theories of

knowledge. Postmodern doubt deconstructs metanarratives such as truth, religion and others, influencing the culture of postmodern societies. In *Labyrinthe des Sentiments* (1999) and *Everything Good Will Come* (2005), the authors present city dwellers as religiously passive characters that believe in God, but question the systems of this belief. Gharib and Wahida, Muslims and protagonists of Ben Jelloun's *Labyrinthe des Sentiments*, dismantle extreme postures of Islam, pinpointing ambiguous interpretations of the Koran and its morality. Gharib's loss of identity starts from his change of name; he was formerly Mohamed Tanjaoui. (LS 20) He confesses to Wahida that he does not worry about names, but desires to live well. So for him, "tout ce qui est religieux relève de la conscience de chacun" LS 47 (what is religious concerns individual conscience). In that affirmation, the postmodern relativism of morality and truth can be found. Wahida does not eat ham but drinks excessively and lives on sexual commerce despite the Islamic injunction on alcoholism and prostitution. (With emphasis, LS 47) Out of religious pragmatism and ambiguity, Wahida prays to Christian Jesus Christ and Islamic Mohammed, accusing Naples of awakening such attitudinal ambivalence in her (96). Such *Jellounian* religious relativism appears to be the culture of Sefi Atta's characters in *EGWC*. Sheri, Muslim by birth and confession, does not believe in fasting, yet she celebrates *Sallah* and eats its symbolic ram (*EGWC* 231). Enitan, the protagonist who mocks at her irreligiosity also laughs at her mother's Christian bigotry. The picture of her mother's church is painted with disparagement and embellished irony; she confesses: "I was embarrassed my mother would belong to such a church –incense, white gowns, bare feet and drumming" (68). To all characters of both writers, religion is subjected to personal whims and caprices, dismantling universalizing paradigms and pursuing vanities of their mind; they manifest some elements of schizophrenia.

The age of cultural schizophrenia is attributed to postmodernism by its theorists (Ignat 2004). It is Jameson who associates postmodernism with the psychoanalytic concept of schizophrenia to depict what he calls schizophrenic culture (Peretti 1996). We do not intend to join in such argument, we rather want to declare that postmodern disorder, simulacra, doubt and relativism lay a foundation for schizophrenic tendencies in city dwellers. *The Oxford Dictionary of Current English* (2001) defines schizophrenia as "a long mental disorder whose symptoms include inappropriate actions and feelings and withdrawal from reality into fantasy". The flight of the imagination of Ben Jelloun's and Atta's characters shows in the elements that constitute their daily life and decisions. Radiography on the psyche of these postmodern city dwellers confirms a constituent of schizophrenia, emanating from the chaotic life of Naples and Lagos, cities that thrive in abnormalities. From a peripheral view, Laziz and Gharib in Ben Jelloun's *Labyrinthe des Sentiments* appear psychosomatically all right, but a closer look at their life, past and present, especially in Naples is instructive. In his fifties, Laziz has been living in Naples, for so long a time, unmarried. It is believed that he had been jinxed by a former foolish and beautiful Moroccan girlfriend. He lives in

permanent fear of dying fool or poisoned, to a point that he barricades himself all nights. Laziz's refusal to marry the girl is an unforgivable offence. (26) The narrator comments that "Laziz était plein d'amertume. Un homme blessé, un homme cassé" (28) (Laziz was full of bitterness. A wounded man, a broken man), and he confesses: "Je ne suis pas devenu homosexuel ou impuissant, je suis tout simplement entré dans la mystique, oui, la mystique, le soufisme et la contemplation" 37 (I am not a homosexual or impotent, I've only entered into mysticism, yes, mysticism, Sufism and meditation). Nothing shows in the text such claim of Islamic spiritual reawakening, as Laziz still lives in debauchery. His friend, Gharib, shares the same pain and pleasure, hope and hopelessness, and fantasy.

Like a vagabond, he travels all places for solace and writes poetry to forget his sorrow and maintain his solitude (LS 117, 124). Naples has an effect on him: returns him to his fantasies, distances him from reality or confounds him with images from elsewhere (81). Such fantasy is wishing to make love with Wahida in any of the Neapolitan cathedrals (88). Gharib's poetic prowess and expeditions are only an alibi for his loss of contact with the environment by disintegration of his personality; his feelings are disordered, thoughts deluded and perceptions hallucinated. As a nomad or tourist, he becomes a figurative model of the Western construction of the postmodern subjectivity, in which the individuals constitute their sense of identity via their interaction with various locations (Zamorano Llena 95). Like Gharib, Sefi Atta's protagonist Enitan has inappropriate actions and feelings, living in fantasy rather than reality. Seclusion has been her life from childhood. She quarrels and fights at will, broke her boyfriend, Obi's art pieces for vengeance, and abandons her matrimonial home for no reason. Unlike Laziz and Gharib, she managed to get married. Enitan admitted that she was stupid, in her old life, but her new life of reverie is a path of self-discovery and recovery in a hyperreality. (With emphasis, EGWC 311) All these characters choose "to enter into a simulation of their own creation to create their life and personality" (Uçar 1).

In Naples and Lagos as postmodern cities, it can be boldly said that the characters' "identity is distorted in the sense of simulacra; it becomes an adornment which is chosen to be worn or taken off,(...) since cultural consumption equals the means of constructing an identity" Uçar (2). Unlike Gharib, Enitan's cultural consumption is imposed and selected by her friend/neighbor, Sheri, until she grows up to choose what to consume or reject. Socially conditioned, she gets married, but with the full cycle of her *simulacral* transformation complete, she quits with no reason, to live free from the social yoke of marriage. Though her 'friends' wail and wonder, "she danced the *palongo*, fearing nothing for (her) sanity, or common sense." (EGWC 311); joy was a product of the awakening simulation of her hyperreal world. Gharib's Islamic belief is already a simulacrum; he creates another simulacrum within the simulacrum by living by its tenets. The poet is still pulled further into the simulacrum, as he plunges into spiritual reawakening and recreation provided by a mystical order, calling his resistance to the erotic and attractive body of Wahida foolishness (LS 88 with emphasis). The clash of simulacra creates

internal tension that desires to tear him apart; he wonders about his history of love without sex. Unfortunately, this “adornment” cannot be easily taken off; Gharib lives in this regrettable fantasy of a transcultural world.

Postmodern cities are not only typically dystopian, but also transcultural, a space of cultural hybridism and heterogeneity where the clash of cultures is feted. It is Edward Soja’s *Thirdspace, a contact zone*, to re-conceptualize Pratt (2008), where postmodern ‘eyes’ engage in cultural transaction and negotiation. Naples and Lagos are represented as a melting pot of all cultures. The characters involved in Ben Jelloun’s *Labyrinthe des Sentiments* are immigrant Moroccans, yet there is a Sicilian taxi driver (LS 34), Wahida’s fiancé from the Gulf nation, (LS 32), Nigerian prostitution circle (LS 74), the French artist, Ernest Pignon-Ernest (LS 137), the Brazilian friend (LS 35), coexisting with an open market where Moroccans shout “*figui nostril*” (LS 52). The major characters speak a little Italian, French and Arabic languages, depending on communicational exigencies. Like them, Mama Kudi, Sheri’s stepmother, speaks Hausa, Yoruba, English and a little Italian for bargaining (EGWC 230). Sefi Atta presents Lagos as a heterogeneous city. Sheri is a half breed, of English mother and Nigerian father. Enitan’s husband, Niyi Franco claims that he has a foreign origin. There are expatriates: Lebanese (159), Jamaican (118), and Beninese. Busola, Enitan’s neighbor, has “Chinese hair wigs and bags from Milan” (237) that show her exoticism. The transcultural nature of Lagos makes city dwellers have unstable personality, fragmented identity and cultural schizophrenia.

CONCLUSION

Naples and Lagos, as painted by Ben Jelloun and Sefi Atta, are postmodern cities, characterized by piercing paradoxes and compromised complexes, deformed and reformed spaces where hell coexists with heaven, order aligns with disorder, and calm clashes with chaos. Typical of geographers and cartographers, both writers adopt a descriptive approach that allows implicit authorial observations and a postmodern stylistic technique that permits the cohabitation of generic divergent genres.

Ben Jelloun’s *Labyrinthe des Sentiments* (1999) employs the radically avant-gardist montage style which combines different genres (novel, poetry and artistic drawings) to create interesting effects. A paradigmatic relationship between the three genres may not be easily established, yet each contributes to give a metafictional interpretation. However, there is a symbiotic synchronization existing between the structure of the narrative and the protagonist’s poetry, both presenting the complexities of the city of Naples and engaging in a literary romance that has effect on the novel’s characters. Ben Jelloun’s artistic drawings and paintings encapsulated in the pages of the novel and credited to Ernest Pignon-Ernest, also a character, are mainly erotic and gendered. The description of Mama Laziz’s art pieces is postmodernly revolutionary, because she “peint des choses étrangères, des corps tordus, des visages démesurées, des objets méconnaissables et n’a aucune théorie sur

l'art" *LS 38* (paints strange things, twisted bodies, inordinate faces, unknown objects and has no artistic theory) Archetypal of such art works, no interpretation is given. Such minimalist indeterminacy enables the readers to participate in the production of textual meanings. Unlike in Ben Jelloun's writing, the intermarriage of genres is not apparently conspicuous in *Everything Good Will Come*.

Sefi Atta's preoccupation in *Everything Good Will Come* (2005) is with the city of Lagos and its dwellers. The cover page acts as an eye opener to the cosmopolitanism of Lagos; it is a pictographic image of Lagos Marina with its domineering skyscrapers, epitomic of commerce and capitalist consumerism. The novel portrays the city of Lagos as a center of literature and art where a literary reading, comparable to Gharib's poetic reading in the city of Naples, is held. Mike Obi's paintings and sculpture, mostly mosaic works, are representations of African mythology. His "Ala" and "Obatala" are goddess Ibo and god Yoruba, respectively (*EGWC* 107-108). Atta's artistic invocation engages in religious discourse, presenting an African version of creationism. Mr. Obi, the artist, is a Catholic, yet he attributes "the creator of the human form" to "Obatala" (*ibid.*), venturing into the postmodern reconstruction of the metanarrative of universalizing knowledge. It is in this characteristic that *Labyrinthe of Sentiments* and *Everything Good Will Come* are at variance, each having a particular deconstruction of universal knowledge.

REFERENCES

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*. Oxford: Heinemann. (1958)1986
- Aylesworth, Gary. "Postmodernism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Winter 2009 Edition), Edward N. Zalta (Ed.) ([www://Plato.stanford.edu/entries/postmodernism](http://Plato.stanford.edu/entries/postmodernism))
- Begag, Azouz. *Le Passeport*. Paris: Editions du Seuil, 2000
- Ben Jelloun, Tahar. *Partir*. Paris: Folio, 2006
- Bertrand, Levy. "Géographie et Littérature. Une Synthèse Historique" *Le Globe*, T.146, 2006, 25-52
- Beti, Mongo. *Le Pauvre Christ de Bomba*. Paris: Presence Africaine, (1956) 1976
- Burbules, Nicholas. "Postmodern Doubt and Philosophy of Education" *Philosophy of Education*, PES Yearbook, 1995. <http://www.ed.uiuc.edu/eps/PES-Yearbook/95>
- Dodi, Carta Alexia. *l'Espace Géographique de la Ville Méditerranéenne dans la Dimension Littéraire Contemporaine: Naples, Alexandrie d'Egypt et Tanger*. Doctoral Thesis, Université de Paris IV, Sorbonne, Avril 2007
- Dunton, Chris. "Entropy and Energy: Lagos as City of Words" *Research in African Literatures*. 39. 2 (Summer 2008): 68-78
- Grewal, Inderpal. *Home and Harem*. Durham and London: Duke University Press, 1996
- Ignat, Anca. "Rethinking History: Postmodernist Perspectives" *Journal of American, British and Canadian Studies*. Volume 5, December 2004. (<http://www.abcjournal.ulbsibiu.ro>)

- Langston, Richard. "Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose..." *The German Quarterly*, 79.1 (Winter 2006): 50-70
- Mbembe, Achille. "Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutuola" *Research in African Literatures*. 34.4 (2003): 1-26.
- Mills, Sara. *Discourses of Difference*. London: Routledge, 1993
- Parker, I. "Psychology, Science Fiction and Postmodern Space" *South African Journal of Psychology*. 26.3 (2006): 149-159
- Peretti, Jonah. "Capitalism and Schizophrenia: Contemporary Visual Culture and the Acceleration of Identity Formation/Dissolution" *Negations*, premier issue, Winter 1996 www.datawranglers.com/negations/issues/96w/
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes*. London: Routledge, Second Edition, 2008
- Sarah S. Marcus. "Review of Lehan, Richard, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*" H-Urban, H-Net Reviews. October 1998, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=2384>
- Soanes, Catherine (ed.) *Oxford Dictionary of Current English*. Third Edition, Oxford: Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Squires, Peter. "Bang! Goes the Neighborhood: Firearms, Violence and Social Disorder" John Vagg and Tim Newburn (Eds.) *British Society of Criminology*, 1998
- Sugiyama, Naoko. "Postmodern Motherhood and Ethnicity: Maternal Discourse in Late Twentieth-Century American Literature" *The Japanese Journal of American Studies*, No.11 (2000). 71-90
- Uçar, Pürnur. "The Formation of Identity in the Simulacrum: A Post-Modern Analysis of Paul Auster's *Timbuktu*" *TRWLE*. 4.1 (2008): 1-7
- Winquist, Martin Edward. "Creating Absence to Acknowledge Presence: Relational Subjectivity And Postmodernism in Carol Shield's *The Stone Diaries*" A MA Project, Submitted to The College of Graduate Studies and Research, University of Saskatchewan, Saskatoon, Canada, August 2009.
- Zamorano Llana, Carmen. "The Salvage from Postmodern: Nomadic Subjectivity in Contemporary Women's Poetry in the British Isles" *EREA*, 2.2 (Autumn 2004): 93-101

UTOPIE POLITICĂ SI DISTOPIE ROMÂNESCĂ ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Alina CRIHANA,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: Le XX^{ème} siècle a fait surgir, dans le contexte traumatique des deux guerres et de l'expansion des grandes «religions séculières», une utopie politique se fondant sur la rationalisation de quelques mythes de souche millénariste, tels que le «Royaume de justice» lénino-stalinien ou la patrie arienne nazie. En édifiant un monde fictionnel à l'envers, le roman politique en tant que dystopie totalitaire procède à une déstructuration du discours et des scénarios de cette utopie. Par le biais de la satire, le roman politique dénonce la «dérive idolâtrique» qui entraîne, au niveau de l'imaginaire politique, les déviations pathologiques responsables de la transformation de l'utopie en dystopie.

Mots-clés: utopie, dystopie, idéologie, imaginaire politique, roman politique

Ideologie, utopie și „imaginariile politicului”. Delimitări conceptuale

„Toute pensée politique est inséparable de la représentation d'un modèle idéal qui sert de norme et de fin aux actions collectives. L'Âge d'or s'est vu supplanté progressivement par une forme sociétale dérivée, imprégnée de rationalité, de plus en plus associée à un temps messianique, qui a fini par prendre le nom d'utopie au début de l'âge moderne.”¹ Observația citată a lui Jean-Jacques Wunenburger indică, pe de o parte, poziția utopiei în sfera imaginarului politic ca resort mental al ideologiilor, precizându-i, pe de altă parte, raporturile cu scenariile mitice arhaice, de la paradigma paradisiacă a Vârstei de aur la schema eschatologică centrată pe traseul mesianic. Reflecția asupra raporturilor dintre utopie, ca scenariu director al epocilor culturale pozitivistice, marcate de o profundă criză a imaginarului, și ideologie, mit, mesianism / milenarism a făcut, în secolul al XX-lea, obiectul a numeroase studii înscrise în diverse direcții de cercetare - de la sociologia cunoașterii (Georges Sorel, Karl Mannheim) și sociologia religiilor (Roger Bastide, Jean-Pierre Sironneau), la istoria ideilor (Jean Servier) și la demersul hermeneutic (Paul Ricoeur).

În 1921, în *Réflexions sur la violence*, G. Sorel făcea distincția între utopii, care sunt reformiste, și mituri, care sunt revoluționare: „Les mythes révolutionnaires actuels sont presque purs; ils permettent de comprendre l'activité, les sentiments et les idées des masses populaires se préparant à entrer dans une lutte décisive; ce ne sont pas des descriptions des choses mais des expressions de volonté.”² Dimpotrivă, „l'utopie est le produit d'un travail

intellectuel; elle est l'œuvre des théoriciens qui après avoir observé et discuté les faits, cherchent à établir un modèle auquel on puisse comparer les sociétés existantes pour mesurer le bien et le mal qu'elles renferment... c'est une construction démontable dont certains morceaux ont été taillés de manière à pouvoir passer (...) dans une législation prochaine. L'utopie a toujours eu pour effet de diriger les esprits vers des réformes.”³

Dintr-o perspectivă tributară concepției marxiste asupra ideologiei ca formă de reprezentare socială, Karl Mannheim comenta raporturile acesteia cu utopia, căreia îi descoperea patru tipuri de manifestare de-a lungul istoriei: *chiliasmul orgiastic*, *utopia umanitară-liberală*, *utopia conservatoare* și *utopia socialistă și comunistă*. După Mannheim, diferențele dintre utopie și ideologie țin de scopul și funcțiile acestora: ideologia, ca apanaj al puterii, dirijează acțiunile umane către conservarea ordinii existente (al cărei reflex se dovedește a fi, la o analiză retrospectivă⁴), urmărind stabilitatea socială, în timp ce utopia, dinamică și contestatară, generată cel mai adesea în mediile marginale, tinde, dimpotrivă, către transformarea ordinii sociale existente. Funcției *integrative* a ideologiei i se opune o funcție *subversivă* a utopiei, așa cum arătase, pe urmele lui Karl Mannheim, Paul Ricoeur⁵, care distinge între doi poli antagonici ai imaginarului social, aflați într-o relație dialectică: atunci când funcția *subversivă* a imaginarului *utopic* își pierde eficacitatea, o dată puterea cucerită de către „revoluționari”, funcția *integrativă* a imaginarului *ideologic* (complementar primului) vine să restabilească echilibrul în raportul societate – putere.

În *Istoria utopiei* (1967), Jean Servier va opune utopiei, căreia îi refuză rolul de agent al transformării sociale atribuit de Mannheim, milenarismul, arătând că, în vreme ce acesta din urmă e orientat către viitorul luminos în care e plasată venirea „Împărăției” sau cucerirea „Pământului făgăduinței”, utopia, fixată într-un etern prezent, e o cetate închisă, „prizonieră” a constrângerilor. Dintr-o altă perspectivă, aceea a sociologiei religiilor, Roger Bastide va așeza milenarismul – ca „mitologie istoricizată”⁶ – la jumătatea drumului dintre mit și utopie, ultima întemeindu-se, în viziunea sa, pe raționalizarea arhetipurilor mitice.

Depășind contradicțiile exegezelor anterioare, Jean-Pierre Sironneau⁷ va sublinia interferențele dintre cele patru tipuri de reprezentări / discursuri, punându-le în relație cu structurile imaginare ale marilor religii politice ale secolului al XX-lea – comunismul lenino-stalinist și național-socialismul. Teme mitice arhaice, figuri și scenarii mesianice, proiecții ale cetății ideale utopice se regăsesc, conform acestei concepții, în structura ideologiilor politice amintite, la nivelul sistemului de reprezentări imaginare.

În aceeași ordine de idei, Jean-Jacques Wunenburger care, indicând punctul de intersecție al mitului și al utopiei în „aceeași căutare fantasmatică a unui spațiu-timp privilegiat”⁸, descoperea în milenarism și mesianism „cele două matrici afective și reprezentative ale oricărei practici utopice împlinite”⁹, așează utopia și ideologiile totalitare pe aceeași poziție imaginară: „Totalitarismul este imaginea temporală a eternității utopice. (...) Utopia și totalitarismul se suprapun

asemenea modelului și copiei sale. (...) Statul totalitar ascultă de o logică proprie care coincide precis cu logica utopică: aceea a totalității.”¹⁰

Credem că totalitarismele secolului al XX-lea se situează la interferența dintre scenariul milenarist secularizat¹¹ și imaginația utopică centrată pe construcția cetății ideale ca alternativă la istoria prezentă, îmbrăcând forma imaginară a unor utopii „de alternanță” și deopotrivă, prin schema conflictuală, „de altercație” (J.-J. Wunenburger¹²). Pe de altă parte, dincolo de distincțiile operate în sfera demersurilor teoretice, ni se pare limpede faptul că utopia „supraviețuiește” în secolul al XX-lea – al marilor încercări și crize - grație unui context traumatic care îi activează potențialul subversiv și unui vehicul privilegiat – ideologia (căreia îi servește totodată și ca punct de plecare) -, ambele forme ale imaginarului socio-cultural rămânând profund îndatorate unor mituri eschatologice reciclate. Fie că exaltă *nostalgia originilor* prin reactivarea cultului arian al „strămoșului primordial” și al „nobleții eroice”, în cazul național-socialismului, fie că proiectează imaginea „Regatului dreptății” într-un viitor radios, rezultat al dinamismului intern al Istoriei (în fapt o *meta-istorie* condiționată de activismul mesianic / prometeic al „omului nou”), în cazul comunismului lenino-stalinist, utopia totalitară a secolului al XX-lea constituie alternativa imaginară la un prezent pus sub semnul decadenței. În primul caz, „c’est parce que nous vivons une période de dégénérescence et de déclin qu’il faut retrouver un lien avec les ancêtres divins, les ariens des origines et pour cela il n’y a qu’un seul moyen, la pureté raciale”¹³. În cel de-al doilea, conform eschatologiei laicizate marxiste, istoria întregii umanități devine „le lieu de cette dégénérescence progressive, génératrice de drames, de luttes, de catastrophes, et de souffrances, lieu d’exil où l’homme devient étranger de lui-même, se vide de sa propre essence”¹⁴.

În ambele situații, utopia politică oferă soluții la „teroarea istoriei” și furnizează topos-uri pentru scenariile noilor istorii sacre. Dincolo de cetățile de cuvinte construite de discursurile ideologice, realitatea Gulagului și a lagărelor de concentrare se constituie într-o revanșă a Istoriei asupra ficțiunilor create de puterea totalitară. Este spațiul pe care se așează, sub aspect diegetic și „ideologic”, romanul politic.

„Teroarea istoriei” în oglinzile romanului. De la utopia politică la distopia totalitară

A devenit un loc comun în exegeza asupra metamorfozelor moderne ale literaturii utopice remarca potrivit căreia distopia, ca specie care proiectează, prin intermediul alegoriei sau al parabolei investite cu semnificații subversive, imaginea *lunii pe dos*, își află spațiul privilegiat în sfera romanului de secol XX, văzut ca interfață a unei istorii obsedante. „Criza imaginarului” reperabilă în modernitatea europeană, căreia Jean-Jacques Wunenburger îi urmărea semnificațiile și consecințele la nivelul discursului și al gândirii utopice, puse sub semnul „nemăsurii totalitare”, generează între cele două războaie mondiale și mai ales în perioada postbelică, epoci profund marcate de expansiunea marilor „religii seculare”, un tip de roman al cărui *mythos* reflectă chipul monstruos al unei lumi zdruncinate din temelii.

Ca „răspuns indirect la întrebările torturante ale ființei istorice asediate și locuite de neliniști, de semne premonitorii dintre cele mai sumbre”¹⁵, romanul secolului al XX-lea nu va putea ocoli niciodată politicul, „citit” în cheie subversivă din perspectiva unui ins alienat și deziluzionat (narator sau / și (anti)erou), care și-a pierdut încrederea în marile narațiuni generate de putere: „Le roman politique dénonce donc le processus de mystification à l’œuvre et l’asservissement de l’homme par les chimères utopiques des nouveaux prophètes. (...) Confronté à son abîme, témoin des épreuves du siècle, l’homme d’aujourd’hui n’accepte ni l’utopie sur ordonnance, ni l’éthique du paradis sur terre. Dans le roman politique, le drame humain est porté jusqu’à l’extrême: le héros n’y défend pas ses opinions, il est acculé au combat pour survivre. Brièvement dit, l’expérience et le monde humain, dans le roman politique sont réduits au drame existentiel qui met en cause les fondements mêmes de la vie et de ses valeurs.”¹⁶

Căpătând valențele unor istorii exemplare, dramele individuale descrise în romanele lui F. Kafka, J.-P. Sartre, A. Camus, A. Huxley, A. Koestler, A. Zinoviev, A. Platonov, N. Mailer, G. Orwell, C. Milosz, D. Kiš, I. Kadaré ș. a. sau, la noi, în romanele politice ale generației ’60 condensează, în culori tragice sau grotesc-absurde, marile încercări ale istoriei, într-o formulă în care critica și devalorizarea parodică a ideologiilor se conjugă cu meditația asupra condiției umane. Romanul politic își asumă astfel, într-un context politic al instaurării „logocrației”¹⁷ utopice aflate la originea „reinventării” realității istorice, funcția subversivă atribuită, în genere, *distopiei totalitare*: „demistificarea prin simulare ficțională a unei hiperrealități de esență antiumană și carcerală”¹⁸.

Demontând, în cadrul unui „proces” prezentificat diegetic ori reperabil la nivelul semnificațiilor simbolice, mecanismele (auto)mistificării „victimelor”, ca rezultat a mentalității utopice (responsabilă pentru proliferarea răului totalitar), romanul politic atinge problema falsificării istoriei, devenită anexă a discursului utopic. Discursul românesc asupra istoriei devine discurs asupra ficționalizării istoriei în interiorul și prin intermediul ideologiilor care pendulează între promisiunea milenaristă a „Regatului dreptății” și aceea utopică a „cetății ideale”. Istoria romanescă construiește, prin intermediul aventurii „infernale” a eroilor, imaginea distopiei ca „soră vitregă a utopiei”¹⁹, întemeiată pe deconstrucția / subminarea scenariilor și decorurilor acesteia din urmă.

Întemeiate pe un exercițiu deconstructiv care vizează, cel mai adesea, atât lumile reale atroce, ca revers „istoric” al „cetăților ideale” totalitare, cât și lumile posibile respective, edificate în baza discursurilor ideologice, comportând așadar, în egală măsură un versant *distopic* și unul *antiutopic* (*contrautopic*)²⁰, romanele politice în discuție se înscriu într-un demers delegitimador a cărui miză e revelarea dublei vocații, distructive și deopotrivă autosuicidare, a utopiei: „Construind o lume pe modelul unei închipuiri, ale cărei simptome atestă deja inspirația echivocă, omul nu mai poate recunoaște ireductibilele frontiere dintre real și ireal. Alegând prin sfidare și prin orgoliu prometeic să facă istoria să se supună imaginarului, totalitarismul se gândește să facă să triumfe prin utopie o ordine perfectă și dreaptă. (...) Însă atunci utopia se

construiește cu prețul unei negări a practicii, al unei inumanități intolerante, care fac din țările libertății niște lagăre ale morții.”²¹

Pornind de la o serie de texte de referință ale romanului distopic occidental (*Minunata lume nouă* de Huxley, *1984* de Orwell, *Fahrenheit 451* de Bradbury ș. a.), Erika Gottlieb schița, într-un studiu relativ recent, câteva dintre trăsăturile genului, punând în evidență această raportare constantă la promisiunea utopică pe care distopia o compromite, denunțându-i inaderența la real. Caracteristicile esențiale ale distopiei occidentale ar fi: contradicția dintre promisiunea utopică și realitatea distopică, subliniată printr-un joc al perspectivelor de tip “push and pool”, „eșecul deliberat” al justiției (“the deliberate miscarriage of justice”) în cadrul procesului eroului, o „viziune coșmarescă” a unei „religii de stat barbare” (“a barbaric state religion – nightmare vision”), „distrugerea lumii private a individului” („the destruction of the individual’s private world”), preocuparea protagonistului pentru istorie – importanța vitală a consemnării trecutului, „distopia ca *no-man’s land*, între satiră și tragedie”, jocul opozițiilor temporale trecut / prezent sau prezent / viitor (strategia “two times-plane”)²².

Toate aceste strategii și teme sunt reperabile, dincolo de „conflictul” declarat dintre Est și Vest, dintre utopiile capitaliste și acelea generate în interiorul „mării patrii socialiste” (la nivelul discursului ideologic al elitelor politice), și în distopia răsăriteană (în romanele publicate de scriitorii disidenți din spațiul sovietic sau al țărilor satelite est-europene). Le vom regăsi în cartea unui scriitor plasat între Occident și Răsărit, dar preocupat până la obsesie de aflarea unui *centru*, traseu inițiativ pervertit de-a lungul a șapte istorii despre „mizeria utopiei”.

Între distopia totalitară și antiutopia satirică: *Criptă pentru Boris Davidovici* de Danilo Kiș

Denunțând istoria ca narațiune ideologic-utopică, romanul politic capătă adesea aspectul unui *hypertext* cu multiple paliere de semnificație, de la rescrierea parodică sau travestirea burlescă a marilor eschatologii secularizate la meditația gravă asupra mecanismelor de funcționare ale (pseudo)istoriilor sacre. Într-una dintre narațiunile exemplare (și deopotrivă „speculare” – în raport cu istoriile diegetice și cu istoria „nudă”) din *Criptă pentru Boris Davidovici* de Danilo Kis, un evreu victimizat pentru credința lui, aflată în opoziție cu aceea promovată de putere, atrage atenția indirect, în mărturia din cadrul procesului în care este acuzat, asupra rolului pe care îl are istoria sacră – o utopie livrescă! – în funcționarea mecanismului totalitar: „(...) și le-am spus, iarăși, să nu le rupă [cărțile, n. n.], pentru că, citind multe cărți, omul câștigă înțelepciune, iar citirea unei singure cărți duce la neștiință, care întotdeauna este înarmată cu ură și demență. Iar ei mi-au spus că toate cele sunt înscrise în Noua Lege și că aici sunt incluse cărțile tuturor timpurilor; ceea ce este spus aici se reia în toate celelalte cărți și, de aceea, ele trebuie arse, iar dacă în vreuna din aceste cărți există ceva ce nu este spus în această Singură Carte, cu atât mai mult celelalte cărți trebuie arse, pentru că sunt eretice.”²³

Analizând resorturile secrete ale transformării narațiunii politice legitimizează în istorie sacră raportabilă la *Talmud* sau la *Biblie* – marile cărți prezente în biblioteca textului secund care este *Criptă pentru Boris Davidovici*, naratorul-bricoleur propune unui lector²⁴ invocat în permanență în acele „méta-récits réflexifs”²⁵ presărate peste tot în roman, nu doar *cealaltă* fațetă a istoriei, reversul infernal al celei oficiale, ci și o istorie a Celuilalt, travestit sub masca alegorică a evreului etern rătăcitor pe „drumurile libertății”. Demersul subversiv având ca obiect pseudoistoria confecționată de putere este în măsură să reveleze deopotrivă eșecul utopiei oficiale, convertită la distopie. Într-un roman în care „la logique d’oppression transforme tout ordre de valeur en fatalité”, construind imaginea unei lumi tragice, marcate de degradarea valorilor și deposedate de premisele ei, „à savoir l’ordre rationnel et la dignité morale”²⁶, tema centrală a mi(s)tificării istoriei capătă consistență prin intermediul punerii în discuție a constelațiilor mitic-simbolice care stau la baza utopiei comuniste și a dramatizărilor sale rituale. Reconstituind aventurile eroilor pe care istoriografia oficială îi „îngroapă” în anonim, cronicarul lui Danilo Kiș deconstruiește marile ideologeme ale religiei lenino-staliniste, ale căror origini sunt căutate în textele sacre iudeo-creștine.

Dincolo de scenariul Revoluției – pretextul istoric care reunește toate aventurile individuale ale revoluționarilor, torționarilor sau teroriștilor –, parabola lui Kiș se deschide către o hermeneutică a istoriei, preocupată de raporturile acesteia din urmă cu „literatura” sau, mai precis, cu „utopia Cărții”. Căci, în *Criptă pentru Boris Davidovici*, literatura vine să „corecteze” Istoria: „parce que l’Histoire est généralité tandis que la littérature est concrète. (...) La littérature est la concrétisation de l’abstrait de l’Histoire, car si l’écrivain se fie uniquement à l’imagination, il court le danger de retomber dans l’abstrait. La littérature doit donc corriger l’Histoire en la concrétisant. Le but de Kis est de donner à chaque individu victime de l’Histoire, son visage et son histoire.”²⁷ Mai „adevărată” decât istoria, în măsura în care se interesează de marile adevăruri ale condiției umane, desprinse din micile adevăruri ale indivizilor, literatura preconizată de Danilo Kiș opune abstracțiunilor utopice care ajung să sufoce și să confiște discursul „istoriografic” o incursiune în infernul existențelor mărunte ale celor care, după ce au participat la facerea acestei istorii, ajung să fie anihilați de acțiunea Marelui Mecanism. Prin intermediul proceselor individuale, cronicarul din *Criptă pentru Boris Davidovici* intenționează un proces utopiei politice ridicate la rangul de Adevăr ultim.

Satiră antitotalitară, romanul lui Danilo Kiș denunță „deriva idolatrică”²⁸ ce antrenează, la nivelul imaginarului politic stalinist, deviațiile patologice responsabile de marile răsturnări operate în matricea mitică eschatologică, generatoare ale ficțiunii distopice. Hermeneutica ideologemelor religiei staliniste constă aici în punerea în lumină a mitemelor latente, al căror imperialism face posibile alunecările „eretice” și „schismatice”²⁹ ale „Regatului dreptății” către Infern (proiectat în șapte „oglinzi”), distorsiuni alegorizate în fabula medievală despre Baruch David Neumann. Aceasta din urmă încifrează /revelează ceea ce discursul ideologic camuflează sub «utopia rațiunii» – ideal

care unește traseele existențiale ale victimelor (cartezianul Baruch, dublul medieval al tuturor revoluționarilor din celelalte șase istorii) și ale călăilor (aici, „clerul” având rolul unui „mediator între revelație (dogma) și masa de fideli”³⁰) –, acel „autism” utopic dublat de „raționalismul morbid”³¹, elementele care fac din utopie un strămoș al totalitarismului. În mod aparent paradoxal, răspunsul evreului, întrebând de un inchiizitor al cărui nume și discurs trimit aluziv la figura liderului mesianic sovietic (Jean Gui „*En fer*” – „cel de fier” amintește numele lui Stalin - „cel de oțel”) de ce se expune în mod voluntar pericolelor unei gândiri eretice – „*pentru că doresc să trăiesc în pace cu mine însumi și nu cu lumea*”³² – ajunge să deconspire mecanismul mental utopic care permite expansiunea totalitarismelor. Erezia lui Danilo Kiș nu e doar o proiecție alegorică a inamicului politic denunțat ca opozant al ortodoxiei staliniste, ci antropomorfizarea acestui dogmatism întemeiat atât pe discursul puterii cât mai ales pe credința (adeziunea absolută) a victimelor: de fapt, nu există un veritabil antagonism între Noua Lege și cea Veche, codificată în *Talmud*, „Cartea Răului”, apărută de evreul martirizat.

Această răsturnare operată de contrautopia totalitară la nivelul mitologemelor staliniste este denudată, o dată în plus, în capitolul cel mai „reflexiv” al romanului, *Rotirea magică a cărților*, veritabilă punere în abis a *codului* în baza căruia funcționează strategia hermeneutică a lui Danilo Kiș. Decorul distopic al *lumii pe dos* care este Siberia, numită ironic „noua Atlantidă”, parodie grotescă a miticei lumi *scufundate*, în care tâlharii, torționarii, criminalii „social recuperabili” au devenit noii suverani divini, devine o metaforă pentru alunecarea cetății radioase către imageria infernală, permițând subminarea construcției utopice create de dogma politică prin reflectarea realității sumbre a Gulagului.

Marea Loterie despre care vorbește autorul „Tratatului despre jocurile de noroc” nu este doar imaginea acestui Mare Mecanism al istoriei, a „caruselului infernal” care *materializează* „principiul mitic” și „răul divin” ca alegorii ale spectacolului de pe scena puterii, ci și oglinda jocurilor hermeneutice ale romancierului. Acesta plonjează în „continentul pierdut” care este utopia politică stalinistă devenită utopie livrescă. Este spațiul în care arheologul descoperă dublul sens al ideologiei, „al cărei rol este de a arăta ascunzând”³³, acela *încriptat* în descrierea speculară a tatuajului „bastarzilor lui Makarenko”: „...în față, vulturul care ciugulește cu ciocul pieptul lui Prometeu; în spate, un câine în sodomie cu o femeie. Două fețe ale aceleiași medalii. Fața și reversul. Lumina și întunericul. Tragedia și comedia.”³⁴ Utopia și distopia.

¹ J.-J. Wunenburger, *Une utopie de la raison. Essai sur la politique moderne*, Editions de la Table Ronde, Paris, 2002, p. 118.

² Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris, Librairie Marcel Rivière, 1921, p. 46, apud J.-P. Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye-Paris-New York, Mouton Editeur, 1982, p. 207.

³ *Ibidem*.

⁴ „Les idées qui plus tard révélèrent qu'elles n'avaient été que des représentations déformées d'un ordre social passé ou en puissance, étaient idéologiques, tandis que celles qui se réalisèrent adéquatement dans l'ordre social ultérieur, étaient des utopies relatives.” (K. Mannheim, *Idéologie et utopie. Une introduction à la sociologie de la connaissance*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1956, édition électronique disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/Mannheim_karl/mannheim_karl.html, p. 82.

⁵ Paul Ricoeur, „Ideologia și utopia: două expresii ale imaginarului social”, în *Eseuri de hermeneutică*, București, Humanitas, 1995, pp. 274 – 287.

⁶ Cf. *Le prochain et le lointain*, Cujas, 1970, p. 257, apud J.-P. Sironneau, op. cit., p. 210.

⁷ *Op. cit.*, p. 213.

⁸ *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001, p. 25.

⁹ *Idem*, p. 109.

¹⁰ *Idem*, p. 260.

¹¹ În opinia lui J.-P. Sironneau, acest scenariu are patru momente: „starea de perfecțiune inițială, căderea, ruptura mesianică, instaurarea împărăției; comunismul primitiv sau epoca eroică a vechilor arieni sunt echivalente ale Edenului, diviziunea în clase sau amestecul raselor sunt echivalente ale căderii; ruptura revoluționară violentă evocă acele cataclisme care precedă venirea lui Mesia; instaurarea societății fără clase sau a stăpânirii ariene sunt o secularizare a împărăției lui Dumnezeu. Scenariul milenarist reunește cele două structuri mitice ale temporalității (prestigiul originilor și escatologia); în acest sens, el înseamnă întotdeauna un nou început în măsura în care imperiul de o mie de ani este o reîntoarcere la perfecțiunea originilor.” (*Milenarisme și religii moderne*, Cluj-Napoca, Dacia, 2006, pp. 18-19).

¹² Cercetătorul atrage atenția asupra unor diferențe între cele două forme de totalitarism, precum și asupra unor opoziții între imaginarul fascist și cel utopic: simbolică vitalistă opusă celei utopice care „conotează culturalul și abstracția geometrizarantă” și patologia paranoidă opusă celei utopice schizoide. (*Utopia sau criza imaginarului*, ed. cit., p. 259).

¹³ Jean-Pierre Sironneau, *Eschatologie et décadence dans les « religions politiques »*, în *Cahiers Figures, Décadence et Apocalypse. Sept études sur les figures du temps en littérature, philosophie, sociologie, politique*, EUD, Coll. Figures, Dijon, 1986, text disponibil la adresa <http://www.u-bourgogne.fr/CENTRE-BACHELARD/Z-Sironneau.PDF>, p. 95.

¹⁴ *Idem*, p. 104.

¹⁵ Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare*, Cluj-Napoca, Eikon, 2004, p. 25.

¹⁶ Nicola Kovač, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Michalon, Paris, 2002, pp. 110 - 111.

¹⁷ J.-J. Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, ed. cit., p. 271.

¹⁸ George Achim, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Limes, 2002, p. 145.

¹⁹ *Idem*, p. 130.

²⁰ Cf. distincția lui Corin Braga: „(...) je propose de nommer *dystopies* les critiques et les satires qui s'en prennent à la société contemporaine des auteurs respectifs, isolant et ridiculisant ses traits négatifs d'une manière qui suppose une possible correction de ces mœurs et institutions. (...) La dystopie correspond à la critique ou à la satire de la

«société réelle» (plus exactement du *mundus*) et pour cela elle fait une *sélection des traits négatifs* de cette image sociale ; l'antiutopie est une critique de la société possible proposée par une utopie et pour cela elle procède à une *inversion des traits positifs* isolés par cette utopie." (*Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie*, dans *Metabasis*, Rivista di filosofia on-line, septembre 2006, an I, no. 2, p. 25, text disponible la adresse <http://www.metabasis.it/2/frammenti/ricercaBraga.pdf>)

²¹ J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 272.

²² *Dystopian fiction east and west: universe of terror and trial*, McGill-Queen's Press - MQUP, 2001, pp. 8-15.

²³ Toate citatele sunt extrase din *Criptă pentru Boris Davidovici. Șapte capitale ale uneia și aceleiași istorii*, Traducere de Simeon Lăzăreanu, Postfață de Cornel Ungureanu, Timișoara, Editura de Vest, 1992.

²⁴ După Alexandre Prstojevic, „la stratégie narrative de Kis consiste à disposer un peu partout dans son recueil de petits pièges narratifs à visibilité variable destinés à trois types de lecteurs (...): lecteur ordinaire, lecteur éclairé, et lecteur idéal ou poétique”. Il en résulterait trois types de lectures possibles: celle historico-politique, celle „éclairée”, de l'écriture „archéologique” dont les modèles seraient Borges et Foucault, et celle „poétique” intéressée de „l'esprit de la Cabale” repérable dans le récit de Kis. (*Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kis)*, în *L'effet de fiction*, Actes du colloque en ligne *Fabula* 2001, text disponible la adresse <http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>)

²⁵ Guy Scarpetta subliniază, între alții, „les nombreuses séquences de mise en abyme, où l'écriture parle métaphoriquement d'elle-même (notamment dans l'évocation de livres imaginaires, utopiques ou encyclopédiques)”. (*Danilo Kiš ou l'art du mentir-vrai*, dans *Le Monde diplomatique*, juin 2007, text disponible la adresse <http://www.monde-diplomatique.fr/2007/06/SCARPETTA/14860>)

²⁶ Nikola Kovač, *op. cit.*, p. 179.

²⁷ Katarina Melic, *La fiction de l'Histoire dans Un tombeau pour Boris Davidovitch de Danilo Kis*, în *L'effet de fiction*, colloque en ligne *Fabula* 2001, text disponible la adresse <http://www.fabula.org/effet/interventions/18.php>.

²⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses Edition, 2001, p. 84.

²⁹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 170 – 171.

³⁰ J.-P. Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, ed. cit., p. 421 (trad. noastră).

³¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, ed. cit., cf. cap. «Refugiul autist», pp. 203-225.

³² Să reamintim că adeziunea comunistă însemna pentru militanți «une réconciliation avec soi-même et avec le monde» et un «sentiment de communion... qui atténue ou dissipe l'obsession du malheur, de l'inutilité, du néant, de la solitude». (E. Morin, *Autocritique*, Juillard, 1959, p. 52, apud J.-P. Sironneau, *op. cit.*, p. 464)

³³ J.-P. Sironneau, *Idéologie et mythe*, în *Questions de mythocritique: dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Editions Imago, 2005, p. 91.

³⁴ *Ibidem*, p. 91.

BIBLIOGRAFIE

- Achim, George, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Limes, 2002
- Braga, Corin, *Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie*, dans *Metabasis*, Rivista di filosofia on-line, septembre 2006, an I, no. 2, text disponibil la adresa <http://www.metabasis.it/2/frammenti/ricercaBraga.pdf>
- Chauvin, Danièle, Siganos, André, Walter, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique: dictionnaire*, Paris, Imago, 2005
- Durand, Gilbert, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996
- Gottlieb, Erika, *Dystopian fiction east and west: universe of terror and trial*, McGill-Queen's Press - MQUP, 2001
- Kovač, Nikola, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Michalon, 2002
- Mannheim, Karl, *Idéologie et utopie. Une introduction à la sociologie de la connaissance*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1956, édition électronique disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/Mannheim_karl/mannheim_karl.html
- Melic, Katarina, *La fiction de l'Histoire dans Un tombeau pour Boris Davidovitch de Danilo Kis*, dans *L'effet de fiction*, colloque en ligne Fabula 2001, text disponibil la adresa <http://www.fabula.org/effet/interventions/18.php>
- Prstojevic, Alexandre, *Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kis)*, dans *L'effet de fiction*, Actes du colloque en ligne Fabula 2001, text disponibil la adresa <http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>
- Ricoeur, Paul, *Ideologia și utopia: două expresii ale imaginarului social*, dans *Eseuri de hermeneutică*, București, Humanitas, 1995
- Scarpetta, Guy, *Danilo Kiš ou l'art du mentir-vrai*, dans *Le Monde diplomatique*, juin 2007, text disponibil la adresa <http://www.monde-diplomatique.fr/2007/06/SCARPETTA/14860>
- Sironneau, Jean-Pierre, *Eschatologie et décadence dans les « religions politiques », în Cahiers Figures, Décadence et Apocalypse. Sept études sur les figures du temps en littérature, philosophie, sociologie, politique*, EUD, Coll. Figures, Dijon, 1986, text disponibil la adresa <http://www.u-bourgogne.fr/CENTRE-BACHELARD/Z-Sironneau.PDF>
- Sironneau, Jean-Pierre, *Milenarisme și religii moderne*, Cluj-Napoca, Dacia, 2006
- Sironneau, Jean-Pierre, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye-Paris-New York, Mouton Editeur, 1982
- Vlad, Ion, *Romanul universurilor crepusculare*, Cluj-Napoca, Eikon, 2004
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses Edition, 2001
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Une utopie de la raison. Essai sur la politique moderne*, Paris, Editions de la Table Ronde, 2002
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001

II. EXEGEZĂ

I.L. CARAGIALE. FRAGMENTE DESPRE TOT – SAU DESPRE VID

Mircea A. DIACONU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: What's at stake in the investigation of the real is the exhaustion of all its forms, sustained by the hope of identifying the thing in itself. Caragiale cannot help but feeling things, observing things closely, and moving every tiny detail into the foreground until it becomes monstrous (even at the psychic level) because he is obsessed by the truth that matter hides. This suspicion turns everything into an illusion. Hence, an inferno of suspicion and of imagination.

Key-words: Caragiale, representation, nothingness, irony

Putem citi opera lui Caragiale prin felul cum se raportează el, personajele lui deopotrivă, la fapte. Firește că funcționarul – personaj relevant din acest punct de vedere – înregistrează materia, faptele, gesturile, dar consecința care decurge de aici este tocmai pulverizarea realului. În fond, Caragiale se joacă cu aceste posibilități. Le înregistrează, cu speranța identificării lumii din spatele lor, pentru a spune finalmente că ele însele sînt adevărul. Nu-i vorbă, deseori faptele însele sînt reconstituite prin interpretare, într-un joc al iluziilor. Ca și în *Temă și variațiuni*, și în *Telegrame* faptele ar putea fi reconstituite. Dar singurul fapt care cu adevărat contează aici este acela al trecerii realității în reprezentare. O suprapunere de imagini, foarte motivate subiectiv și psihologic, dau seama despre imposibilitatea înregistrării realului. Detaliile de genul „Procoror lipsește oraș mănăstire maici chef” fac parte din recuzita înșelării caragialeene. Altfel, transformarea lui Costăchel Gudurău din „mort arest” în „avocat al statului”, și asta sub aceeași semnătură, a autorității (într-un loc, Ministrul însuși al Justiției, în altul, șeful de cabinet al Ministrului Domenelor) este o dovadă în plus despre felul în care se instituie, în plină lume a materiei – numai materia trăiește teroarea, frica, delirul spaimei – iluzia. Suportul politic al schiței trece pe un plan secundar, căci nu afit moravurile constituie miezul unei asemenea provocări, cît identitatea lumii. Caragiarele spune, în fond, că lumea nici nu poate fi aflată în adevărul ei din moment ce e o suprapunere de imagini. Sfatul pe care îl propune la un moment dat? „Luați o afirmare a unui ziar opozant și amestecați-o bine cu o jumătate de dezmințire a unuia guvernamental – iată o rețetă deseori bună pentru a afla adevărul” (*Sfaturi*). Tema presei, ca și a telegramelor, a anonimelor, a proceselor-verbale e motivată de înscrierea în această problematică, și nu preocuparea pentru pitorescul balcanic.

Oricum, de data aceasta, detectivistica e un simplu joc, iar semnele sînt chiar lumea. Or, ce lume proiectează aici I.L.Caragiale? Împotriva tuturor aparențelor, nu e lumea sfîrșitului de secol XIX, cu politica și societatea ei, nu e lumea balcanică cu moravurile ei impure, nu e nici o lume – transnațională, adică general umană – a imposturii și falsului, deși e toate acestea la un loc, ci, înainte de toate, e lumea ca realitate fragilă, ca joc inconsistent, ca iluzie și reprezentare, ca oglindire, eventual joc al unui demiurg ludic și cinic deopotrivă. Tocmai de aceea, cred că I.L.Caragiale nu face nici un fel de pleoarii și didacticisme, oricît de mascate. El pur și simplu înscenează jocul reprezentării și al imposibilității de a fi a lumii. Abia el rupe cu adevărat la noi gîtul elocinței și discursivității... E Caragiale prin asta un modern?! Fără îndoială că această erezie a tradiționalismului are locul ei în situarea lui Caragiale în siajul modernității.

Pe de altă parte, Caragiale constată eșecul științelor pozitive și al pozitivismului în general. El caută cu o anume obstinație faptele, dar, într-o lume de fapte, într-un tablou în care se înregistrează detalii, nimic nu e dat: totul e iluzie și interpretare. Obiectivitatea în sensul fidelității față de lume este imposibilă, căci lumea e un fenomen în mișcare. Din perspectiva aceasta, iată eșecul iluminismului, al rațiunii și al viziunilor separate. Dar un eșec pe care Caragiale îl trăiește cu euforie, fără disperare. Este „lecția” pe care o trăiește Caragiale în preajma lui Gherea. A se vedea în acest sens, fapt asupra căruia atrage atenția Marta Petreu, *De la D. C.D.-Gherea*. Nu-i vorba, după refuzul mării revelații pe care Hasdeu i-o pregătea, Caragiale se oprește în gara Ploiești tot pentru un interviu. Și întrebările sînt aceleași. Ba Caragiale face aici și o pleoarie în favoarea noii specii jurnaliste, care ar da posibilitatea explicării succinte, căci Gherea îl trimisese la volumele lui de critică. Nu peste mult, punîndu-și masca anonimului, avea să răspundă el însuși „domnului redactor”, de data aceasta reținînd carențele sale, ce s-ar datora lipsei de îndrăzneală și de spontaneitate a unor artiști. În fine, miezul schiței e într-o margine. Fără să știe, Gherea, socialistul Gherea, oferă oricui cîte o porție de friptură de vițel („o specialitate a acestui restaurant”, se precizează), adică o lecție despre neputința de a fi a lucrului în sine. Sau, și mai exact spus, despre neputința de a identifica lucrul în sine. Privindu-l pe Gherea, el însuși aici gurmand nesățios, un voluptos îmbătîndu-se cu propriile-i simțuri, străin la tot ce-i în jur („O pulpă de vițel se istovește ca prin farmec sub cuțitul lui Gherea, care aruncă ciolanul gol deoparte pentru a apuca o a doua pulpă ce sosește caldă”), Caragiale are revelația acestei neputințe: exercițiul decopertării lucrului în sine se dovedește steril. Cunoașterea nu e posibilă. De data aceasta, Caragiale este didactic în exces: „Pulpa de vițel reprezintă natura, lucrul în sine; cuțitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru: el nu poate face alta decît să taie felii, mai mult sau mai puțin subțiri, după cum e mai mult sau mai puțin ascuțit, mai dibaci sau mai sîngaci mînuit. A tăia o felie, a tăia cît de multe, nu va să zică a pătrunde în esența pulpii de vițel. După fiecare tăietură ne vom afla în fața altei suprafețe: pulpa de vițel nu va voi să ne arate decît suprafețe, ascunzîndu-și sistematic sinele, așa încît, cînd vom rămînea pe farfurie cu cea din urmă bucățică și cu ciolanul în mîină, ne vom găsi tot în fața unei suprafețe... Vom fi distrus, pînă la cea din urmă firimiță, obiectul cercetărilor noastre fără să putem pătrunde o clipă măcar în intima lui esență, în sinele însuși al lucrului”. O clarificare cum nu se poate mai exactă, și cum Caragiale

nu face prea des. Ce-i drept, observația e a Martei Petreu, istorioara e preluată chiar de la Gherea, care avusese, însă, ca obiect nu pulpa de vițel, ci Parisul, nereductibil la monumentele sau străzile sale. Era diferența dintre Parisul numenal și cel fenomenal. E Kant în lectura unui materialist.

Așadar, Caragiale reia „povestea” și o coboară în derizoriu (într-un alt *sfat* preciza: „Nu căutați totdeauna inspirația la un kilometru, ea ne stă foarte adesea sub nas – dacă n-o găsim, e că poate ne uităm pe deasupra ei prea departe” – *Sfaturi*), fiind însă în mod evident interesat nu de demontarea kantianismului, ci de altceva. Ce-i drept, Kant, care instituisese și o viziune cosmogonică, nu-i printre preferințele sale. Să se întâmple lucrul acesta pentru că lui Caragiale nu-i surâdea ideea unui univers văzut ca mecanism perfect și descifrabil?! Pentru Caragiale, omul însuși e un mecanism care funcționează după reguli rămase într-o zonă de mister. A vorbi serios despre relații între om și cosmos i se părea ridicol. Nu-i va fi plăcut poate nici monotonia lui Kant, despre care se știe că, rămas o viață în orașelul lui, urma zilnic aceleași trasee cu o precizie de metronom. Se spune că ți-ai fi putut fixa ceasul după el. Ceva în genul lui Farfuridi, care, avea, n-avea treabă, trecea la aceleași ore prin fața primăriei.

În fine, care e reacția firească în fața unui asemenea eșec?! „Vom face ce-a făcut D. Gherea: cu un zîmbet ironic, vom arunca ciolanul deoparte – și iată scepticismul!”. Ironia ultimă la adresa filosofilor nici nu mai contează: „Vom arunca ciolanul la câini, precum aruncă, obosit, filosoful chestiunea impenetrabilă în ghearele comentatorilor și a profesorilor de la universitate!”. Ironia detașării superioare și sceptice da. Oricum, dezinteresului afișat față de lucrul în sine Caragiale îi contrapune preocuparea pentru feliile de real. Cum nu-l interesează, deci, eficiența unei concluzii, a vreunei descoperiri, cum, mai mult, știe la ce să se aștepte, lui nu-i rămâne decît soluția bucuriei de a călători. Prin urmare, nu scepticism, nu nihilism, ci bucuria explorării fără scop. A înregistra realul, a-i pipăi cu pupila, arghezian, formele, a-l parcurge ca pe o planetă plină de surprize și de suspans, a-l construi, finalmente, în interiorul unor astfel de repere, iată bucuria cuiva care face din scepticism prilejul unei restaurări a ființei. Neantul lucrului în sine nu-l angajează pe Caragiale existențial. Când, însă, el dă seama despre prezența plină de sens, atunci o face. De aceea, ca funcționar al neantului, Caragiale nu-i un Bacovia. Înregistrînd golul, el trăiește cu voluptate materia; simțurile sînt deschise la maxim, gata să înregistreze ca pe o beție particularul; prin urmare, lumea oferă un sens. Secționarea realului, ca în schițe, ca în telegrame, ca în frecvențele perspective cinematografice, are drept consecință, într-adevăr, pulverizarea realului fără cîștigul vreunei fapt originar, a miezului. Dar pe Caragiale nu-l înspăimîntă perspectivă pulverizării lui – e prea fascinat de anvergura lui fantasmatică, paradoxală, uneori onirică. Nu se întrebă care e momentul în care lumea, prin secționare succesivă, dispare pentru a lăsa ca mărturie a existenței sale ciolanul. În felul acesta, lumea nici nu dispare, rămînînd în continuare identică sieși, o carte de nisip din care au dispărut frisoanele neantului. O lume care amintește de Nastratin Hogeia. Poate că balcanismul de care se tot vorbește și în legătură cu I.L. Caragiale să aibă legătură cu o anumite viziune metafizică. Ba chiar cu fascinația față de o lume devenită text.

Cum să ne explicăm, altfel, ciudata complementaritate dintre captarea referinței concrete, în fond, un imaginar încărcat, și fixarea sa în schițe care rețin doar ceea ce e esențial la nivelul unui impact de semnificație? Sau, complementaritatea dintre lume și text? Text construit parcă după regulile romanului polițist, în care totul se structurează pe arhitectura indiciilor lăsate la vedere. Nu întâmplător, Poe e unul dintre maestrul lui Caragiale. Balcanismul e asociat în genere cu altceva. Și, totuși, nu cumva în balcanism ar trebui trecută și pasiunea aceasta a lui Caragiale, dar și a oniricilor, a lui Ion Barbu însuși, pentru textul care-și devine de la un moment dat suficient sieși? Care devoră lumea, sau o suspendă – dând uneori acută senzația artificiei? E și cazul lui Mateiu Caragiale. Să nu uităm că așa-zisele nuvele naturaliste ale lui Caragiale li s-a reproșat așa ceva. Nu că n-ar da sentimentul vieții. Mizînd pe senzații, sentimentul acesta e foarte puternic. Dar n-ar urmări decât demonstrarea cu obstinație a unor legi absconse. Legile unei lumi de cuvinte...

Dincolo de asta, contemplația mută realul în iluzoriu, în oniric sau în demență. Decorporalizarea realului, care-și va fi găsit în textualiști ceva motivație, are aici o consistență ontologică; vorbește, adică, despre substanța unei lumi care-și privește chiar agonia cu detașare ironic. Ciudat cum chiar definirea artei mizează pe aceeași *reducere la absurd*, în sensul înregistrării reliefului, faptelor exterioare. Prin trimitere la meșteșugul cizmăriei, iată-l pe Caragiale invocînd cireada de boi și de viței, pădurea de stejar, pogonul de cînepă și de in, lanul de grâu, mina de fier, adică talpă, calapoade, față, căptușeală, ață, pap, cuie, scule... Ca și frumusețea, despre care vorbise „Aristotele – genialul filozof”, care, asemenea lucrului în sine, aparține inaccesibilului. În fine, neputința în fața lucrului în sine nu-i prilej de damnare, de scepticism. De aici, ironia la adresa „fînărului zevzec”, din categoria celor „care se fac blazați”, ce voise să știe ce e frumusețea. În *Rețetă practică pentru a face o lucrare literară, în genere*, aceeași atitudine, din fața imposibilității înregistrării lucrului în sine; același dispreț pentru cei care-l caută. Astfel, rezultatul e urmuzian sau dadaist: „iai o testea de hîrtie, un condei, o sticlută cu cerneală. Dacă lucrezi numai ziua, nu-ți trebuie nici lampă, nici luminare, și nici tutun, dacă nu fumezi. / Pui hîrtia și cerneala pe masă, iai condeiul în mînă, îl moi în călimară potrivit, ca să nu pice și să-ți faci ursuzlic, e așezi frumos pe scaun și începi să scrii. / După ce ai scris o foaie, o dai la o parte, și te apuci de alta – e bine să scrii foile numai pe o față, nu pe amîndouă, fiindcă e mai practic pentru zețar – căci desigur lucrarea d-tale e menită să vază lumina. / Scrii și scrii pînă ostenești, și pe urmă te oprești să te odihnești, și pe urmă iar scrii, și tot așa pînă isprăvești”.

Se citează adesea *Grand-Hôtel «Victoria Română»* pentru cuvintele emblematice „sînt enorm și văz monstruos”. Există aici, într-adevăr, o desfășurare de senzații, dar și înregistrarea cu o fidelitate de geometru a locului. E vorba de „lămuriri topografice” și temporale care au rostul unei exacte fixări în realitate. La un moment dat, de la înălțimea ferestrei, decorul are precizia filmului mut: „De la fereastra mea văd bine ce se petrece peste drum. În cafenea, un individ, aplecat cu pieptul pe biliard, citește o gazetă deschisă mare pe postavul verde; într-un colț, doarme altul cu capul pe masă. Dincolo, în birt, sînt două femei și doi tineri; beau și rîd; lîngă ei pe o laviță, cîntă doi lăutari. După gesturile și grimasele cobzarului, după mișcările ce le face cu pîntecele, pare a fi un cîntec obscen. Dacă n-ar fi trăsurile, cari se-nvîrtesc mereu pe

dinaintea otelului, aş auzi tot...”.

Aşadar, fapte. Înregistrate doar vizual, ele ies din realitate pentru a trece în tablou. Un tablou al exactităţii care pluteşte într-un abur de irealitate. În cameră, căldura năbuşitoare şi mirosul de vopsea cu terebentină proaspătă. Apoi, durerea de cap, consecinţa poate a deochiului, şi poporul de insecte. Atîta precizie a conturilor şi atîta exactitate a decorului atrag după ele exacerbarea simţurilor şi starea abulică. Aici, mărturisirea: „Îmi arde toată pielea; nu pot dormi; sînt ameţit, nervii iritaţi – simt enorm şi văz monstruos”. Şi, totuşi, trei ore de somn s-au scurs pe nebăgate de seamă. Aşa încît, hiperluciditatea e un complementar al stării abulice. Apoi, „la unu şi un sfer”, petrecerea populară a măturătorilor de noapte. Ce face Caragiale aici este să mute în prim plan fiziologia, adică notaţia cu exactitate a reacţiilor organice ale unui animal. Hiperluciditatea în favoarea materiei viscerale a cărei energie e semnul unei naturi imprevizibile. În adîncul animalului, mecanismul necunoscut al abisului, o „maşină” care acţionează inertial. Apoi, poate după alte cîteva ore de somn, cînd se-ntrevede „steaua dimineţii”, scena la fel de clar şi detaliat desfăşurată a prostituatelor, într-o secvenţă de un eroism sumbru iniţial, coborît brutal în grotesc. O întregă poveste, aici, în cîteva linii, în două-trei replici. Dar nu povestea îl interesează pe Caragiale, nu faptul-divers, ci fiziologia. Gesturile extravagante ale femeii, zbiețele ei răguşite, reacţiile brutalităţii atroce: „Aud atunci o horcăială-necată şi, în cadrul luminat al birtului, văd silueat albă a femeii ridicînd în sus braţele goale cu pumnii înclestaţi şi dînd capul cu părul despletit pe spate ca şi cum i s-ar fi frînt gîtul. Un moment se răsuceşte de mijloc, apoi cade ţeapăn pe spate în prag...”. În plus, mult pitoresc în întregul text. Măturători, precupeţi, viaţă de noapte levantină; un tablou de mare pregnanţă expresivă. Ba poate şi ironie, chit că amară: prea seamănă prostituata aceasta, în prima-i apariţie, cu România rupîndu-şi lanţurile pe Cîmpia Libertăţii. Şi-apoi, sîntem la Grand-Hôtel «Victoria Română»!

Dar nu trebuie trecute cu vederea cele trei ipostaze ale „maşinii” care e omul şi care constituie liantul de adîncime al textului. Reacţiile organice ale celui muşcat de insecte, ale cînelui şi ale prostituatelor sînt similare; iată aici trei felii de viaţă identice, care se desfăşoară fără sens, într-o poveste care nu urmăreşte utilizarea lor în vederea instituirii mesajului tiranic. Nici un mesaj aici, doar faptele mutate în prim-plan dînd seama despre energiile necontrolate ale materiei. Din alte puncte de vedere, textul acesta e o excepţie. Spectacolul ultim, o culme a elementarităţii, nu-i prilej de contemplare. Iată reacţia: „Pun mîinile la ochi şi mă dau înapoi...”. Ceva mai firziu: „În cîteva ceasuri sînt afară la cîmp. Ce dimineată! Ce răcoare! Şi ce singurătate!”. Cred că e singurul text în care Caragiale optează pentru singurătate şi pentru ieşirea, noaptea, în cîmp. Şi mărturisirea aceasta nu-i dublată de vreo undă de ironie. Unul din puţinele texte cînd Caragiale preferă claritatea, nu clar-obscurul. Altfel, iubeşte aglomeraţia, mulţimea, oraşul.

Refuzul spectacolului grotesc şi ieşirea din lume, la cîmp, să fie aici dovada viziunii sceptice? Dincolo de vreo perspectivă morală, e aici dezgustul nu în faţa umanităţii, ci în faţa fiinţei reduse la materie, dezgustul în faţa organicului, a elementarului. Scepticul – nu-i așa? – aruncă ciolanul, fără să fi putut pătrunde taina lucrului în sine. Adică, aruncă realitatea însăşi, refuzînd să o mai privească, atunci cînd ea tinde să fie emblemă a fiinţei. Nu-i vorba, în așa-zisele nuvele

naturaliste, analiza comportamentistă e însoțită, și acolo, de o plăcere a fixării detaliului atroce. Ochiul celui care sondează, nefiind el însuși implicat, poate privi spectacolul cu detașare. Nu înseamnă că mecanismele mașinării care e omul, materia, viața sînt, finalmente, descifrate. Se vede doar că totul e un mecanism care funcționează. Atît doar.

Mecanismul care cu adevărat îi hrănește lui Caragiale simțurile aparține „peisajului” social. În planul existenței, aici se însumează totul. Senzația că în spatele feliilor pe care le tot decupează ar trebui să se afle lucrul în sine nu-i evidentă. Totuși, de unde feroarea înregistrării realului, goana prin locuri „rele”? Rămas la acest nivel, al înregistrării, fără interogarea explicită asupra sensului, Caragiale pare să fie în ipostaza „sclavului fericit”. Infernul materiei, o consecință parcă a „timpului echinoxial” și a „apusului de zeitate”, devine un paradis al formelor. De aici, euforia căderii – în care nu personajele se înscriu, ci autorul însuși. Admirator al lui Schopenhauer, Caragiale e și contemporanul lui Nietzsche. Așadar, materia, într-un spectacol care dă iluzia vieții. Totul nu-i altceva decît întruchiparea neantului. Nu știu dacă putem vorbi motivat despre o conștiință a amurgului la Caragiale. Cert este că scrisul său face chiar dovada acestui amurg. Însă, Caragiale nu-și acoperă ochii, cum se întîmpla în *Grand-Hôtel «Victoria Română»*, ci urmărește totul cu simțurile ascuțite la maxim. Pentru că e nevrinos? Pentru că citește în evenimente prezența unui secret pe care nu-l poate descifra? În lume, a unor legi de neînțeles care nu se supun logicii? Prins ca într-un vertij în capcana substanței, căderea îl face să transforme materia în simplă posibilitate a ei. E un joc al probabilităților care face ca, din tot ceea ce e posibil, ceva anume să se întîmple exclusiv datorită accidentului.

În fine, sînt măcar două coordonate în care se înscrie explorarea totului, sau desfolierea materiei. Una ține de o anume orizontalitate, epidermică în cel mai înalt grad. Alta, de secționarea realului, de identificarea „arheului” său. Nu întîmplător e Caragiale admirator al lui Spinoza. Totul în ipostază monadică. Acesta e *moftul*. Deopotrivă realitatea atotcuprinzătoare și gazeta al cărei director Caragiale este. Indiscutabil, totul e aici exces. Dar, așa în exces, cuvîntul acesta dă seama despre lume. De-ar fi apărut de curînd, am fi putut spune că anume paragrafe sînt parcă parodia primei elegii a lui Nichita Stănescu: „O, Moft! Tu ești pecetea și deviza vremii noastre. Silabă vastă cu nețărmurit cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțețesuri: bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și pătenie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică, holeră, lingoare, diferită, sibaritism, vișuri distrugătoare, suferință, mizerie, talent și imbecilitate, spirit și spiritism, eclipse de lună și de minte, trecut, prezent și viitor, toate, toate cu un singur cuvînt le numim noi românii moderni, scurt: MOFT” (*Moftul Român*). În fine, totul e ironie: rușii au nihilismul, englezii, spleenul, spaniolii, morga etc. „Românii au Moftul!”. În prezentarea „Moftului” – repet, lume și gazetă –, Caragiale își asumă rolul stupidului și proclamă euforic, asemenea lui Farfuridi: „Aruncîndu-te la lumină, strigăm cu toată căldura: Dumnezeuul părinților noștri, el care a știut totdeauna să protejeze România, aibă-te în sfînta sa pază! deie-ți norocul ce-l merită orice moft român pe acest pămînt stropit cu sîngele martirilor de la 11 iunie 1848, 11 februarie 1866, 8 august 1870 și 14 martie 1888”. În virtutea unei asemenea ascendențe, moftul e *coincidentia oppositorum*. Orice poate fi și opusul

său. Să recitim: merit și infamie, talent și imbecilitate. De-aici se naște o întreagă poetică: realitatea e numai un accident, nimic nu aparține necesității, ba mai mult, totul se înscrie, tocmai de aceea, în câmpul virtualului.

Vom reveni cu altă ocazie. Deocamdată, să amintim, în trecere situația din *Păcat*, un text de o anume gravitate, de o anume fatalitate a eredității. Mitu urmează să se întoarcă în mediul periferiilor urbane. Procurorul dictează procesul verbal. Popa, într-o clipă de demență, se repede să ia pușca din cui. (Și aici – ce ciudat! – intervine precizarea autorului privitoare la inspirație: „Și popa înțelese că niciodată, în clipe așa de înalte, inspirația nu trebuie căutată la un kilometru; ea ne stă sub nas – cine se uită departe firește n-o s-o vadă...”). Din fericire, intervine Cuțiteiu, primarul, om umblat prin multe... Așa încît, „Disponem dar...”, cuvintele cu care se deschidea procesul verbal, se transformă ca prin minune în „Disponem *însă*...”. Astfel, copilul rămîne la casa popei. Repet: nu ne interesează deocamdată ironia implicată aici, îngroșată, indiscutabil, ci faptul că, iată, situații opuse pot intra în hainele acelorași cuvinte. Într-o mișcare de aparent zig-zag, totul e posibil.

Astfel, ceea ce există dă seama nu atît despre existență, cît despre iluzie, nu despre ființă, ci despre neant. Materia excesivă din scrisul lui Caragiale, trăirea la nivel senzorial, bucuria simțurilor, voluptatea, toate acestea ni se par a fi ilustrarea iluziei și a neantului. La drept vorbind, *moftul*-monadă este chiar imaginea căzută și burlescă a lucrului în sine, văzut în ipostaza românească.

Nu altceva este Mitică, „acest parizian oriental, care, ca și cel occidental, inspiră atîta admirație și atîta invidie provincialilor”. Iată înainte de toate formulată din start apartenența sa la categoria rară a „esențelor”: „îl înfilnim atît de des – în prăvălii, pe stradă, pe jos, în tramvai, în tramcar, pe bicicletă, în vagon, în restaurant, la Gambrianus – în fine, pretutindeni” (*Mitică*). Așadar, Mitică, asemenea moftului, nu-i o realitate, e un principiu: „El nu e nici tînăr, nici bătrîn, nici frumos, nici urît, nici prea-prea, nici foarte-foarte; e un băiat porivit în toate; dar ceea ce-l distinge, ceea ce-l face să aibă un caracter marcat este spiritul lui original și inventiv”. Sînt cunoscute calambururile și paradoxurile lui Mitică. Iată: „La Gambrianus: / Mitică, la plecare, către baiatul care a servit: / – Băiete, mi se pare că mi-a picat o băncuță; vezi, dacă o găsești, mi-o dai înapoi deseară; dacă nu, ia-o tu bacșiș”. Jocurile de-a logica desfășurate în interiorul limbajului sînt apanajul lui; e acesta un fel de a depăși realitatea. Dar paradoxurile și calambururile din textul lui Caragiale au întrucîtva caracter demonstrativ; ele urmează, lucru îndeobște ignorat, cîtorva „meditații” ușoare, cu deschidere metafizică, în genul: „Viața este un vis, moartea o deșteptare!”, sau: „Ei! Madam Popescu, nu există roze fără spini!”. De fapt, o demonstrație în direcția ilustrării totului: „tare” în genul vorbelor sentimentale, lirice, melancolice, „Mitică [...] e încă și mai tare în genul ușor, picant și ironic”.

În fine, ce semnificație să aibă comentariul ultim „Al dracului Mitică!”, mai ales în condițiile în care broșura din 1902 consemna exact 13 pagini?! Să fie însumarea un arheu negativ? Așezată sub semnul satanismului, această monadă își denunță poziția ludică. Este semnificația relevată în finalul schiței *La Moși*..., unde comentariul reapare, exact în aceeași formulă. În fond, Mitică e amicul X, pe care-l întilnești „pretutindeni: în somptuoasele saloane de elită, în sindrofiile modeste de mahala, la Capșa, la Gambrianus, la Zdrafcu, la Jockey și la cafeneaua Schreiber, la

Lipscani, în Orient-Express, în tramcar, în cupeu cu roate de cauciuc, pe jos în galoși – pretutindeni gata a te saluta cu toată afabilitatea și a-ți întinde cordial mâna lui, să fii mitropolit sau paraclisier, general ori căprar, ministru ori comisionar de stradă, nobil, mojić scl.” Farseurul Mitică, cel din *Tal*, e chiar un „cap filozofic” (de aici aforismele lui „remarcabile”). O și mărturisește: „– Eu, nene Iancule, n-am avut noroc să dispun de părinți care să-nțeleagă de ce fel de copil dispuneau, pe onoarea mea! Păcat că nu m-au dat să-nvăț filozofia! eu ieșeam filozof, să nu crezi că spun mofturi! filozof: asta era nacafaua mea, nu negustor!”. În treacăt fie zis, imaginea lui Caragiale însuși, filozoful-negustor, privind cum materia lumii se desfoliază în forme din ce în ce mai himerice, fără să releve identitatea lucrului în sine... Chiar și aici, la Mitică acasă, urmînd să asculte studiul Greziellei (ea însăși cu obsesia totului, din moment ce studiul se numește *Femeia în istoria și în poezia poporană a românilor, în trecut, și-n prezent și-n viitor...*), „un prînz împărătesc”: „mezeluri, salam, ghiudem, limbă, licurini, masline, icre de știucă și negre; supă de clapon cu patete; pană de somn rasol; clapon ciulama; chifteluțe marinate cu tarhon; pîrjoală de nisetru; patricieni la grătar; un purcel la frigare; cataif, tortă; brînzeturi, fructe diverse; vin alb, negru, șampanie etc.”. Apoi, în salon, „țigări, țigarete, cafele, *des bonbons et des liqueurs* – adică pe românește bomboane și lichioruri”. Mitică, sau „cetățeanul român”, sau „demnul cetățean al Capitalei”, „făcîndu-și cura de trîndăvie”, „setos de curiozități”: „așezat la o masă și-nainte-i c-un pahar de bere, ce neconținut se deșartă și se umplu la loc” (*Zig-zag*). E Caragiale însuși, urmărind cancanuri, saloane, amici. Cioranian, deși e vorba de un Cioran fără violență și fascinat de lume, de traiectoria chiar și a individului ca ilustrare a unei legi a devenirii („Moftangiul român este: / Din clasele primare pînă la bacalaureat – anarhist; / De la bacalaureat pînă la primul examen de universitate – socialist; / De la primul examen pînă la licență – progresist; / De la licență pînă la slujbă – liberal; De la slujbă pînă la pensie – conservator; De la pensie încolo, împărtășește principiile tinerimii universitare”), Caragiale identifică în *moftangii*, totul. Moftangiii chiar sînt totul. El „poate avea sau nu profesiune, poate fi sărac sau bogat, prost ori deștept, nerod ori de spirit, tînăr, bătrîn, de un sex sau de altul sau de amîndouă, el a fost, este și va fi rromân adevărat”. E un portret care elimină particularul în favoare generalului, concretul în favoarea ideii. Nu-i vorbă, ideea se hrănește din realitate. O confirmă evocarea Ploieștilor de odinioară în *Istoria se repetă*. Iată-l, astfel, pe Stan Popescu, vechiul prieten, „bravul galibardian”, „luptătorul pasionat pentru libertate”, ajuns la bătrînețe „subdirector a ce? A unui stabiliment oficial de robie – pușcăria locală!”. Caragiale își amintește că „era în Ploiești, pe atunci, o mîna de politicaștri, cari se numeau moderați, un fel de lichele centraliste, avocăței și dăscălași, cari nuerau nici conservatori, nici liberali, băieți nici prea-prea, nici foarte-foarte”. În fine, moftangiii oferă un exemplu de satirizare a românismului. Dincolo de această intenție, textul arată cum, fiind nimic, moftangiii sînt totul. Sau viceversa. A fi în permanență altceva ține și de atributele rromâncei: „Cînd vrei să filtrezi cu moftangioaica, se rățoiește. Îi vorbești serios, rîde; glumești, e foarte serioasă; o saluți, d-abia moțăie; o iubești, te spune tîrgului”.

TEATRUL LUI DUMITRU SOLOMON

Ovidiu MORAR,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: This approach follows the main stages of the dramatic work of Dumitru Solomon, one of the greatest Romanian playwrights of the last decades, starting with the sketches published in 1967, continuing with the so-called „philosophical plays” published in 1984, and ending with the postmodern farces written in the last years. The mechanisms of the dramatic action, the comic modes and procedures, the tragic implications of the conflicts, the intertextuality and the ironic play with the theatrical conventions are also analyzed in the attempt to emphasize the basic principles of Dumitru Solomon’s theatrical aesthetics.

Key-words: theatre, parody, convention

Probabil nu mai încapе îndoială astăzi că Dumitru Solomon e unul dintre cei mai de seamă dramaturgi români ai ultimelor decenii. Traduse în toate limbile de circulație, piesele sale s-au jucat și continuă să se joace pe numeroase scene de teatru, nu numai din țară, ci și din S.U.A., Franța, Germania, Turcia, Polonia, Letonia, Bulgaria etc., reprezentând valori de referință ale dramaturgiei românești contemporane. De remarcat, totuși, că această carieră de excepție include un paradox: după cum mărturisea însuși scriitorul la un moment dat, se pare că el și-ar fi descoperit destul de târziu vocația de autor dramatic, după ce încercase mai întâi fără succes să se afirme în critică, fapt ce-l determina să se considere, cu autoironie, un critic ratat: „N-am vrut să scriu teatru. Interferența teatrului cu orbita mea de filolog, un filolog liniștit, calm, fără ambiții, a fost un accident. Voiam să fiu critic, critic literar. Am și exersat o vreme această meserie, pentru care n-am avut vocație, dovadă că am considerat-o trudnică și lipsită de satisfacții. Dacă se spune despre critici că ar fi scriitori ratați, ei bine, mă tem că, apucându-mă de dramaturgie, am demonstrat că se poate vorbi și despre critici ratați.”¹

Născut în 1932 la Galați, Dumitru Solomon a urmat liceul la Bârlad, iar apoi s-a înscris la Facultatea de Filologie din București, pe care a absolvit-o în 1955 cu o teză despre teatrul lui Camil Petrescu. În continuare a desfășurat o prodigioasă activitate atât în domeniul teatrului, cât și al cinematografiei, fiind redactor la „Gazeta literară” și „Luceafărul”, director al revistelor „Teatrul” (numită după 1989 „Teatrul azi”) și „Scena”, producător delegat la Studioul Cinematografic București, lector de scenarii la Casa de filme 3 și 4 și scenarist al filmului *Mitică Popescu* (1984), președinte al Fundației Culturale „Teatrul XXI”, membru al Comitetului Autorilor al Institutului Internațional de Teatru, conferențiar universitar la Academia de Teatru și Film etc. Această activitate i-a fost recompensată cu

numeroase premii, între care Premiul Ion Luca Caragiale al Academiei R. S. R. (1978), Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor (1982), Premiul Uniter pentru cea mai bună piesă românească a anului 1995 (*Repetabila scenă a balconului*), Premiul Asociației Scriitorilor din București (1974, 1978) ș. a. Dintre numeroasele sale volume, se cuvin menționate în primul rând *Dispariția* (1967), *Socrate. Măști contemporane* (1970), *Fata Morgana* (1973), *Teatrul ca metaforă* (1974), *Fata Morgana. Scene din viața unui bădăran* (1978), *Beția de cucută* (1984), *Iluzia optică* (1985), *Dialog interior* (1987), *Desene rupestre* (1989), *Transfer de personalitate* (1990), *Oglindă* (1995), *Teatru* (1997), *Miriam și nisipurile mișcătoare* (2002).

Până în 1967, când îi apare primul volum de schițe dramatice, *Dispariția*, Dumitru Solomon și-a exersat până exclusiv în domeniul criticii dramatice, debutând în 1953 în revista „Viața Românească” și în volum în 1958, cu eseu *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*. Însă, după cum va ține el mai târziu să sublinieze, s-ar fi apucat să scrie teatru nu numai fiindcă și-ar fi descoperit „lipsa de vocație pentru critică”, ci pentru că s-a simțit „dator” să scrie un altfel de teatru: „văzând multe piese de teatru, în anii șaizeci, în calitatea mea de cronicar dramatic, m-am simțit dator (de ce dator, e un mister) să scriu altfel de piese, socotind că nu mai e timpul naturalismului, al mimesisului, al convenției cu dichis și cu plictis.”²

Dar cum trebuia să arate acest altfel de teatru? În primul rând, după cum aflăm din eseurile despre teatru publicate de autor în reviste și în două volume (*Teatrul ca metaforă*, 1976 și *Dialog interior*, 1987), el trebuia creat, în tradiția (antitraditionalistă) a avangardei, prin negația teatrului „ilustrativ”, naturalist, care ar fi eșuat lamentabil în tentativa sa de a concura realitatea: „Paradoxul teatrului ilustrativ este paradoxul fotografiei de buletin: seamănă, are exactitatea trăsăturilor celui fotografiat, ochii, nasul, gura, urechile, dar nimic din adevărul lui.”³ Teatrul – la fel ca celelalte arte – nu poate fi o *imagine*, ci o *reprezentare* a realității, el nu poate ilustra realitatea așa cum este, poate doar s-o reprezinte într-un mod propriu, va să zică el rămâne, *volens-nolens*, o convenție, un discurs despre realitate și nu realitatea însăși. Eroarea teatrului naturalist provine tocmai din ambiția de a copia cât mai fidel viața, ignorând caracterul convențional al limbajului teatral, adică însăși esența sa: „Falimentul teatrului ilustrativ vine din aceea că, fără a înceta de a fi convenție, încearcă să concureze de pe poziții egale realitatea, agravând convenția până la monstruos.”⁴ Teatrul trebuie deci să-și accepte caracterul de convenție, aceasta neînsemnând însă nicidecum o limitare, căci menirea sa nu e de a copia viața, ci de a reprezenta *esența* vieții. „Teatrul nu este viață, ci esență a vieții, sau, cum crede tot Hamlet, *tipar* al vremurilor și mulțimilor.”⁵

Cu alte cuvinte, teatrul e o metaforă a vieții, întrucât ceea ce realizează el e o „dedublare a realității”, o „reflectare prin refracție”, un „joc secund”.⁶ Prin aceasta, el se întâlnește în esență cu poezia, genul său proxim:

„Ce are comun teatrul cu poezia? **Convenția**. Și în cazul teatrului, și în cazul poeziei, reflexul direct al vieții intră în incompatibilitate cu convenția: nu poți convinge pe nimeni că evenimentele și cuvintele de pe scenă sunt întocmai așa în realitate, după cum nu poți convinge pe nimeni că stările poetice trebuie să se

*exprime – realistic vorbind – în versuri și în metafore. (...) Teatrul e o figură geometrică, așa ne-a rămas de la antici, așa continuă să fie (...), este deci un concept ideal, un domiciliu convențional al pasiunilor, al ideilor, al vieții. Nu mergem la teatru să vedem și să auzim viață. Dar ce? Probabil **esențele** vieții, ceea ce există dincolo de forme, gesturi, mișcări, cuvinte, și anume ideile, sentimentele, patimile, temperamentele, destinele, contradicțiile, dorințele.”⁷*

Vorbind despre evoluția generală a teatrului, autorul remarcă faptul că aceasta s-a produs în sensul întoarcerii la poezie (pe care în fond nici n-a părăsit-o niciodată), prin revenirea „la esența primordială, la metaforă”⁸ și prin deplasarea accentului de pe conflictele „exterioare, categoriale și generice” către conflictele interioare: „Teatrul se apropie de adevărul și de esența vieții prin construirea înăuntru și nu în afară a conflictului.”⁹ Pe de altă parte, întrucât o însușire fundamentală a teatrului este „vocația sa morală”, el s-a îndreptat în ultimul timp către dezbateră politică, morală sau filosofică (către așa-numitul *teatru de idei*): „Prezentul teatrului este, se pare, dezbateră.”¹⁰ Firește, aceasta trebuie să fie de actualitate în raport cu trei factori de bază: *ideea, problematica și limbajul*, criteriul *actualității* fiind până la urmă esențial în stabilirea valorii:

*„Și astăzi există oameni (majoritatea covârșitoare!) care consideră că actualitatea este, în primul rând, a ideilor, a problematicii, a comunicării. O idee actuală, decurgând dintr-o **problematică** actuală, exprimată într-un **limbaj** actual. Eliminând unul din termeni, conceptul (e de la sine înțeles că vorbim despre un concept, raportat la literatură, în speță la literatura dramatică) se pulverizează. Oricât de actuale ar fi problematica și limbajul, dacă ideea este răsuflată nu vom putea vorbi de actualitatea lucrării dramatice. Actualitatea ideii și a problematicii exprimată într-un limbaj inactual dă același rezultat. Nu subiectul, decorul, costumele, funcțiile sau declarațiile personajelor hotărăsc actualitatea unei piese. O piesă cu gladiatori poate fi la fel de actuală ca și o piesă cu astronauti, după cum și una și cealaltă pot fi deopotrivă de inactuale, dacă ele nu comunică nimic interesant, inedit, răscolitor contemporanilor noștri. Criteriul actualității nu trebuie (și nu poate fi) despărțit de criteriul valorii. O piesă fără valoare nu poate fi decât inactuală.”¹¹*

În ceea ce privește specia dramatică, scriitorul își declară preferința pentru comedie, tocmai datorită funcției („vocației”) sale prin excelență morale. Comedia, în viziunea lui, reprezintă modalitatea artistică cea mai eficientă de exorcizare a răului din noi, râsul având un rol prin excelență cathartic: „Râsul trebuie să-i facă pe cei buni și mai buni, să-i avertizeze și să-i purifice, să le înobileze spiritul. (...) Facem comedie nu pentru a strivi răul, ci pentru a exalta binele și frumosul din lume și din noi înșine. Râdem de ceea ce am putea deveni dacă nu am râde de ceea ce râdem. Comedia este, mai mult decât o strategie a atacului, o tactică a apărării. (...) Râsul este cel mai sigur medicament împotriva îmbătrânirii premature a celulelor spiritului. Comedia este un contract de tinerețe sufletească încheiat cu noi înșine. Noi, cei buni și adevărați. (...)”¹² Comedia modernă, însă, de la Cehov încolo, nu mai mizează pe comicul pur, ci îl pune în imediata vecinătate a tragicului, termenul cel mai potrivit pentru a o denumi fiind, după Dumitru Solomon, cel de *dramedie*. Dar indiferent că e

vorba de comedie sau dramă, menirea teatrului trebuie să fie morală: „Cred că teatrul nu poate fi scris în absența unei idei morale, aceasta fiind în ultimă analiză: a fi om în orice împrejurare, în ciuda și împotriva unor conjuncturi, în ciuda și împotriva unor presiuni din afară sau dinăuntru. Rostul principal al teatrului îl văd în aceea de a menține mereu treaz omenescul din noi.”¹³

Într-adevăr, se poate spune că marea majoritate a creațiilor dramatice ale lui Dumitru Solomon răspund acestei exigențe, înscriindu-se în linii generale (după exemplul lui Aurel Baranga) în paradigma *moralităților*, i. e. parabole cu tâlc moralizator mai mult sau mai puțin evident, devoalat sau nu printr-o poantă finală. Desigur, limbajul este modern, având numeroase contingente cu teatrul absurdului, din care reține în primul rând deriziunea tragică și inversiunea paradoxală a planurilor, convertirea abnormului în normalitate. Îngroșarea caricaturii până la grotesc și absurd, ilogicul devenit normă de comunicare, fuziunea dintre comic și tragic, personajul-marionetă sau noneroul sunt procedee de bază care situează teatrul lui Dumitru Solomon în descendența lui Ionesco, Beckett, Dürrenmatt etc. Totuși, el nu poate fi etichetat drept teatru absurd, întrucât inversiunea raportului normalitate / anormalitate nu e decât rareori la fel de radicală ca la autorii susmenționați, iar pe de altă parte destule piese nu au aproape nimic de-a face cu acest gen de teatru, unele (ca, de pildă, cele despre filosofi) înscriindu-se în direcția teatrului de idei, altele (precum cele care au ca referent chiar convențiile teatrului) fiind mai aproape de metateatrul postmodern ș. a. m. d. După modelul lui Felix Aderca, dramaturgul rămâne deschis tuturor provocărilor teatrului contemporan, refuzând cantonarea într-o formulă oarecare.

Dumitru Solomon s-a impus atenției lumii teatrale cu un ciclu de șapte schițe dramatice – *Neînțelegerea*, *Ignoranții*, *Sentimentul*, *Insomnie*, *Liftul*, *Dispariția și Hoții*¹⁴ –, publicate în 1967 în volumul *Dispariția și reprezentate scenic* în premieră în același an la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani. Parabole cu tâlc obscur, „unele foarte spirituale, altele suferind de hipersubtilitate până la neutralizarea semnificațiilor” – după cum remarcă Mircea Ghițulescu¹⁵ –, aceste piese (cărora li s-au mai adăugat în volum încă șapte scenete și trei piese într-un act) ar putea fi grupate sub genericul *Pildele lui Dumitru Solomon*, înscriindu-se în buna tradiție a genului. *Neînțelegerea*, spre exemplu, (fără legătură cu piesa lui Camus) e o tratare literală a temei conflictului dintre părinți și copii, fiica dovedindu-se într-un fel chiar superioară moral tatălui, pe care, dezgustată de teatrul larmoaiant la care acesta apelează pentru a se împăca, îl pune la punct printr-o singură replică finală: „N-ai pic de demnitate.” La un nivel mai profund de semnificații, sunt înfierate aici oportunistul, lașitatea, promiscuitatea, „virtuți” de care individul trebuie să dea dovadă pentru a se integra cât mai bine în societate. Aceeași idee a superiorității – de data aceasta intelectuale – a copilului față de adult apare și în schița următoare, *Ignoranții*, în care un tată care se pretinde intelectual se dovedește incapabil să-i explice fiului său niște fenomene elementare. În contrast cu disponibilitatea interogativ-cognitivă a copilului, tatăl relevă o gândire osificată, fatal încremenită în clișee dincolo de care maieutica inocentă a fiului descoperă un mare vid intelectual. În ciuda pretențiilor sale, tatăl nu știe de fapt nimic, însă, uitând exemplul lui Socrate, nu e capabil să-și recunoască ignoranța, ci acuză un conflict ireconciliabil între generații: „Nu, categoric, oamenii nu mai pot comunica. Așa se distrug

famiiliile, așa se naște ura dintre părinți și copii...” În continuare, schița *Coșmar* (adăugată în volumul menționat) e tocmai dezvoltarea acestei obsesii: tatăl visează că cei doi copii ai săi, Puiu și Puica, pun la cale o „revoluție” împotriva „exploatării” părinților, deveniți în viziunea lor niște „înapoiăți” incapabili a le mai asigura educația. În subtextul ironic al piesei, însă, sunt discreditate clișeele propagandei culturale comuniste și tendința „omului nou” de a le prelua în mod dogmatic: părinții sunt considerați „retrograzi” fiindcă îl mai citesc încă pe Balzac, scriitor „monarhist și simpatizant al aristocrației putrede”, fiindcă frecventează Opera, „cea mai desuetă și mai convențională dintre manifestările artei”; totodată, ei se dovedesc a fi abili „exploatatori”, întrucât își mențin copiii „în bezna obscurantismului” ca să-i poată domina.

Tot despre un conflict familial, de ordin conjugal de data aceasta, e vorba în piesa *Insomnie*. Întoarsă într-o seară de la teatru, Rodica își găsește soțul sforăind și, nemulțumită de anodinu l vieții lor conjugale, îl trezește ca să discute despre aceasta. Erasm (replică parodică a ilustrului gânditor) nu se dovedește însă deloc receptiv la ideile ei, rămânând pasiv și somnolent până când, exasperat în sfârșit de reacția ei isterică, devine brusc excesiv de activ, exagerându-și rolul dorit de soție și determinând-o astfel să-l prefere așa cum era înainte de „transformare”. Satira conjugală pare să țintească în ambele direcții: pe de o parte, înspre bovarismul soției care, intoxicată cu novele sentimentale, nu mai recunoaște calitățile soțului, iar pe de altă parte, înspre completa pasivitate a acestuia, perfect împăcat cu rutina vieții sale casnice. O altă schiță simili-ionesciană, *Sentimentul*, pune în discuție tocmai problema erodării și dispariției dragostei de-a lungul căsniciei. Doi soți caută literal prin casă sentimentul pierdut, acuzându-se reciproc de distrugerea idealurilor lor din tinerețe, însă apariția inopinată a copilului le întrerupe căutarea, trimițându-i înapoi la prozaismul activităților casnice. Pe același anticlimax al idealului contrazis de realitatea prozaică e construită și sceneta *Balenele*, în care un bărbat vrea să se sinucidă romantic pentru a-și face iubita să sufere, însă e readus la realitate de un meschin vânzător de balene pentru cămăși, care-i fură literalmente „funia spânzuratului”.

Procedeul convertirii sensului figurat în sens propriu, specific literaturii absurdului, e exploatat de Dumitru Solomon în aceeași manieră ionesciană și în schița ce dă titlu volumului, parabolă neliniștitoare a unui eșec în plan gnoseologic sau/și ontologic. Doi călători către o destinație oarecare se întâlnesc întâmplător pe drum și unul dintre ei, mai robust și mai bine echipat, pretinde cu superioritate să-i dea celuilalt lecții de mers. Totuși, în pofida veleităților lui, pe parcursul călătoriei se împiedică de mai multe ori și cade, diminuându-se progresiv, până când dispare în palma celuilalt. Analogă rinocerizării din parabola lui Ionesco, micșorarea omului până la completa dispariție ar putea fi o metaforă a mortificării spirituale ce apare atunci când omul ajunge să-și organizeze viața exclusiv după rețete și scheme rigide, preluate în mod dogmatic. Totodată, întrucât survine ca o consecință a neputinței de a depăși obstacolele întâlnite în cale, această aneantizare literală ar putea fi un avertisment cu privire la capacitatea de enduranță și la reacțiile paradoxale ale indivizilor confrunțați cu situații-limită imprevizibile.

Absurdul apare și în sceneta *Generalul*, în care, într-un birt sordid ținut de caporalul său, al cărui unic client este de mai bine de treizeci de ani, un general se

laudă că a fost protagonistul celei mai mari înfrângeri din istorie: „Nici Troia, nici Termopile, nici Maraton, nici Cartagina, nici Austerlitz, nici Borodino, nici Waterloo, nici Plevna și nici o altă bătălie nu a oferit un spectacol atât de magnific. (*Nostalgic.*) O sută douăzeci de mii de oameni au fost pur și simplu spulberați, pulverizați, aneantizați... (*Vesel.*) Și asta, din cauza unei simple greșeli tactice. O mică greșeală și, iată, am devenit eroul acestei colosale înfrângeri. Datorită mie, caporale, armata noastră se poate mândri cu cea mai teribilă înfrângere din istoria războiului.”¹⁶ Cei doi au supraviețuit dezastrului „prin curaj și bravură”, generalul ascunzându-se în cazanul de mâncare al caporalului, cu care acesta a reușit să se retragă „cu multă abilitate” în spatele frontului; așadar, în opinia generalului, ei sunt niște veritabili eroi, prin „lecția pe care au dat-o istoriei”. Caricatura burlescă ascunde, ca în toate piesele lui Dumitru Solomon, un fond grav. În primul rând, e vorba de ușurința cu care poate fi mistificat adevărul în funcție de interesele sistemelor de putere (aceeași idee apare și în schița *Inamicii*, în care doi soldați aparținând unor armate adverse descoperă în urma unui dialog că aveau, fiecare, o imagine falsă despre celălalt, fiind intoxicați cu clișee negative de către propaganda oficială). În al doilea rând, ar putea fi vorba și de ușurința cu care omul, în absența spiritului critic, se poate mistifica pe sine, dezvoltând o imagine falsă despre el însuși.

Despre mistificare și problema *celuilalt* e vorba și în alte schițe din acest prim volum. *Ceasul*, de pildă, analizează degradarea raporturilor interumane datorită fricii: după ce au cooperat pentru a repune la locul său un ceas aflat în piața publică, la apariția unui străin ce li se pare o persoană importantă, doi cetățeni încep să se acuze reciproc de mutarea ceasului, pentru ca în final să se ia la bătaie, spre consternarea noului venit. În sceneta *Liftul*, trei inși rămân blocați în lift între etaje, iar unul dintre ei dă vina pe cel mai corpolent, conchizând cu ură că toți grașii ar trebui uciși întrucât reprezintă un pericol pentru umanitate. Povestea e un memento cu privire la iraționalul din om și la mecanismele obscure ale urii, ce se poate extinde foarte lesne de la un individ la o întreagă categorie (clasă, rasă etc.).

Fără îndoială că „teatrul de paradoxuri”¹⁷ pe care-l cultivă Dumitru Solomon are o finalitate etică. Dramaturgul nu apelează la absurd doar de dragul absurdului, fiindcă e/era la modă, ci pentru a face mesajul său mai percutant, declanșând în receptor un adevărat șoc emoțional. Căci, după cum afirmă el la un moment dat, teatrul trebuie să aibă până la urmă „puterea de a schimba lumea, caracterele, destinele, de a îndrepta viciile”.¹⁸

Paradoxale într-o anumită măsură dar nu absurde sunt și „dramele filosofice” (sau poate mai bine zis dramele despre filosofi) care i-au adus lui Dumitru Solomon consacrarea: *Socrate*, *Platon* și *Diogene câinele*, cărora li s-au adăugat mai târziu *Arma secretă a lui Arhimede* și *Elogiul nebuniei*, toate publicate în volum în 1984. Despre semnificația lor, autorul va vorbi pe larg în aceeași carte de eseuri astfel:

„Scriind *Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*, *Arma secretă a lui Arhimede*, *Elogiul nebuniei*, am încercat o revenire la rădăcina ideilor morale, o punere în discuție, în termeni contemporani, a raportului dramatic dintre om și umanitate, dintre gândire și faptă, dintre ideal și real, dintre util și etic, dintre

înțelepciune și revoltă, o înfățișare a aspirației noastre către armonie, altfel spus către un compromis cu universul și cu propriul destin. (...)

(...) Am încercat să descifrez în aceste personaje metafore ale omului universal, ale spiritului uman în luptă cu el însuși, am încercat să interoghez Antichitatea sau Renașterea asupra dilemelor de azi și de totdeauna ale existenței. M-a condus către personaje-filosofi un paradox: materialitatea vie, crudă, carnală aproape a ideilor în lupta pentru supremație. Și uneori nimic nu mi se pare mai frumos și mai dramatic decât viața și moartea ideilor.

Cred că, dincolo de criza economică sau politică, omenirea trece azi printr-o criză intelectuală. Este, în ultimă instanță, o criză de încredere în puterea rațiunii. Socrate, Platon, Diogene mi s-au revelat nu numai ca personaje de pură esență intelectuală, dar și ca modele, tulburătoare prin deschiderea lor universală, ale contradicției specifice zonei intelectuale a conștiinței, și am încercat să mă apropiez de încărcătura tragică a acestei contradicții.”¹⁹

Prima dintre aceste piese, *Socrate*, are în deschidere un scurt paratect explicativ, în care autorul formulează aproape didactic conținutul dezbaterii sub forma a trei interogații fundamentale: „Care a fost crima lui Socrate? De ce a vrut Socrate să moară? Când au avut dreptate atenienii? Când l-au condamnat sau când l-au revendicat pe Socrate?” Inspirată evident din celebrul dialog platonician *Apărarea lui Socrate* (din care chiar citează), piesa lui Dumitru Solomon analizează din nou paradoxul vinovatului fără vină: deși, fără îndoială, un cetățean model care a dorit toată viața doar binele cetății sale, punându-l chiar mai presus de binele propriu, Socrate a fost până la urmă condamnat la moarte de tribunalul cetății pentru că i-a învățat pe oameni să gândească îndoindu-se (căci un cetățean care gândește poate ajunge să se îndoiască de însăși validitatea ordinii instituite). Socrate își acceptă sentința în virtutea principiului că orice cetățean trebuie să respecte legile cetății, însă condamnă tirania, profetizându-le celor ce l-au trimis la moarte o pedeapsă mult mai aspră din perspectiva posterității: „Cei ce vă vor chema la răspundere vor fi mai mulți! DACĂ CUMVA CREDEȚI CĂ OMORÂND OAMENI VEȚI ÎNLĂȚURA PE CEI CE VĂ MUSRĂ CĂ NU DUCEȚI O VIAȚĂ CINSTITĂ, VĂ ÎNȘELAȚI AMARNIC! Veți plăti pentru toți cei uciși fiindcă au spus adevărul.” Într-adevăr, atenienii și-au recunoscut ulterior vina condamnării la moarte a celui mai destoinic dintre ei, ridicându-i statui. La prima vedere, deci, piesa lui Dumitru Solomon (desigur, foarte îndrăzneată pentru momentul în care a apărut²⁰) pare o parabolă politică ce pune în discuție condiția tragică a intelectualului în orice regim autoritar, condamnând fără drept de apel tendința puterii de a înăbuși libertatea de exprimare. Totuși, în chiar spiritul dialecticii socratice, se iscă imediat întrebarea: să fi fost oare Socrate chiar un vinovat fără vină? Nu cumva, prin maieutica lui, i-a făcut pe oameni să se îndoiască de orice, inclusiv de ei înșiși, aceasta putând conduce în final la contestarea tuturor valorilor, anarhie și disoluția oricărui ordin instituite? Aceasta e, cel puțin, ceea ce susține în piesă cel mai mare dușman al său, Meletos: „Ce-ar fi dacă toți ar începe să gândească? Dacă fiecare ar gândi în felul său, altfel decât cel de alături? S-ar mai putea, oare, înțelege oamenii între ei? Vor fi războaie, măceluri, crime dacă oamenii vor deveni așa cum vrei tu. (...) Atena nu are nevoie de filosofi care să-i latine

temeiurile.” Sinuciderea tânărului discipol al lui Socrate, Eurites, pare un bun argument în sprijinul acestei idei, însă ea reprezintă totuși o nefericită excepție. Până la urmă, e mai bine oare ca oamenii să gândească și să caute neîncetat adevărul, cu orice preț, sau să se complacă într-o existență larvară, în ignoranță și la bunul plac al tiranilor?

Dezbaterea pe care o propune piesa lui Dumitru Solomon nu se oprește aici. Seninătatea exemplară a lui Socrate în fața morții e în final pusă la îndoială, autorul imaginând un conflict interior între filosoful și omul Socrate, între eul său original și eul său derivat. După ce a băut cupa cu otravă, Socrate are halucinația unei discuții cu demonul său, în care-și dezvăluie frica de moarte, îndoiala în utilitatea învățăturilor sale și în credința sa de o viață, vanitatea visului de glorie postumă și spaima aneantizării: „moartea asta nu duce niciunde”, exclamă el în finalul straniului intermezzo oniric. Moralismul inflexibil ne apare dintr-o dată într-o nouă lumină, un om ca toți oamenii, în fond, căci dilemele, slăbiciunile și spaimile sale sunt comune tuturor. Socrate nu rămâne astfel o simplă abstracțiune, o reprezentare schematică a unei idei morale, ci un personaj rotund, coborât de pe pedestalul său inaccesibil pentru a ni se revela în *adevărul* său.

Aceeași temă a conflictului dintre filosofie și viață²¹, dintre ideal și realitate apare și în următoarea piesă a ciclului, ce are ca protagonist pe cel mai ilustru discipol al lui Socrate, Platon. Ca și în cazul celui dintâi, Dumitru Solomon se oprește asupra unui moment critic din biografia acestuia, când filosoful eșuează în tentativa punerii în practică a proiectului republicii ideale. După cum explică autorul în același volum de eseuri: „În alt spațiu al conflictului de esență intelectuală, Platon pendulează dramatic între real și ideal, căutând punctul de joncțiune a ideii cu practica. Pot intra în acord gândirea teoretică și cea politică? Eșecul practic al ideii teoretice (Republica lui Platon) este tot o înfrângere în plan spiritual și încă o dovadă a imposibilității de conciliere a absolutului, care e ideal, cu timpul, care e istoric, deci real.”²² De altfel, prologul piesei e la fel de explicit, încheindu-se cu întrebarea: „Divinul Platon n-a fost oare prea terestru?”

Mai epică decât în prima piesă, acțiunea din *Platon* putea fi expusă la fel de bine (sau poate chiar mai bine) sub forma unei narațiuni, întrucât există multe peripeții iar regulile unității de loc și de timp nu sunt deloc respectate. Platon se află inițial la curtea tiranului Siracuzei, cu care intră în conflict datorită divergenței de opinii cu privire la guvernare, astfel încât, jignit, acesta îl condamnă la moarte. Totuși, la intervenția cumnatului său, Dion, discipol al lui Platon, tiranul Dionis se răzgândește și-l exilează pe filosof la Egina, cetate aflată atunci în conflict cu Atena, cu gândul perfid de a se descotorosi de el printr-o metodă mai subtilă (toți atenienii care ajungeau la Egina erau uciși). Salvat în ultima clipă prin intervenția miraculoasă a unui alt filosof, care-l răscumpără, Platon se întoarce la Atena, unde-și reia învățăturile. După ce refuzase să cadă în ispita unei curtezane, Arheanassa, care sfârșise prin a se îndrăgosti cu adevărat de el, urmându-l pretutindeni, „divinul” Platon manifestă totuși o slăbiciune omenească pentru tânăra Lastheneia, care se deghizase în bărbat pentru a-i fi discipol. Ajuns pe tronul Siracuzei după moartea tatălui său, Dionis II îl cheamă din nou pe Platon să construiască împreună republica ideală, însă, ca nou tiran, nu mai e de acord cu toate ideile filosofului. Cel care e dispus să le pună în practică în totalitate, ba chiar într-o formă mai

democratică decât cea preconizată de Platon (prin acordarea de drepturi egale tuturor cetățenilor), va fi Dion, care din acest motiv completează împotriva lui Dionis, însă Platon nu-i oferă sprijin și în final complotul eșuează. Odată cu Dion moare și ideea de republică, iar Platon se întoarce la Atena, unde, părăsit de toți discipolii (care preferă filosofiei sterile viața), visează că s-a întors Arheanassa, care-i prezice că după moarte nu va fi numit „neputinciosul Platon”, „filosof de vorbe goale”, cum se temea el, ci „divinul Platon”.

Ca și Socrate, Platon e umanizat de autorul piesei prin dezvăluirea slăbiciunilor sale omenești, a îndoielii în propriile convingeri, a neputinței de a rămâne fidel până la capăt ideilor sale. „Viața se întoarce împotriva filosofiei”, exclamă el la un moment dat și această aserțiune ar putea să constituie chiar motto-ul întregului ciclu de piese filosofice ale lui Dumitru Solomon. Însă, în strădania de a da carnație „divinului Platon” (și, în același timp, de a se conforma modei contemporane a melanjului dintre tragic și comic), autorul îi exagerează omenescul, căzând uneori în anecdotică facilă, trivială și construind ca atare un personaj parcă mai puțin convingător de data aceasta. Contrastul dintre imaginea încetățenită a filosofului ideilor absolute și personajul creat de Dumitru Solomon e parcă prea mare, destule replici ale acestuia (precum cele din dialogul final cu Arheanassa) fiind chiar de un gust îndoielnic. Totuși, sub raport ideatic, piesa e, fără îndoială, interesantă, iar din unghi teatral perfect viabilă.

Celelalte piese ale ciclului filosofic în discuție propun, prin protagoniștii lor, dezvoltări ale aceleiași teme a conflictului dialectic dintre idee și praxis. Spre deosebire de Socrate și Platon, cinicul Diogene vrea să trăiască în afara societății spre a-și putea păstra libertatea interioară, însă realizează în final eroarea de a nu-i fi înțeles și de a-i fi respins pe cei care aveau nevoie de el; căutând „un om” asemeni sieși, s-a îndepărtat fatalmente de oameni. Erasm din Rotterdam e chemat de Luther să-și asume răspunderea pentru ideile sale reformatoare și să i se alăture în războiul declanșat împotriva bisericii catolice, însă refuză să schimbe pana cu sabia, preferând înregimentării politice solitudinea ascezei intelectuale. Mai caricatural decât celelalte personaje, Arhimede inventează o „armă secretă” care reproduce toate gândurile oamenilor, violându-le intimitatea în numele Adevărului și absolutizând Rațiunea în ciuda și chiar împotriva omului însuși. Prin toate aceste piese, Dumitru Solomon (care, de altfel, a debutat cu un studiu despre opera lui Camil Petrescu) continuă în mod strălucit tradiția dramei de idei autohtone, îmbogățind-o cu noi valențe estetice (amestecul dintre tragic și comic, sublim și grotesc, nobil și trivial, multiplicarea perspectivelor asupra personajului, relativizarea punctelor de vedere etc.), astfel încât unele dintre creațiile sale (în special *Socrate* și *Diogene câinele*) pot fi situate printre cele mai remarcabile realizări ale genului.

La extrema cealaltă a dramaturgiei lui Dumitru Solomon, conform canonului aristotelic, se află farsa și comedia de moravuri, destinate, evident, publicului larg, căruia autorul, altminteri rezervat și sobru, îi face destule concesii de gust. În această direcție se înscriu piesele incluse de autor în categoria „teatru foarte scurt” (menite a fi reprezentate la radio sau pe micul ecran), precum scenetele din volumul *Scurtcircuit la creier* (1978), sau cele care îl au ca protagonist pe Arhip (un Mitică al epocii contemporane), dar și piese mai ample, ca *Fata Morgana*, *Scene din viața unui bădăran*, *Iluzia optică*, *Noțiunea de fericire*, *Funcționarul invizibil*,

Transfer de personalitate, Clișeu, sau parodiile după basme notorii *Prințesa și porcarul, Basmul cu Scufițaroșie, Dragoste de lup, Trei iezi, Cele două privighetori* etc. Tema principală a acestor piese se poate spune că e, parafrazându-l pe Wilde, importanța de a rămâne onest în pofida tuturor, într-o lume a compromisurilor și a promiscuității. Autorul mizează mai ales pe comicul de situații și de limbaj, pe care-l pune din nou, în buna tradiție ionesciană, în vecinătatea absurdului. Ceea ce captează atenția e, în primul rând, limbajul, prin dialogurile spirituale, contrapunctul ironic al replicilor și verva polemică – după Mircea Iorgulescu, am avea de-a face cu un teatru „agreabil și ingenios, în care predomină exploatarea resurselor inteligenței”²³ –, iar în al doilea rând, insolitul situațiilor paradoxale, al travesti-urilor și *qui pro quo*-urilor, care însă, prin supralicitare, riscă de la un moment dat să devină obositor. Astfel, de pildă, în farsa pseudo-polițistă *Fata Morgana*, apar și dispar pe rând, într-un du-te vino aiuritor, o serie de personaje episodice, unele purtând nume răsunătoare (Lucreția Borgia, Diana, Castor și Polux), dar care seamănă mai degrabă cu niște fanteze groțesti. Intriga (prea încălțită) se țese în jurul dispariției misterioase a unui profesor universitar din camera lui de hotel, cei ce sunt chemați să rezolve enigma fiind locotenentul de miliție Fifi și domnișoara procuror stagiar Teo. Paradoxal, însă, aceștia se comportă aidoma unor adolescenți naivi și stângaci, lăsându-se duși de nas de maleficul Lombroso, care în final se dovedește a fi însuși profesorul dispărut, el fiind de fapt cel ce a pus la cale întreaga farsă pentru a zădărnici încercările celorlalte personaje de a-l mitui ca să promoveze examenul de bacalaureat. În final, însă, masca sa de incoruptibil cade atunci când cel mai grotesc dintre personajele negative, Pscpsc, îl convinge totuși să scrie pe o bucată de hârtie numele fiicei lui, susținând că e prieten cu „Tovarășul Stan”, pesemne un „personaj marcant” (deznodământ asemănător cu cel din *O scrisoare pierdută*). Tot de la Caragiale pare să provină și carnavalescul, nu doar prin jocul travesti-urilor și *qui pro quo*-urilor, ci și prin mișcarea precipitată, gesticulația enormă și verbozitatea personajelor-marionete, ca și prin anticlimaxul ironic din final: la intervenția personajului marcant, toată intransigența profesorului se topește ca prin farmec, dovedindu-se care va să zică o „fata morgana”.

Scene din viața unui bădăran e un hipertext modern al *Mizantropului* lui Molière, la care de altfel face aluzie în mod explicit. Replica lui Alceste („bădăranul”) e Al, critic dramatic ce are în pregătire un studiu intitulat chiar *Mizantropul domnului Molière*, căruia un „mare mahăr la Alimentație”, Osman (adevăratul bădăran), îi cerșește consacrarea ca dramaturg, invitându-l să citească o piesă de teatru scrisă de el și, bineînțeles, să-și dea acordul în vederea publicării ei. Osman e un fel de „soldat fanfaron” cu veleități de intelectual, întruchipare a prostiei îngâmfate, care declară bătaios: „Să mă ia dracu dacă nu pun ordine și în literatură!” și care e capabil de perle ca aceasta: „Nu ne-am adunat aici ca să facem paradă de semidoctism. Doar suntem intelectuali, nu burghezo-gentilomi.” La fel ca protagonistul comediei lui Molière, Al e îndrăgostit de o femeie cochetă și superficială, Cela, însă intriga erotică e complicată inutil de apariția a încă două femei, Antonia, fosta iubită a lui Al, și Ema, o vecină de bloc ce pare la rândul ei îndrăgostită de el. Interesant e procedeul postmodern al multiplicării ipotetice a personajelor – Alt Al, Anti-Al, Anti-Antonia – care în aceleași circumstanțe se comportă diferit, totul petrecându-se, evident, într-o (supra)realitate virtuală (probabil în închipuirea lui Al) ce se confundă cu cea reală, astfel încât

deznodământul conflictului erotic rămâne incert. În ceea ce privește cealaltă intrigă, avem de-a face cu un deznodământ zero, căci în final Osman scoate din buzunar un caiet și-l anunță cu „un aer foarte decis” pe Al că: „Am în caietelul acesta o mică piesuliță de teatru...”

După aceeași schemă a confuziei de planuri vis / realitate e construită și „comedia filosofică”²⁴ *Noțiunea de fericire*. Intriga are o structură ternară, urmând ironic dialectica hegeliană teză – antiteză – sinteză. În „teză” aflăm că Tudor, profesor de filosofie, a publicat o carte intitulată *Ce este fericirea?*, însă viața sa nu pare prea fericită: a divorțat, fiica sa nu mai vrea să locuiască la el și pleacă la mama, e hărțuit de șeful său de catedră, Ghebală, ca să-l treacă la examen pe fiul unui ștab, Baldovin, care în final dă buzna în locuința lui și, nereușind să-l convingă să-i promoveze odrasla, îl face *knock out*. În „antiteză”, Tudor are o căsnicie fericită, cartea sa se bucură de un succes răsunător, vin să-l felicite acasă nu numai Ghebală, ci și Aristotel și Rousseau în persoană, o ziaristă îi ia un interviu, un diplomat îl anunță că apariția cărții sale a determinat încetarea unor războaie și încheierea unor tratate de pace internaționale, un reprezentant al Societății Mondiale de Filosofie cu sediul dincolo de Cercul Polar (!) îl invită să devină membru de onoare și-i oferă un premiu de 36.000 de dolari, pe care însă Tudor îl refuză, spre aprobarea soției, iar o tânără cititoare, Alexandra, îi oferă un trandafir. În „sinteză”, Tudor se trezește din leșinul provocat de lovitura lui Baldovin, însă cu trandafirul în mână, apar apoi pe rând Ghebală, care-i cere din nou să-l treacă pe fiul lui Baldovin, soția, care-i explică de ce a divorțat, fiica, care-l anunță că se întoarce la el, ziarista, care vrea să-i ia un interviu, Alexandra, care observă trandafirul și spune că e exact la fel cu cel pe care avea de gând să i-l ofere (*deja vu*), chiar și Aristotel și Rousseau, care declară că lucrarea lui Tudor reprezintă un moment important în istoria filosofiei, iar apoi ies prin zid. În final, Tudor e somat de Alexandra să aleagă ce carte va scrie în continuare, *Ce este dragostea?* (adică va rămâne cu ea) sau *Ce este moartea?* (adică va rămâne singur), însă cortina cade în așteptarea răspunsului. Ca și în piesele ciclului filosofic, tema e din nou contrastul dintre filosofie și viață: deși pretinde că știe ce înseamnă fericirea, Tudor a trecut pe lângă ea din egoism, înălțând un zid impenetrabil între el și soția sa. Alexandra e gata să spargă acest zid cu dragostea ei, însă nu se știe dacă va reuși vreodată.

Personajele visătoare și confuzia vis / realitate par a fi inspirate din teatrul lui Mihail Sebastian, la care alte piese fac, de altminteri, chiar aluzii explicite (de pildă, în farsa *Clișeu*, un personaj se numește Sebastian și le propune celorlalte un joc, replică la *Jocul de-a vacanța*). Numai că, spre deosebire de teatrul poetic al lui Mihail Sebastian, în comediile lui Dumitru Solomon visul e coborât în derizoriu, iar sublimul are întotdeauna un contrapunct grotesc sau/și absurd. În *Zăpezile de altădată*, spre exemplu, aluzie intertextuală la binecunoscutul topos villonian și care are ca nucleu schița *Insomnie*, doi tineri îndrăgostiți visează cum va arăta relația lor după douăzeci de ani: ea se va duce la teatru cu mama ei, el va rămâne acasă și va dormi, ea se va întoarce și-i va reproșa că n-o mai iubește, el se va plânge că-i este somn etc. În *Iluzia optică*, doi funcționari mediocri și leneși își proiectează aspirațiile pozitive asupra unui personaj fictiv, Orest, funcționarul model, pe care, totuși, într-o bună zi, sastisiți de exemplaritatea lui, îl aruncă afară pe fereastră.

La fel de deconcertante atât în ceea ce privește mesajul, cât și prin amestecul de planuri și coborârea în derizoriu a temelor și subiectelor grave sunt și (anti)basmelor dramatice ale lui Dumitru Solomon. *Cele două privighetori*, de pildă, pus în scenă magistral de Teatrul de Comedie din București sub titlul *Țara lui Abuliu*, ca și *Prințesa și porcarul*, inspirate după basme de H. C. Andersen, par la prima vedere niște parabile ale tiraniei întruchipate de împăratul Abuliu, replică a lui Ubu Roi. Totuși, acesta nu face rău nimănui, ba chiar le redă în final tuturor supușilor săi libertatea, iar acțiunile sale, ca și cele ale slujitorilor lui, sunt benign-ridicole, stând iarăși sub semnul carnavalescului. Astfel, bătrânul sftenic Fenol are pedanterii lingvistice dar nu știe cum arată o privighetoare, nici ce e o vacă sau o broască, poetul de curte Vay dedică aceeași poezioară stupidă tuturor femeilor întâlnite în cale și traduce o carte dintr-o limbă inexistentă, Htî, iar slujitorul Strungăreață e un încurcă-lume cretin. Comicul de limbaj e savuros, e. g.:

„ABULIU: Să vină Vay cu cartea! (*Bate din palme. Vine Vay*)
FENOL: Ai adus cartea? S! (*Vay confirmă*) Ai ascultat la ușă!
VAY: O am în permanență asupra mea. Cartea, vreau să spun, nu ușă.
ABULIU: Cartea o ai sub braț. Asupra ta nu ai decât o claie de păr.
FENOL: Excelentă vorbă de duh, măria ta.
ABULIU: Citește-mi din cartea aceea.
VAY (*citește*): OaasmziosgnagleplprAbuoliousfrilcs.
ABULIU: Ce-i asta?
VAY: Limba Htî.
ABULIU: Și ce zice?
VAY: În traducere liberă: «Frumoasă și întinsă este împărăția lui Abuliu»... Să continui?
ABULIU: Nu, mulțumesc.
FENOL (*mică răzbunare*): Virgula, majestate! Nu mulțumesc se spune când nu mulțumești, iar când mulțumești, se spune: nu, virgulă, mulțumesc.
ABULIU: Păi nici nu mulțumesc. N-am pentru ce.
FENOL: N-ai pentru ce spune acela căruia i s-a mulțumit.
ABULIU: Ce absurd! Începând de mâine, toți supușii mei vor răspunde cu... cu... Crezi că s-ar putea să fie și vreun nemulțumit, doi printre ei?
FENOL: A văzut măria ta pădure fără uscături?
ABULIU: Poți pleca, Vay. Am făcut destul efort pentru astăzi.
VAY: Păcat, majestate!
ABULIU (*tresare*): Păcat, majestate? (*Către Fenol*): Aici nu trebuie pusă virgulă?
FENOL (*doct*): Mai întâi trebuie făcut acordul: păcate majestate! Sau invers: păcat majestat! Cred că m-am încurcat...”²⁵

Deznodământul e absolut imprevizibil, un fel de *deus ex machina* absurd: Strungăreață, care răspunde cu zel ordinelor primite dar niciodată nu știe cum arată cel căutat, aduce legat cu o funie lungă ceea ce credea el că e Ceasornicarul, „ceva uriaș și înspăimântător” la vederea căruia toți scot un țipăt de groază.

În fond, basmele parodice ale lui Dumitru Solomon nu sunt simple rescrieri ludice ale originalelor, ci creații *sui generis* în care autorul se folosește de basme doar ca punct de plecare, ca pre-text pentru alte texte cu existență autonomă. Dramatizările scurte, de pildă, sunt un fel de fabule cu mesaj obscur, la fel ca „pildele” din volumul de debut. Astfel, *Basmul cu Scufițaroșie* pare o parabolă a vanității: personajele „au aerul că se cunosc”, știu dinainte povestea și totuși Lupul reușește în final s-o atragă pe Scufițaroșie în pădure, cu ajutorul Paznicului care, asemeni unui actor în așteptarea consacrării, vrea neapărat să-și joace „marele său rol”. *Dragoste de lup* pare o nouă versiune a lui *Don Juan*: doi câini ciobănești îl alungă pe lupul care dădea târcoale stânei, însă n-o pot împiedica pe Oaia neagră să se ducă după el, fermecată de vocea și de privirea lui, ca „să-l facă fericit”. Discursul ei înflăcărat parodiază dragostea oarbă: „Dragostea nu cunoaște opreliști, dragostea e mai puternică decât orice pe lume... Îl voi urma până la moarte! (*Cu privirile pierdute*) Vin către tine, iubitul meu! Vin... primește-mă! (*Dispare*)” În *Trei iezi* pare să fie vorba despre dificultatea opțiunii: iezii nu se pot hotărî dacă să deschidă sau nu ușa, căci dincolo poate fi capra sau lupul, viața sau moartea, astfel încât exclamația din final a iedului cel mare va fi și a noastră, a spectatorilor: „O, dacă am ști!...”

Cele mai radicale experimente dramatice ale lui Dumitru Solomon sunt piesele care pun în discuție, dezvoltând la modul parodic procedeul *mise en abyme*, tocmai convențiile genului și raportul ficțiune / realitate (teatru / viață), creații ludice din categoria metateatrului postmodern. Vorbind la un moment dat despre piesa *Între etaje*, primul dintre aceste experimente (premiera absolută a avut loc în 1981 la Teatrul Dramatic Brașov), autorul explică într-un fel, la modul interogativ, semnificația demersului său:

„(...) *Cât de adevărată este lumea de pe scenă față de lumea reală, pornind de la ideea că teatrul nu e viață, ci mai-mult-decât-viață, esență și metaforă a vieții? Nu se întâmplă oare ca adevărul de pe scenă, care ni se arată în mecanismele și raporturile sale intime, ascunse, să fie mai complet, mai puternic și chiar mai exact decât adevărul din viață, pe care-l percepem de multe ori superficial, în treacăt, la nivelul aparențelor? Până unde poate pătrunde viața în teatru și până unde poate pătrunde teatrul în viață? Care este limita dintre comic și tragic? Nu râdem uneori de întâmplări grave, pentru ca alteori să asistăm gravi la întâmplări comice? Unde încetează textul, subtextul, supratextul, contextul piesei și începe textul, subtextul etc. al regizorului, al actorilor, al spectatorilor? Ce se petrece la fiecare «etaj» de creație și ce se petrece mai ales în semiobscuritatea dintre «etaje»? Are teatrul, sau nu are nici o putere?»²⁶*

„Autoparodia” pirandelliană *Între etaje* pare chiar o ilustrare didactică a confuziei dintre cele două planuri: teatru și viață. Acțiunea se petrece, bineînțeles, într-un teatru, iar personajele sunt actorii, regizorul, autorul piesei și o spectatoare din sală. În deschidere, pe scenă se află un trup inert acoperit cu ziare, iar un anume Daniel informează spectatorii că piesa pe care urmau s-o vadă vorbea despre sinuciderea unei femei frumoase, însă între timp chiar a murit o femeie, cea de pe scenă. Despre moartea ei trebuie deci să scrie cineva, iar el își va asuma această sarcină. Apoi, Daniel intră în dialog cu o spectatoare, căreia îi vorbește despre

caracterul convențional al teatrului, despre menirea sa de metaforă a vieții etc. Rând pe rând, intră în scenă toți actanții spectacolului pentru a dialoga, ca la o repetiție, despre modul cum va fi pusă în scenă piesa, dar și despre tribulațiile activității scenice, despre ceea ce se întâmplă între emițătorii și între „etajele” comunicării teatrale. Piesa de teatru devine deci o piesă despre teatru, despre modul *cum se face* teatrul, devoalând (didactic-ironic) raporturile ce se stabilesc între toți participanții la comunicarea teatrală (atât emițătorii, cât și receptorii). Firește, există și o intrigă amoroasă: frumoasa Andreea, deși e iubită de doi bărbați, suferă de singurătate și ar vrea să fie iubită de Daniel, pe care-l admiră pentru creațiile sale dramatice. Acesta, însă, fiind autorul piesei, n-o poate iubi decât metafizic și atunci ea decide să se sinucidă. În timpul reprezentației, actorii își dezvăluie și „adevăratele” relații dintre ei și dramele lor personale: Daniel e îndrăgostit de una dintre actrițe, Andreea a fost soția regizorului, pe care l-a părăsit din cauză că, dintr-un exces de scrupule, acesta refuza să-i dea roluri importante etc. În final, pe scenă urcă însăși Spectatoarea, care informează publicul că și ea a jucat un rol (de spectatoare), că toți s-au jucat „de-a teatrul și viața”, dar că în oraș o femeie a murit cu adevărat și se numea Andreea. Aceasta, însă, se află tot pe scenă și e scoasă afară pe o targă improvizată, ceea ce înseamnă că și ea făcea parte din spectacol, căci, după cum știm de la Shakespeare, „lumea întreagă-i o scenă iar oamenii-s actori”.

Și mai complicat e jocul celor două planuri în piesa *Echivoc*, una dintre ultimele creații ale dramaturgului. Aici, intriga e creată tocmai de inexistența piesei de teatru așteptate, care se construiește ad-hoc numai din raporturile ce se stabilesc pe scenă între emițătorii (autor, regizor, actorii), ca și între rol și omul ce se ascunde în spatele lui. Autorul recunoaște că el doar *joacă* rolul autorului, ceea ce e „o convenție ca oricare alta”. Actrița se plânge că nimeni n-o crede că e singură cu adevărat fiindcă interpretează rolul unei femei singure și toată lumea are impresia că se prefacă, că *joacă teatru*. Regizorul, însă, are un alt raționament: „Dacă eu *joc* rolul regizorului, înseamnă că, practic, nu există un regizor, deci nu există un spectacol, deci nu se joacă o piesă, ci fiecare dintre noi este el însuși și nu ceea ce pare că este, sau pretinde că este, sau ceea ce ar dori autorul să fie.” Într-adevăr, actorii nu vor să admită că joacă teatru, unii dintre ei interpretând roluri despre care Regizorul susține că nu făceau parte din spectacol și că „la spectacolele astea nu poți să știi niciodată cine joacă și cine nu joacă”. În final, după apariția unei nebune care o iartă pe Actriță că a râs la o replică de-a ei, ceea ce a determinat-o să renunțe la cariera de actor, Autorul declară că nu mai înțelege nimic, căci piesa lui s-a transformat, independent de voința sa, în melodramă. Supralicitarea manieristă a procedurii „punerii în abis” face ca astfel de piese, altminteri interesante în intenție, să devină totuși greu de urmărit.

Cea mai (post)modernă dintre creațiile lui Dumitru Solomon, în care aflăm aproape toate domeniile transtextualității (cf. G. Genette), este *Repetabila scenă a balconului*, reprezentată în premieră absolută la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov în stagiunea 1996-1997. La fel ca *Zăpezile de altădată*, această piesă a avut ca punct de plecare una dintre schițele dramatice din volumul de debut al lui Dumitru Solomon, *Uzurpatorul*. La fel ca acolo, un personaj (A), după ce a așteptat un an ca să urce pe o scară într-un balcon, s-a hotărât în sfârșit și își face curaj apelând la citate docte: „Ascendo, ergo sum”, „Energia devansează materia” etc. Apare însă un al

doilea personaj (B), care, văzând că A tot ezită, urcă demonstrativ pe scară și dispare în balcon, spre dezolarea primului. Din acest moment, în acțiune e introdus cuplul Romeo și Julieta, care interpretează scena balconului în antiteză cu actele derizorii ale celor doi noneroi, însă planurile se amestecă într-un continuum spațio-temporal postmodern: astfel, personajele fără identitate A și B ajung să interpreteze pe rând, aleatoriu (bineînțeles, la modul parodic) rolurile lui Mussolini, Ceaușescu, Iliescu ș. a., adresându-se din balcon mulțimii, care le răspunde cu lozinci cunoscute: „Du-ce”, „Conducătorul și poporul” etc.; pe de altă parte, Romeo și Julieta ies din rolul lor shakespearian și ajung să scandeze și ei: „Noi de-aicea nu plecăm!” Jocurile rimelor și calambururile sunt de un comic irezistibil, e. g.: „Conducătoarea, Sudoarea, Eroarea, Teroarea”; „Urcă conducătorii pe culmile ororii”; „Vorbitori din toate balcoanele, uniți-vă!”; sau:

„B: Vom instaura democrația! Nu mai vrem să fim conduși de analfabeți și neaveniți. Vom aduce în acest balcon numai alfabeți și aveniți.

CORUL: Și parveniți!

B: Pe parveniți îi vom împiedica să parvină. Dar pe aveniți îi vom ajuta să avină. (...) Vom decreta ziua de muncă de cinci minute. Stați liniștiți! Aveți răbdare! Nu aveți de așteptat decât douăzeci de ani!”

Punctul culminant al piesei e o parodie a deznodământului tragic: A îl acuză pe B că i-a uzurpat locul, B vrea să-l împuște, însă intervine Romeo, care vrea să-l înjunghie pe B cu spada ș. a. m. d. Până la urmă, A și B se unesc împotriva imaginarului, însă realizează dintr-o dată că au nume simbolice, deci sunt anonimi. În consecință, încearcă să urce „înapoi la ficțiune” ca să nu-i „înghită de tot anonimatul”, dar sunt respinși de Romeo și Julieta. Ca în toate piesele lui Dumitru Solomon, mesajul e și de această dată echivoc, deschis interpretărilor. Parabolă a parvenirii, „dramedia” *Repetabila scenă a balconului* conține și o virulentă satiră politică dar și o amară meditație asupra raportului dintre politică și cultură și asupra lipsei de destin a „omului recent”.

Dumitru Solomon a scris și drame veritabile, începând chiar cu primul său volum din 1967, în care aflăm piesele într-un act *Convorbirile tovarășului Alexandru*, *Prima de asigurare* și *Gorila blondă*, toate încadrându-se în categoria dramei psihologice. Mai interesantă din punct de vedere al conflictului (însă exagerând elementul senzațional) e ultima, al cărei protagonist e un criminal de război nazist transformat într-un tată de familie model, dar care, descoperit în cele din urmă, redevine fiară și își ucide cu sânge rece fiul, ce primise misiunea să-l suprimă. Cu subiectul inspirat tot din istoria Holocaustului e drama *Frica și ura*, din volumul *Transfer de personalitate* (1990), care are de data aceasta ca personaj central un evreu scăpat ca prin minune de la Auschwitz și internat într-un sanatoriu prin grija unui industriaș bogat. Acesta, însă, se dovedește a fi de fapt un fost criminal de război care dorește să-l declare bolnav psihic pentru a nu depune mărturie împotriva sa. Piesa ce dă titlul volumului e o farsă tragică inspirată din proza lui Hašek, în care protagonistul, Josef Pavlicek, pașnicul proprietar al unui mic magazin dintr-un orașel oarecare, e arestat din exces de zel de doi polițiști care-l iau drept hoț și, în pofida declarațiilor lui și ale logodnicei sale, e eliberat mult mai

târziu, după un proces absurd, astfel încât își pierde mințile. Piesa poate fi citită ca o parabolă a statului totalitar, în care oricine poate deveni oricând un Pavlicek. În aceeași direcție, deși oarecum atipică pentru creația dramaturgului, se situează și drama polițistă *Oglindă*, publicată în 1995, un fel de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, în care anchetatorul își descoperă psihanalitic *umbra* în criminalul interogat.

Încrăzător în forța morală a teatrului, Dumitru Solomon a încercat să răspundă prin piesele sale interogațiilor fundamentale ale omului contemporan, punând totodată în discuție raportul dintre teatru și viață tocmai pentru ca teatrul să-și păstreze mai departe menirea sa etică fundamentală. De aceea, experimentele sale novatoare – unele într-adevăr radicale – nu sunt niciodată gratuite, ci răspund toate aceleiași soteriologii umaniste în care dramaturgul a crezut întreaga viață: mai presus de toate, teatrul trebuie să pună în lumină *omenescul din om*.

¹ Dumitru Solomon, *Un sfat către mine însumi*, în *Teatru*, Ediție îngrijită și prefată de Irina Coroiu, Editura Unitext, București, 1997, p.5.

² *Ibidem*.

³ Idem, *Dialog interior*, Editura Eminescu, București, 1987, p.21.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Idem, *Teatrul ca metaforă*, Editura Eminescu, București, 1976, p.14.

⁶ *Ibidem*, p.6.

⁷ Idem, *Dialog interior*, op. cit., p.19.

⁸ Idem, *Teatrul ca metaforă*, op. cit., p.6.

⁹ *Ibidem*, p.25.

¹⁰ *Ibidem*, p.23.

¹¹ Idem, *Dialog interior*, pp.7-8.

¹² *Ibidem*, pp.84-85.

¹³ *Ibidem*, p.103.

¹⁴ Virgil Brădățeanu, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p.335.

¹⁵ Mircea Ghițulescu, *Dumitru Solomon: între drama de idei și comedia cultă*, în *Panorama literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p.172.

¹⁶ Dumitru Solomon, *Generalul*, în *Disparația*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p.66.

¹⁷ Mircea Ghițulescu, op. cit., p.173.

¹⁸ Dumitru Solomon, *Dialog interior*, op. cit., p.103.

¹⁹ *Ibidem*, pp.99-100.

²⁰ De altminteri, ea nici n-a fost pusă în scenă până în 1991.

²¹ Mircea Ghițulescu, op. cit., p.175.

²² Dumitru Solomon, *Dialog interior*, op. cit., p.101.

²³ Mircea Iorgulescu, *Scene din viața unui bădăran*, în Dumitru Solomon, *Beția de cucută*, Editura Eminescu, București, 1984, p.380.

²⁴ Marius Robescu, *D. Solomon și comedia filozofică*, în Dumitru Solomon, *Beția de cucută*, op. cit., p.578.

²⁵ Dumitru Solomon, *Cele două privighetori*, în *Transfer de personalitate*, Editura Cartea Românească, București, 1990, pp.147-148.

²⁶ Dumitru Solomon, *Dialog interior*, op. cit., p.103.

CIORAN ȘI REVELAȚIILE CONȘTIINȚEI AUTENTICE

Florian BRATU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

«...un acte de littérature a une activité, une force, ce qui est une tout autre notion que celle du sens accompagné de sa forme. Que faire, avec le langage, est autre chose que dire. La différence entre un acte de littérature et ce qui s'efforce de lui ressembler n'est pas dans ce qu'il dit, mais dans ce qu'il fait, et la manière dont il le fait»¹

Abstract: This article emphasizes some important aspects of the essay, seen here as a genre based on the absolute freedom of thought. Our analysis focuses on the essays of the Romanian writer Emil Cioran, who served as a model for philosophical and literary essay writing.

Key-words: essay, genre, freedom of thought, Emil Cioran

A scrie liber înseamnă a te lăsa purtat de ritmul cuvintelor care se înlănțuie muzical în variațiuni mai mult sau mai puțin complexe în funcție de respirația gândului ce parcurge adâncul adâncurilor, unic și totuși mereu diferit, în care ochiul se pierde fascinat de spectrul culorilor și liniilor ce vibrează fără încetare. Numai privirea celui ce știe să asculte universul poate să vadă dincolo de carnea lucrurilor fremătând împreună cu cel ce vede fără să fie văzut. Gândul profund nu-și lasă urma pe nisipul mișcător al timpului cu care suspină și plânge, strigându-și iubirea, ci îl transcende prin artă. A scrie e un fel de a iubi universul, este o formă imaterială de a iubi nevăzutul, cum numai misticii și inițiații mai pot să o facă. Eseul constituie uneori o expresie a ființei ce se desfășoară liber în actul reflecției: atunci este ea însăși pentru că nu așteaptă în mod necesar reacția alterității.

Canoanelor rigide impuse în anumite epoci de celelalte genuri eseul le contrapune modul conștiinței libere în fața oricărei constrângeri, destinația sa fiind desvăluirea rețelelor ce subîntind mișcarea ideilor și substanța acestora. Înainte de a fi un discurs bine structurat, așa cum se întâmplă cu celelalte forme de rostire, eseul este în primul rând o expresie naturală a unui eu care aspiră să șteargă frontierele artificiale, bariere impuse de modul rigid al rațiunii asupra sinelui și al lumii. Eseul este respirația însăși a enunțării, dincolo de logica

impusă de serii de înși definibili doar prin afilierea tacită la modulul sincopat al unui Logos împietrit în dorința de a se expune: diferența fundamentală dintre eseu și celelalte forme de enunțare este *mobilitatea perspectivei* care generează sensul, fără a se situa pe poziții strategice a căror destinație este impunerea dorinței eului în fața alterității.

Mobilitatea perspectivei derivă din libertatea interiorității aspirând la cuprinderea alterității, oricare i-ar fi forma și substanța, ființa și/sau lucrul. Eseul autentic este acela care vizează să depășească registrele impuse în mod artificial, fără a se situa pe poziții de partizanat, scopul său coincizând cu modul – liber – și instrumentul – sinele – ce se pierde pentru a se regăsi în aletheia lumii.

Suportul pe care se sprijină eșafodajul eseului este dialogul conceput ca formă de deschidere a ființei și a universului, de desvăluire a fețelor ascunse ale lucrurilor și ale ființelor. Ar fi nedrept să pretindem că această formă de enunțare a conștiinței reușește întotdeauna să comunice în adâncime adevărurile descoperite prin exercițiul gândirii libere. Nereușita comunicării își are rădăcina în prejudecățile pe care inteligența le ridică la rang de metodă, de știință sau în cazul literaturii de gen. Rare sunt studiile în care să nu apară câte o ineptie arogantă și suficientă care stipulează marginalitatea acestui gen. Este evident că asemenea poziție ignoră orientarea pluridimensională a eseului fondat mai ales pe deschidere, deci pe cunoaștere corect percepută de Dumitru Tiutiucă când observa sprijinindu-se și pe punctul de vedere al lui Ion Biberi: „*Interdisciplinarității* în știință îi corespunde pe plan literar eseul, cum bine spunea la noi, cu bună dreptate, și Biberi I.: „Eseul literar, filozofic sau cosmologic, nu alcătuiesc decât fețe ale aceleiași metode de lucru, ale aceleiași năzuinți de cuprindere unificată a faptelor, cu raportare la drama de cunoaștere și examenul de cunoștințe ale omului”². (subliniere în text)

În actul scrisului eseistul caută mai întâi în sine răspunsurile pe care le verifică apoi prin relațiile pe care le stabilește cu atitudinea reflexivă a alterității, cu actele de acceptare sau de respingere inerente oricărei forme de comunicare. E un punct de vedere ideal căci în realitate eseistul știe că actul comunicării este un obiectiv care se realizează parțial, consecința imediată fiind o anumită gratuitate a scrisului prin această formă de enunțare. A scrie pentru a te adresa, peste timp, celor presupuși a avea capacitatea de a percepe cu adevărat gândirea liberă expusă prin cuvintele care trădează un lucru, pe cât de simplu pe atât de complicat, *pasiunea pentru adevăr*³ și revelarea acestuia alterității.

Omul se poate recita pe sine numai atunci când este plin de senzații, de stări care să-l exalte sau să-l deprime până la insuportabil. Nici o creație nu se poate numi împlinită, dacă la baza ei nu se află suferința. E un loc comun se poate spune, dar mai corect ar fi să fie numit adevăr: un adevăr care transcende banalitatea unei existențe amorfe, care nu are alt merit decât acela de a fi.

Cioran a demontat autosuficiența de care suferă în general ființa umană. Tonul textelor cioraniene pe această temă este de un sarcasm fără precedent. Nici nu e de mirare că unele studii sunt axate pe această formă a scrisului lui Emil Cioran.⁴ Întreaga sa operă trăiește prin convulsiile care i-au zguduit ființa de-a

lungul timpului în clipele sale de meditație prilejuite de spectacolul unei umanități jalnice care se îndreaptă, din cădere în cădere, spre Neant.

Chiar dacă uneori tonul scrierilor cioraniene pare să exprime o stare de greață autentică, spre deosebire de forma artificială sartriană, nu e mai puțin adevărat că unele reveniri obsesive asupra limitei umane *par* a fi mai curând efecte de stil, literatură. Oricum ar fi, adevărul unei opere nu poate fi decelat în totalitatea ei, iar perspectiva ludică constituie în orice operă un palier care nu face altceva decât să sporească frumusețea rostirii celui mai mare gânditor francez de origine română. Nu există în spațiul creației franceze un scriitor care să fi atins perfecțiunea stilului lui Cioran. Din complexele lui de român s-a născut forța și eleganța fără egal a stilului pe care francezii au trebuit în cele din urmă să-l recunoască ca fiind un reper axiologic care intră în patrimoniul culturii universale.

Ideea că Cioran este cel mai mare stilist trebuie totuși depășită și nu de dragul negației unei evidențe, ci pentru simplu fapt că acest gânditor nu ar fi reușit să se impună dacă în spatele perfecțiunii rostirii sale nu s-ar fi aflat o privire mereu nouă, lucidă până la cinism asupra oamenilor și a lucrurilor.

Negația în spațiul gândirii este baza oricărei construcții⁵ afirma Cioran în 1937. Cioran pare a fi format la școala spiritului francez înclinat să pună sub semnul îndoielii tot ceea ce ființează în acest univers. Meditația care are la bază negația este, dincolo de orice pretenție, de eludare a unor adevăruri absolute, un mod de a privi lumea, este proiecția spiritului unuia dintre cei mai mari moralști ai tuturor timpurilor.

Scrierile lui Cioran atestă existența unui spirit frământat, supus unor contradicții permanente care nu se lasă sedus de aparențe, împotriva cărora a dus o luptă înverșunată în descifrarea resorturilor ce determină umanitatea să fie subjugată conștient sau inconștient de atracția nimicului, a obișnuințelor de gândire, a lenei de a gândi prin sine, de a trece totul prin sita acidă a inteligenței analitice.

Orice filosof este intrigat când intră în contact cu opera lui Cioran pentru că acolo unde se așteaptă o dezvoltare a unor poziții sau teze despre problemele invocate, descoperă o descriere a reacțiilor conștiinței sale asupra celor mai variate idei și forme ale vieții abstracte sau concrete:

„O viziune a lumii sprijinită pe concepte nu este mai legitimă ca alta apărută din lacrimi, argumente sau suspine, modalități la fel de probante și la fel de nule. Eu construiesc o formă de univers, cred în ea, și este universul care se prăbușește totuși sub asaltul unei alte certitudini sau unei alte îndoieli. Ultimul dintre analfabeți și Aristotel sînt la fel de irefutabili și fragili...Nu se găsește mai multă rigoare în filozofie ca în poezie, în spirit ca în afecțiune. *Ceea ce se numește adevăr este o eroare insuficient trăită, încă nedezvăluită*, dar care nu va întârzia să îmbătrînească, o eroare nouă, și care așteaptă să-și compromită noutatea sa. *Cunoașterea se dezvoltă și se usucă odată cu sentimentele noastre*”⁶. (subl. mea)

Negația devine benefică în discursul cioranian pentru că la baza ei se află aspirația de a găsi formele împietrite de gândire, de a le semna și a le

propune posterității ca praguri sau limite ce trebuie depășite. Meditația lui Cioran este focalizată pe așa-zisele certitudini ale umanității care, sedusă de farmecul lenei, renunță cu multă ușurință la analiza permanentă a datelor pe care le înregistrează o conștiință pasivă. Modelul pe care ni-l propune scrierile lui Emil Cioran este al discontinuității întru continuitate, o invitație la autenticitate, la o trăire ferventă, activă a fiecărui segment⁷ al existenței.

Conștient de fragilitatea punctelor de vedere ale fiecărei descoperiri, a fiecărei perspective, gândirea lui Cioran, așa cum reiese din eseurile sale, are numai aparențele unui nihilism excentric. Formulele șocante prin care își susține fiecare idee sau trăire au menirea de dezvălui tarele gândirii tenebroase, fondată pe invidie, pe ură, pe lene, pe meschinărie, pe Rău. Nu rareori și nu puține sunt paginile în care invocă răul ca forță de colmatare sau de asanare a minciunii de sine. Ca orice mare moralist Emil Cioran a sesizat pericolul imens ce pândeste umanitatea a cărei esență este fondată pe minciună⁸. Aceeași concluzie formula cu mulți ani înaintea lui Cioran romancierul Proust care afirma că *existența este fondată pe minciună*. De aici poate și tentația și dorința lui Cioran de a sparge tiparele mentalului înghețat în suficiență, în inconștiență; el constată că existența este determinată de două forme de minciună: prima, când oamenii se mint între ei și a doua, când indivizii se mint pe ei înșiși.

Întreaga operă a lui Emil Cioran ar putea fi definită ca o nesfârșită căutare a adevărurilor⁹, dar și a depistării și condamnării imposturii, această generatoare de putere, de invidie, de tentație de distrugere. Puține sunt paginile în care Cioran să nu atragă atenția asupra acestei *dorințe* nefaste care zace ascunsă în om sub numele de creație și a cărei realitate este de fapt alta, distrugerea:

„*El nu-și va găsi liniștea decât după ce va distruge în el și ultimul reflex de cetățean și entuziasmele moștenite...*”¹⁰.

Conștiința acestui mare moralist nu lasă loc pentru ambiguități pentru că el știe că iluzia este benefică numai în artă, dar și acolo rolul său trebuie să fie funcțional, esențial cathartic. Ambiguitatea trăirilor umane nu încetează să uimească pe acest neobosit căutător de puritate în oceanul de mizerie și de ipocrizie în care se scaldă ființa. Tonul moralistului cunoaște atunci accente de pamfletar care nu au fost egalate de nimeni în spațiul culturii universale. Este incendiar și arde tot pentru că poziția sa este radicală, remediul împotriva falsului, în concepția sa, este unul singur: *neantizarea*.

Opera lui Cioran respiră prin negație, ea este aidoma oxigenului, de unde și excesul de vibrații cu conotații extrem de variate. Registrul negației în reflecția lui Cioran pornește de la simpla constatare aforistică malițioasă („*Le spectacle de l’homme, quel vomitif! L’amour – une rencontre de deux salives...*”¹¹) și urcă până la viziuni apocaliptice. Conștiința acestui mare moralist înaintează în lume purtând povara unui imens cazan de spectre pe lângă care iadul biblic este minuscul. Nu există operă în literatura universală care să fi

inventat o gamă mai bogată de imagini asupra infernului așa cum a trasat-o Cioran în cultura lumii!

În *Précis de Décomposition* asistăm la reducerea la tăcere a oricărei pretenții de definire a lumii, Cioran excelează aici într-un tir argumentativ asupra tuturor formelor de gândire gata-făcută care nu lasă ființa să respire decât nimicul existenței. Aparențele, vestitele iluzii cărora le cade pradă omul în general nu ele sunt cauza desfigurărilor noastre spirituale, ci mentalul nostru leneș care nu face decât să producă la nesfârșit serii de iluzii, căci ființa umană este limitată prin structura sa: lenea conștiinței naște zonele de umbră, prejudecățile monstruoase și, mai ales, solitudinea:

„Les sollutions que nous propose notre lâcheté ancestrale sont les pires désertions à notre décence intellectuelle. Se tromper, vivre et mourir dupe, c'est bien ce que font les hommes”¹².

Manual de Descompunere invocă distanța pe care Cioran o impune între el și filosofie. Formulele sale sunt de-a dreptul șocante pentru cine nu are experiența verbului plin de savoare, de inedit. Dezabuzarea ce pare să se instaleze în sufletul acestui ultim gânditor liber al secolului al XX-lea nu trebuie înțeleasă ca formă a unui dispreț sau cine știe ce poziție de ruptură între Cioran și filosofie. Textul lui Cioran este fără echivoc când afirmă:

*„Nu putem eluda existența prin explicații; putem doar să o îndurăm, s-o iubim ori s-o urîm, s-o adorăm ori să ne temem de ea, în acea alternanță de fericire și de groază care exprimă **ritmul însuși al ființei**, oscilațiile, disonanțele, vehemențele sale amare sau sprintare. [...] Exercițiul filosofic nu-i fecund; nu-i decât onorabil...Universul nu se discută, se exprimă. Iar filozofia nu-l exprimă”¹³. * (subl. mea)*

Critica a remarcat că Emil Cioran a refuzat dintotdeauna apelativul de filosof, acest statut considerându-l probabil ca o *limitare* a propriei forme de a simți și de a gândi:

„Marile sisteme nu sînt în fond decât niște tautologii strălucite. Care-i avantajul să știi că natura ființei constă în „voința de a trăi”, în „idee”, sau fantezia lui Dumnezeu sau a Chimiei? Simplă proliferare de cuvinte, subtile deplasări de sens. Ceea ce este refuză cu repulsie strînsoarea verbului, iar experiența intimă nu ne dezvăluie nimic dincolo de clipa privilegiată și inexprimabilă.

***Nu definim decât din disperare.** E nevoie de o formulă, ar trebui chiar mai multe, măcar pentru **a da spiritului o justificare și neantului o fațadă**”¹⁴.*

Structural fiind imposibil de încorsetat printr-o etichetă aproximativă care nu i-ar fi definit permanenta sa mișcare spirituală, Emil Cioran se mișcă din

spațiul literaturii în cel al reflexiei filosofice cu o nonșalanță și o libertate pe care nici un alt scriitor nu au reușit să o egaleze. Toate temele sau mai bine spus ideile fundamentale ale filosofiei devin în operele lui Cioran pretexte ale unei abordări *inedite*. Sistemele nu l-au atras niciodată pentru că ele reprezintă o formă închisă ceea ce nu corespundea percepției mobile a spiritului său. Neîncrederea lui Cioran față de filosofie cunoaște, uneori, accente de excludere totală a acesteia ca formă de cunoaștere; spre exemplu, în același *Manual de descompunere* autorul împinge negația până la ridiculizarea domeniului dată fiind incapacitatea ființei pe care o definește ca „mută”, iar spiritul „flecă” și inapt de a fi autentic în ceea ce găndește și ceea ce face: „...nici conceptul și nici extazul nu sunt operante. Când muzica ne cufundă pînă în „intimitățile” ființei, noi ieșim iarăși repede la suprafață: efectele iluziei se risipesc, iar *cunoașterea se vădește nulă*.”

[...] *Originalitatea* filosofului *se reduce la inventarea unor termeni*. Când nu există decît vreo trei, patru atitudini în fața lumii – și cam tot atîtea feluri de a muri, - nuanțele care le diversifică și le multiplică nu depind decît de alegerea vocabulelor, lipsite de orice deschidere metafizică”¹⁵.

Practic nu mai există nici o poartă de scăpare pentru așa-zisa originalitate în filosofie. Dacă Cioran a șarjat pentru nevoile demonstrației, pentru a pune la zid inflația de „valori” la care se referea, nu este mai puțin adevărat că și astăzi reflecțiile sale sunt perfect valabile pentru unii din cei ce „judecă” autenticitatea și valoarea în diverse domenii:

*„Profunzimea este independentă de învățătură. Noi traducem pe alte planuri revelațiile epocilor revolute, sau exploatăm intuiții originare ale gândirii”*¹⁶.

Lecția pe care a transmis-o Cioran posterității constă în necesitatea *reflecției fără iluzii* asupra realității, altfel riscul de a cădea pradă unor mistificări¹⁷ ar fi fără ieșire. Demistificarea și demitizarea ocupă spațiu larg în cadrul operei lui Emil Cioran. Esențial este a nu se confunda tonul său cu jocul. Marea majoritate a comentatorilor săi se înșală atunci când cred că opera lui Cioran este dominată de contradicții și de un ton persiflant fără a fi structurată pe un fond profund tragic al meditației asupra ființei și existenței. Atunci când vorbește omul de artă, creatorul celui mai elegant stil, filosoful tace, iar când se exprimă gânditorul, stilul nu face decît să urmeze curba reflecției pentru a o susține. Nu există nici o contradicție de fond, ci mai corect ar fi să afirmăm că la data când așternea unele reflecții despre diverse fenomene poziția sa era singulară. Cioran mărturisește că nu se regăsește în eul care vorbea la data când scria *Schimbarea la față a României*. Se pare că detractorii săi uită că frenezia, patosul rostirii și al gândirii sunt două axe pe care nu le putem neglija atunci îi citim opera pentru că altfel nu facem decît să-i atribuim culoarea și timbrul ideilor propriilor noastre percepții, ceea ce este un fals grosolan.

De unde vine acest mod acid de a despica lucrurile până la structura lor infinitezimală? Explicația perspectivelor lui Cioran o găsim tot în *Manual de Descompunere*, într-un mic eseu intitulat „cîinele celest”:

„Faptul că cel mai mare cunoscător al oamenilor a fost poreclit cîine dovedește că în nici o epocă omul n-a avut curajul să-și accepte adevărata imagine și că întotdeauna a respins adevărurile spuse fără menajamente. Diogene a suprimat în el poza”¹⁸. (subl. mea)

Capacitatea unor indivizi de a se erija în altceva decât sunt, în a-și construi despre sine și lume o imagine fals dimensionată va deveni ținta unor pagini de mare pitoresc din punct de vedere stilistic, dar și a unui aprig rechizitoriu la adresa prostiei umane. Oamenii mărunți suportă orice chin, dar adevărul nu!

Înainte de a încerca să intru în acest labirint al gândirii cioraniene mă simt îndreptățit să remarc și acum că dincolo de fraza care taie în carnea imposturii se află adevărul sau suma de adevăruri care se verifică în timp:

„Literatul este cel mai puțin apt să înțeleagă modul de funcționare al statului; el nu dovedește oarecare competență decât în timpul revoluțiilor, tocmai pentru că atunci autoritatea este abolită, iar în vacanța puterii, el are facultatea de a-și imagina că totul se poate rezolva prin atitudine sau frază. Nu-l interesează atât instituțiile libere cât simulacrele libertății. Nu-i deloc de mirare că oamenii din 89 s-au inspirat de la un lunatec ca Rousseau, și nu de la Montesquieu, spirit temeinic, căruia nu-i place să bată câmpii și care nu va putea servi drept model unor retori idilici sau sangvinari”¹⁹. (subl. mea.)

În spațiul livresc cuvântul are o valoare ce diferă de rostirea acestuia în anumite momente în care societatea intră în convulsie, și nu una oarecare, ci una de excepție, când lumea așteaptă ceva anume, ca orizontul lor să primească anumite serii de cuvinte revelatoare.

În ceea ce privește conceptele sau ideile care traversează discursul filosofic, acestea cunosc un tratament neașteptat atât prin ton, cât și prin perspectiva originală și șocantă pe care ne-o propune Cioran.

Să luăm un exemplu, *timpul* este tratat din dubla perspectivă a abstracției (deși acest lucru îl oripilează), dar și al subiectului care este supus acestui invizibil care atacă ființa în structura sa cea mai fragilă: biosul. Dezarticularea timpului dă naștere unei stări de disconfort, de plictis, dar percepția lui Cioran nu are nimic romantic. Ființa umană, sesizează Cioran, delirează prin excelență într-un spațiu care devine:

„...une création de nos excès, de nos démesures et de nos dérèglements...le temps lui-même ne coule que parce que nos désirs enfantent cet univers décoratif que dépouillerait un rien de lucidité”²⁰.

Inteligența cu pornirile ei analitice, ne spune Cioran, nu face decât să sporească elanul prăbușirii ființei care, în loc să urce cum ar trebui, se afundă într-un hățiș de ipoteze și de îndoieli ce nu duc decât la o fundătură sinistră: moartea. Singura virtute a inteligenței este *energia* pe care o pune în mișcare de mii de ani pentru înlănțui ființa, în loc să-i ofere o poartă, o deschidere, mărește numărul iluziilor de cuprindere a lumii. La originea îndoielii lui Cioran se află raționamentul împins până la absurd de inteligență: mă îndoiesc, deci sufăr; sufăr, deci crez.

Umanitatea descrisă de Cioran pare să iasă dintr-un scenariu de coșmar, ființele se nasc, trăiesc și mor pentru a se înșela și, ceea ce este mai grav, a se înșela pe sine. Dar tiradele cele mai consistente sunt cele care au drept obiect misterul morții, fenomenul și atitudinea ființei umane în fața acesteia. Două poziții fundamentale sunt demne de reținut în concepția lui Cioran pe care le discerne și le gravează printr-o rostire ce oscilează între paradox și aforism; cele două forme sunt observate cu un ton dezarmant în des-văluirea adevărului. Astfel, unii ignoră moartea și par să trăiască ca și cum ar fi nemuritori, ceilalți meditează, se gândesc permanent la moarte anulând-o în ceea ce are mai cert, inerența și eternitatea acesteia:

„Moartea, în schimb, este prea exactă; toate argumentele sînt de partea ei. Misterioasă pentru instinctele noastre, în fața cugetului nostru ea se profilează limpede, lipsită de prestigii și de farmecele amăgitoare ale necunoscutului.

*[...] Prăpastia ce desparte două lumi incomunicabile se cascadează între omul care are conștiința morții și cel care n-o are deloc; totuși amîndoi mor; doar unul își ignoră moartea, celălalt o știe; unul nu moare decît o clipă, celălalt nu încetează să tot moară...Unul trăiește ca și cum ar fi etern, celălalt își gîndește necurmat eternitatea și o neagă în fiecare gînd”.*²¹ (subl. mea)

Sentimentul morții trăit până la paroxism uzează moartea transformând-o într-o *simplă imagine*, într-un negativ anihilat prin negație:

*„Împotriva obsesiei morții, tertipurile speranței ca și argumentele rațiunii se vădesc ineficace: insignifianța lor exacerbează doar pofta de a muri. [...] o obsesie trăită pînă la saturație se anulează în propriile excese. Tot insistînd asupra infinitului morții, gîndirea ajunge să-l uzeze, să ne inspire față de el dezgust, prea plinul negativ care nu cruță nimic și care, înainte de a compromite și de a deprecia prestigiiile morții, ne dezvăluie găunoșenia vieții”.*²² (s. în text)

„Dincolo de roman” face parte din volumul *Ispita de a exista* publicat în 1956. Mă voi opri la acest segment nu numai pentru a puncta câteva din ideile lui Cioran, ci și pentru faptul că ani de-a rândul m-am ocupat în mod special de studierea romanului în general și în mod special de romanul francez.

La o primă lectură s-ar părea că Cioran nu este un mare admirator al genului romanesc, căruia nu pare să-i întrevadă un viitor prea fericit. Constatarea este în parte adevărată, cu precizarea că preferința sa se îndreaptă mai ales spre teatru și nu oricare, spre Shakespeare în mod deosebit.

Cioran nu spune că este un cititor de roman, ci faptul că acesta ar ocupa un loc neîndreptățit în ierarhia genurilor, nesfiindu-se să-l numească *parvenit* și ar mai fi poate un argument: timpul pe care cititorul îl alocă lecturii unor ficțiuni la care el nu aderă decât cu câteva excepții, Dostoievki și Proust. Pentru acești doi giganti Cioran, extrem de zgârcit în general cu adjectivele, pe bună dreptate, demonstrează capacități de critic de mare rafinament.

Civilizația romanului, cum o numește Cioran, nu are un impact inedit asupra sa cum s-ar aștepta cititorul avid să-i cunoască opiniile despre gen; explicația este frustră și sinceră:

„Să fiu bine înțeles: cărțile cele mai răscolitoare, dacă nu și cele mai mari, pe care le-am citit erau romane. Ceea ce nu mă împiedică să urăsc viziunea din care purcedeau acestea. Ură fără speranță. [...] Ori de câte ori am încercat să mă statornicesc într-un principiu superior „experiențelor” mele, am fost nevoit să constat că, pentru mine, interesul acestora precumpănit asupra aceluia principiu, că toate veleitățile mele metafizice se izbeau de frivolitatea mea. Pe drept sau pe nedrept, am ajuns în cele din urmă să trag la răspundere un întreg gen, să-l impresor cu furia mea, să văd în el un obstacol în calea spre mine însumi, agentul fărâmițării mele și a celorlalți, o manevră a Timpului pentru a se infiltra în substanța noastră, dovada în sfârșit dobândită că pentru noi eternitatea nu va fi decât un cuvânt și un regret”²³. (s. mea)

Structura sufletească a lui Emil Cioran nu se lasă ușor convinsă de țesătura ficțiunii care îi propune un evantai de experiențe ale unor interiorități, pe care fie nu putea să o accepte pentru că îi prezenta o existență compusă, artificială, deci neizvorând dintr-o experiență de adâncime, ori ficțiunea era purtătoarea unei etichete ce nu se acoperea în planul substanței. Prezența unei doctrine explicite în planul romanesc îl oripilează pe acest îndrăgostit de natura umană autentică, fie și frustră. Romanele pe care le-a citit între 1945 și 1956 nu îi ofereau mare lucru acestui analist de excepție, ci niște biete scheme, un „comentariu care precede sau îi succede”²⁴.

Producțiile românești sunt privite din perspectiva monumentalului sau a grandiosului irațional, or, ceea ce i se oferă lecturii sunt forme „interesante” care au *pretenția la categorie*. Romancierul devine propriul său critic și este permanent obsedat de opinia alterității căreia nu-i oferă decât un bric-à-brac de rețete psihologice fără acoperire în planul scriiturii sau nu poartă amprenta trăitului autentic, așa cum au demonstrat-o, spune Cioran, doi mari romancieri autentici: Dostoievski și Marcel Proust.

Cioran afirmă cu mult timp înaintea criticilor literari că romanul este o *artă a timpului*, iar orice deviere față de acest „fundament” constituie sursa

pierderii autenticității. Furia marelui gânditor împotriva romanului provine mai mult din subminarea autorității sau mai bine zis a creditului pe care îl dețineau înțelepții în antichitate.

Paralela pe care o stabilește autorul *Ispitei*...între romancier și înțelept poate părea nedreaptă la prima vedere, dar am convingerea că dincolo de anumite exagerări datorate temperamentului, nu rareori vulcanic, Cioran nu se înșela când afirma:

*„...patricianul care își cumpăra un stoic sau un epicurian trebuia, în preajma acestui sclav, să se înalțe la un nivel la care n-ar putea năzui burghezul modern care își citește romancierul. Dacă mi s-ar răspunde că înțeleptul antic, atunci când nu era un impostor, pălăvrăgea pe teme răsuflete precum destinul, plăcerea sau durerea, aș răspunde că acest gen de mediocritate mi se pare preferabil mediocrității noastre, căci **pînă și în șarlatania înțelepciunii există mai mult adevăr decît aceea a activității romanești**”²⁵.(subl. mea)*

Deși folosește uneori un limbaj care ar putea șoca un neinițiat, Cioran iubește romanul tocmai pentru dezinvoltura de a pătrunde în orice spațiu, în orice formă de conștiință, pe toate acestea le des-văluie cititorului pentru că este dominat, indiferent de structura celui ce scrie, de „pasiunea omenescului: se afundă în omenesc”²⁶.

Culmea paradoxului, omul care a criticat orice formă de căutare a dumnezeirii, găsește mai întotdeauna formule care trădează de fapt adevărata față a solitarului care recunoaște pe de o parte, existența unei diferențe între mistic și romancier și preferința pentru dumnezeire față de ființe:

„Cît de jalnic pare alături de mistici, de nebuniile lor, de „neomenia” lor”! Și-apoi, Dumnezeu are totuși altă clasă. E de înțeles cînd cineva se ocupă de el. Dar nu înțeleg să te atașezi de ființe”²⁷.

După ce desființează personajul romanului punându-l față în față cu eroii tragediilor, comparație din care nu mai rămân decît „stafiile aparenței” și un rechizitoriu fără drept de apel făcut excesului de psihologie, Cioran ridică statuie unui mare romancier, Proust. Este romancierul care a depășit toate schemele psihologismului și după care este dificil să mai încerci să pătrunzi în conștiința alterității. A interpreta textul lui Cioran înseamnă aici a-l desfigura, de aceea cred că citatul va vorbi mai bine și mai corect decît mine:

*„Și cu, după **Timpul regăsit**, am mai putea revendica un eu, cum am mai miza pe secretele noastre? Nu Eliot, ci Proust este profetul așa-numiților „hollow men”, al oamenilor goi” pe dinăuntru. Eliminați funcțiile memoriei prin care el se trudește să ne ofere triumful asupra devenirii și nu mai rămîne în noi decît ritmul ce marchează etapele delicveșcenței noastre. Prin urmare a te împotrivi nimicirii este o impolitețe față de sine. Starea de creatură nu mai*

mulțumește. O știm la fel de bine prin Proust cât și prin magistrul Eckhart; cu cel dintâi, ne este dată voluptatea vidului prin timp, cu cel de-al doilea, prin eternitate. Vid psihologic; vid metafizic. Unul încununare a introspecției; celălalt, a meditației”²⁸.

Sunt destui critici care confundă nepermis diferența esențială dintre romanul de analiză psihologică și romanul de introspecție²⁹.

Viziunea voit apocaliptică asupra dispariției romanului este atenuată de prezența *ironiei* care subîntinde întreg demersul lui Cioran de a sublinia neajunsurile și meritele genului. Perspectiva pe care o avansa asupra Noului Roman este și astăzi valabilă și numai naivii mai cred în așa-zisa inventivitate care a bântuit spațiul literelor franceze timp de 20 de ani în secolul trecut.

Ca un bun admirator și continuator al scepticilor³⁰ antici Cioran se îndoiește de perenitatea genului românesc și nu numai al acestuia pentru că, spune el, „sensul a început să se demodeze”. Secolul XX a negat cu înverșunare transparența, evidența, ascunzându-se în păienjenișul echivocului, al vacuității grimasei, semn al decrepitudinii și al unei suprasolicitări a semnificației care începea să se demodeze. Numai lingviștii mai rămăseseră pe baricade clamând cu vitalitate forța sensului și a dinamicii imprevizibile de multe ori a cuvântului. Era și normal ca o știință nouă să-și permită luxul de a produce argumente, de a găsi mereu izvoare de reflecție asupra Limbii. În schimb Literale păreau sclerozate, anchilozate în deprinderi sterile și expuse pericolului unei aventuri în spațiul „arheologiei absenței”.

Cioran constată că există două direcții de manifestare a romanului, prima care poartă marca excesului de psihologie care se epuizează în însăși substanța ei, a doua se referă la capitularea Verbului secundat de falsa tensiune a privirii ce scrutează insesizabilul cu complicitatea cititorului. Dispariția personajului ca entitate vie a discursului românesc este consecința directă a absenței unei realități, obiectul transfigurării pe care romancierul trebuie să o opereze. Cioran constată că fenomenul caracteristic misticilor sau unor călugări, *acedia* devine emblemă și a celor ce crează opere literare.

Dorința de a transgresa frontierele, deja câștigate de către roman, constituie una din cauzele falimentului său:

„Nu-i vom admira niciodată de ajuns pe cei care, impunându-i tehnici ce-l neagă, o atmosferă ce-l infirmă, exigențe ce-l depășesc, concurează la falimentul lui și la acela al epocii noastre, căreia romanul îi este în același timp efigia, chintesența și grimasa. [...] Un gen devine universal când seduce spirite pe care nimic nu le purta spre el. Dar ironia vrea ca tocmai acestea să-l și submineze: ele introduc în roman probleme eterogene naturii sale, îl diversifică, îl pervertesc și-l încarcă peste măsură, făcând să să-i pîrîie arhitectura. Când nu mai ai la inimă viitorul romanului, ajungi să te bucuri văzîndu-i pe filosofi scriînd despre el. Ori de cîte ori aceștia se insinuează în

*viața Literelor, o fac pentru a le exploata confuzia sau pentru a le precipita falimentul total*³¹. (s. n.)

Cioran este unul dintre cei mai aprigi demitizatori ai formelor și formulelor inventate de om în spatele cărora aceștia se ascund sau grație cărora trăiesc. Demitizarea pe care o operează asupra universului creat nu are o conotație negativă, în ciuda patosului, a fervoarei și unei trăiri pline de sevă, ci ea vizează în primul rând dorința de a nu lăsa creația să se osifice, o biciuește la nesfârșit pentru a o revitaliza, fie și prin semnul negației. Cine citește acest fragment al *Ispitei de a exista* poate fi ușor dus în eroare de tonul tipic cioranian, de tentația caracteristică ființei acestuia de a se îndoi în primul rând de datele lumii. Dar îndoiala sa este *benefică* pentru că nu permite acceptarea necondiționată a ceea ce este și așa expus trecerii, epuizării, a degradării. Un mare sceptic care totuși... speră.

Dan C. Mihăilescu îmi confirmă faptul că ipoteza mea se justifică din moment ce vede în Cioran un mare pesimist tonic.³² De altfel, îl citează și pe Radu Florian care îi oferă la rându-i un suport propriilor lecturi, când afirmă:

*„Însă Cioran nu este un sceptic absolut deoarece judecățile lui de valoare au drept sistem de referință o reprezentare ideală a omului și a formelor sale de manifestare, chiar dacă ea nu este dezvăluită niciodată explicit [...]. Interpretarea gândirii aforistice a lui Cioran nu trebuie să omită faptul că una dintre formele ei preferate, paradoxul, prin ambiguitatea sa caracteristică, lasă sentimentul greșit că ea s-ar reduce la o consemnare neutrală, deși în realitate ea este o pledoarie pentru curmarea unei stări de lucruri*³³.(s. mea)

Spuneam la început că *îndoiala* este structura pe care se articulează întreg discursul eseurilor lui Cioran. Dar dacă această formă a privirii sale asupra lumii constituie axa sa fundamentală, acest lucru nu trebuie înțeles la modul simplist, ci văzut numai ca eșafodaj care comportă o serie întreagă de structuri ascunse pe care nu se pot decela fără o lectură atentă. Profunzimea discursului său aforistic se des-văluie lent prin re-configurarea frazei care impune o grilă, o lectură secundă ce nu poate sta decât sub semnul unei cunoașteri îndrăgostite întrucât culoarea rostirii sale ascunde întotdeauna savante dozaje de proporții și compoziții și incită la reflecție, la participare activă, dacă dorești să simți ce viață densă, plină de pasiune, de dezlănțuiri, de mișcări tectonice pe care numai conștiința acestui mare moralist al secolului al XX-lea le putea rosti.

Îndoiala sa metodică are în vedere mai multe etape și mai multe perspective. Dacă în tinerețe Cioran practica o îndoială virulentă, pasională, care nu lăsa multe punți spre comunicare celor ce nu se puteau racorda modului său intens și autentic de a trăi, în cea de-a doua parte a vieții el practică o îndoială detașată pentru simplul motiv că și cunoașterea sa este diferită, adâncă, străbătută de o altfel de privire, în care apocalipticul se estompează în spatele unui zâmbet amar asupra subțiririi vieții și a Eșecului care subîntinde ca un blestem firea supusă aceleiași forțe obscure care l-a bântuit toată viața: Moartea.

În portretul dedicat lui Mircea Eliade din *Exerciții de admirație. Eseuri și portrete* Cioran mărturisește că fusese somat de mai marele său prieten să-și canalizeze obsesiile pe care le exhiba în diverse periodice pe alte direcții decât aceea a morții, la care mai tânărul admirator mărturisește că aceasta constituia „marota mea de atunci și dintotdeauna”³⁴. Ca de obicei Cioran șarjează intenționat, pentru că nu este vorba de o simplă *marotă*, ci de un spectru ce se va transforma în viziune despre care nu va înceta să vorbească, să o disece, și nu oricum cu argumente care a pus marea majoritate a cititorilor în stare de perplexitate. Așa-zisa dedublare, nesinceritate de care vorbește cine nu știe să citească mi se pare nedreaptă, dar este un simplu punct de vedere.

Lecția eseurilor lui Cioran este pe cât de simplă pe atât de complexă: timpul este singurul etalon de judecată al valorii. Invenția presupune un Logos pe care numai spiritele alese îl pot cunoaște și expune alterității.

¹ Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Editions Laurence TeperParis, 2008, p. 69.

² Dumitru Tiutiuca, *Eseul. Personalitatea unui gen*, Junimea, Iași, 1979, p. 171; Ion Biberi, *Eseuri*, Minerva, București, 1971, p. 7.

³ Expresia aparține părintelui eseului Michel de Montaigne.

⁴ *Pro și contra Emil Cioran. Între idolatrie și pamflet*, Antologie, cuvânt înainte și note de Marin Diaconu, Editura Humanitas, București, 1998.

⁵ „Imperativul discontinuității” în *Vremea*, an X, nr. 496, 18 iulie, 1937, p. 3.

⁶ E. M. Cioran, *Oeuvres, Précis de Décomposition*, Gallimard, Paris, 1999, p. 206.

⁷ Interesantă perspectiva propusă de Alexandra Bolduc în lucrarea sa *Cioran et l'écriture du fragment*, Université McGill, Montréal, 1999.

⁸ Marcel Proust, *Plecarea Albertinei*, p. 53: „...dar oare viața noastră nu se întemeiază pe minciună?” (subl. mea)

⁹ Vezi în acest sens poziția fin nuanțată pe parcursul întregii sale cărți a criticului Mircea A. Diaconu : *Cui e frică de Emil Cioran?*, Cartea Românească, București, 2008.

¹⁰ *Cioran, Précis de Décomposition*, p. 91.

¹¹ *Idem*, p. 585.

¹² *Idem, Précis de Décomposition*, p. 588.

¹³ E. M. Cioran, *Eseuri*, Antologie, traducere și cuvânt înainte de Modest Morariu, Cartea Românească, București, 1988, p. 18-19.

*Precizare: acolo unde nu am găsit o traducere autentică a textului lui Cioran în limba română am folosit ediția franceză *Oeuvres*, Coll. Quarto, Gallimard, Paris, 1999.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹⁵ *Idem, Manual de Descompunere*, p. 19-20..

¹⁶ *Idem, Manual de Descompunere*, p. 21.

¹⁷ Mircea A. Diaconu observă cu justețe această obsesie a mistificării în diferite momente ale vieții și reflecției lui Cioran.

¹⁸ *Idem, Manual de Descompunere*, p. 23.

¹⁹ E. M. Cioran, *Eseuri, Sfirtecare*, p. 235

²⁰ Michel Cioran, *Oeuvres, Précis de Décomposition*, p. 591.

²¹ *Idem, Manual de Descompunere*, p. 12.

²² *Ibidem*, *Manual de Descompunere*, p. 12-13.

²³ E. M. Cioran, *Ispita de a exista*, p. 87.

²⁴ *Idem*, p. 83.

²⁵ *Idem*, *Ispita de a exista*, p. 88.

²⁶ *Ibidem*, p. 88.

²⁷ *Ibidem*, p. 88. Adevărul e că omul care a suferit cel mai mult pentru semenii lui, deși a tunat și a fulgerat împotriva lor, a fost Cioran.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 84.

²⁹ Această distincție am aprofundat-o în volumul *Romanul de introspecție*, Universitas XXI, Iași, 2005.

³⁰ Vezi articolele lui Dan C. Mihăilescu consacrate lui Cioran în capitolul *La Școala generației '27 în Scriitorincul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

³¹ E. M. Cioran, *Eseuri*, p. 93-94.

³² Marin Sorescu, *Ușor cu pianul pe scări*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 385.

³³ Radu Florian, *Un moralist al secolului XX*, în *Dialog cu secolul nostru*, Editura Politică, București, p. 1960.

³⁴ E. M. Cioran, *Eseuri*, p. 259.

BIBLIOGRAFIE

Cioran, Emil, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1999.

Cucu, Marius, *Cioran și exodul spre veșnicie*, Junimea, Iași, 2007.

Diaconu, Mircea A., *Cui e frică de Emil Cioran?*, Cartea Românească, București, 2008.

Jaudeau, Sylvie, *Cioran ou le dernier homme*, Joosé Corti, Paris, 1990.

Jaudeau, Sylvie, *Entretiens. En lisant, en écrivant*, Joosé Corti, Paris, 1990.

Lectures de Cioran, L'Harmattan, Paris, 1997.

Modreanu, Simona, *Cioran sau rugăciunea interzisă*, Junimea, Iași, 2003.

Modreanu, Simona, *Cioran*, Junimea, Iași, 2005.

Pro și contra Emil Cioran. Între idolatrie și pamflet, Antologie, cuvânt înainte și note de Marin Diaconu, Editura Humanitas, București, 1998.

Rădulescu, Carmen-Ligia, *Emil Cioran, conștiința ca fatalitate*, Editura Recif, București, 1994.

Tiffreau, Philippe, *Cioran ou la dissection du gouffre*, Henri Veyrier, Paris, 1991.

Tiutiucă, Dumitru, *Eseul. Personalitatea unui gen*, Junimea, Iași, 1979.

EXIL ȘI GLOBALIZARE: DUMITRU RADU POPA SAU DEZINVOLTURA AMERICANĂ

Liliana-Stela BALAN,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Résumé: L'essai se propose à mettre en discussion la problématique générée du phénomène de la globalisation du discours des écrivains de l'exil. Un cas intéressant constitue Dumitru Radu Popa. Celui-ci quitte son pays en 1985 et, après une année passée en France, il s'établit aux Etats-Unis. L'espace social, culturel et, pas dernièrement, littéraire américain transforme l'écriture issue de ceux venus de l'ancienne Europe. La transformation supportée est tout à fait bénéfique, les thèmes de la réalité sont abordés sans complexes, sans la crainte de la facilité. La sincérité du ton, trait si difficilement dissimulée en Roumanie d'une vieille manie de la forme sophistiquée, y trouve naturellement sa voie.

On va analyser comment se modifie le discours de Dumitru Radu Popa, qui, après la transplantation dans le périmètre américain, devient une infusion de style léger, made in USA, apparemment destiné à un lecteur d'autre mer, mais en réalité adressé au public roumain.

Mots-clés: exil, globalisation, réalité, métamorphose, intertextualité, Dumitru Radu Popa

Printre aporiile lumii contemporane își face loc, sau, mai bine zis, aspiră la statutul de aporie fundamentală, raportul pe care omul zilelor noastre îl stabilește între global și local, universal și particular. Globalizarea este gândită adesea prin această dihotomie care se traduce în opoziții uneori prea tranșante: național *versus* universal, individual *versus* colectiv, specific *versus* comun, și lista ar putea continua. Și în planul literaturii, globalizarea naște dispute și organizează teorii. *Cum defăinim astăzi conceptul de literatură națională?* este o întrebare pe care ne-o punem adesea, mai ales când vine vorba despre exilul creator al unei țări care nu beneficiază de o limbă de circulație internațională, cum este cazul nostru.

Este procesul de globalizare o noutate a istoriei sau, într-o formă sau alta, a existat dintotdeauna și astăzi e doar mai vizibil? Angoasei pe care o trăim în fața fenomenului nu i s-ar găsi oare rădăcinile în condiția omului postmodern? Problema identității, înainte de a se raporta la dihotomiile menționate mai sus, nu trimite oare la relativismul postmodern? Și acesta, la rândul său, nu e generat tocmai de globalizarea însăși?... Intrăm într-un cerc vicios și pierdem din vedere că astăzi, mai mult decât oricând, sau cel puțin într-un fel pe care l-am putea numi fără rezerve *invadator*, ne vedem nevoiți să ne oprim și asupra altor întrebări, al căror răspuns ar putea să deschidă cercul. Care *eu* este cel real? Cel din viața de zi cu zi, cel din adresa de *messenger*, cel amețit de vertijul *supermarketului*, cel din cărțile pe care le citim, din

muzica pe care o ascultăm, cel din vise sau cel care am vrea să fim? Cât de consistentă este realitatea, cât de fragilă granița cu imaginarul, unde anume își mai găsește locul literatura pe aceste nisipuri mișcătoare, iată câteva dintre ipotezele propuse de romanul lui Dumitru Radu Popa, *Sabrina și alte suspiciuni*, apărut la Polirom, în 2004.

Singular în peisajul literaturii noastre postdecembriste, nu atât prin problematică sau tehnică literară, cât printr-un stil aparte – lejer, neîncrețenat, de un firesc ce uimește la primele pagini, dar în care, odată intrat, te simți nespus de confortabil –, romanul *Sabrina și alte suspiciuni* este cu atât mai incitant, cu cât autorul său aparține unei categorii aparte, aceea a scriitorilor de limbă română care nu mai trăiesc în România. Termenul prea des și adesea nejustificat folosit pentru orice scriitor român care nu mai locuiește în țară este cel de *exilat*, literatura sa făcând parte, în consecință, din *literatura exilului*. Această chestiune ar deschide o altă discuție, care nu face în mod direct obiectul demersului nostru. Trebuie menționat însă faptul că Dumitru Radu Popa a părăsit România în 1985, obținând, un an mai târziu, azil politic în Statele Unite și, chiar dacă a devenit specialist în drept internațional și comparat, va continua să scrie literatură în limba română. Nu se consideră un exilat, un *alungat* de acasă, ci, cu luciditate și normalitate, își asumă alegerea făcută, aceea de a părăsi țara, și, mai mult, de a nu se întoarce acasă după '89.¹ Această asumare și împăcarea cu alegerea făcută se resimte și în subteranele *Sabrinei*, dând la suprafață un text în care pretextul este dat de povești ce trimit la două lumi geografic și cultural diferite, spațiul românesc antedecembrist și cel american. Există în roman puternice aluzii sociale și politice, există trimiteri evidente la anumite realități și epoci, însă substanța textului e dată tocmai de depășirea acestor conjuncturi spre zona întrebărilor fără țară sau ideologie politică, așa cum spuneam ceva mai devreme.

Nu întâmplător, primul capitol al cărții se numește *Planuri*. La toate nivelurile textului, *planurile* se constituie într-un leitmotiv. Ni se derulează, alternativ, prin fața ochilor, planul cu iz polițist al anchetei despre dispariția Micului Herodot și cel al soților Meg și Ben. Suntem trimiși într-un spațiu românesc, cel al Bucureștiului, al poliției secrete, al spionilor, al anchetelor.

În aer plutește un iz de roman polițist, de complot. Aparent însă, deoarece personajele și situația sunt incoerente, alunecând spre absurd. Se conturează ridicolul și inconsistența unei epoci, pe de o parte, și a unei lumi, cea a realului în literatură, pe de altă parte. Colonelul Fedeleș, Mugurel, Timofte populează acest prim capitol al cărții, creionând o lume „suspicios” de ciudată. Se discută despre o misiune secretă, despre o anchetă, despre spioni și nume de cod. Atrag atenția cuvinte evidențiate prin scriere cursivă: „*curat, convins, trebuie, normal, perfect, SUA, acolo*” – o subtilă ironie la adresa limbajului de lemn al anchetelor sau o posibilă cheie de lectură, sugestia că aceste cuvinte ascund ceva; totul se asortează cu *suspiciuni*, cuvântul ce apare și în titlu. Presupusa moarte a lui Stoica, nume de cod Timofte, zis și Micul H, ce constituie miezul anchetei, este, la rândul ei, o „suspiciune”.

Acțiunea propriu-zisă trenează, sporind curiozitatea cititorului, care începe să se întrebe cu nerăbdare „Unde-o fi Sabrina? Cine e, de fapt, Sabrina?”. Naratorul

are însă tot timpul din lume să se joace și să ne joace, introducându-ne mai întâi în lumea lui „și alte suspiciuni”. Astfel, asistăm, brodând între timp propriile noastre ipoteze, la întocmirea itinerarului de către minuțioasa Meg. Planificându-și excursia, Meg nu mai lasă loc pentru trăire și inedit, inserând în text tema „făcăturii”, atât de dragă postmoderniștilor: „Meg continuă – cu aceeași minuție și sacrosanctă grijă de a urmări materialele primite – să completeze clasorul vacanței de vis. S-ar fi spus însă că entuziasmul ei era acum disimulat într-o oarecare măsură, și asta, fără îndoială, nu din pricina intruziunii mele metatextuale (de care nu ar fi avut cum să aibă nici o cunoștință! Să ne lămurim o dată pentru totdeauna: de orice pot să fiu acuzat, dar nu că mi-aș fi descurajat, direct sau indirect, personajele în chiar cursul acțiunii; desfid pe oricine m-ar bănuși de asemenea infracțiune epică!)”².

Imaginea este cea a unui cuplu mediocru de americani tip, monotoni, plictisitori și plictisiți, o fotografie a clasei mijlocii. Confortul și viața planificată fac din aceste două personaje două păpuși de carton, instrumente foarte utile însă naratorului pentru povestea sa. Platitudinea acestui cuplu, clișeele verbale, ticurile, schematismul, feliile de viață, limbajul viu și colorat, secvențele înlănțuite cinematografic se topesc în atitudinea ironică, degajată, ludică și adeseori surprinzătoare a vocii naratoriale: „De ce să judecăm însă lucrurile într-un mod atât de sever? Și cine suntem noi să o facem? Nevinovatul să arunce prima piatră: ce e rău, în fond, într-o viață de cuplu absolut *obișnuită*? Oare nu tocmai aceste cupluri, care nu se ridică cu nimic deasupra mediocrității, constituie pâinea și sarea unei societăți?”³. Ne vine în minte, automat, Caragiale. Ne apar în fața ochilor Lefter Popescu, „madam” Popescu și vocea naratorului din *Două loturi*. Personajul fantoșă, absurdul, ironia mușcătoare sunt, pe filon caragialian, tot atâtea incizii într-un real ce se dovedește la urma urmelor doar o aparență. Autorul însuși își mărturisește admirația față de Caragiale în repetate rânduri. Cităm doar un fragment dintr-un interviu acordat în 2001 „României literare”, unde, pornind de la relația specială pe care a avut-o cu Șerban Cioculescu, Dumitru Radu Popa afirmă: „Tot el m-a învățat să-l recitesc pe Caragiale într-o altă notă, uneori mult mai dramatică și mai universală. Era încântat de proiectul meu de a-mi scrie lucrarea de doctorat pe distincția între caragialism și caragialitate, o himeră ce, dacă nu s-a întâmplat niciodată pe plan teoretic propriu-zis, începe să devină tot mai limpede în proza mea”⁴.

Devoalând mecanismele interne ale scrisului, angajând cititorul în procesul de „întregire” a cărții, Dumitru Radu Popa distruge iluzii de lectură și exclude naivitatea. Cititorul său trebuie să știe că intră într-un joc cu regulile făcute și să accepte disimularea: „Mă simt aproape vinovat că plictisesc cititorii cu toate aceste amănunte despre locuri pe care probabil nu or să le vadă niciodată și despre oameni – în plus nici măcar extraordinari! – în pielea cărora nu se vor găsi nicicând. Păi, atunci, ce carte mai e și asta? ar putea, și încă pe bună dreptate! să se întrebe cineva. E scrisă în românește, dar bate câmpii aiurea, despre un cuplu de americani care se pregătesc să plece în vacanță, iar când e vorba despre români, îi arată mai degrabă ca pe niște neisprăviți”⁵. Condiționalul „ar putea” este o cheie a fragmentului citat mai sus. Cititorii „ar putea”, dar nu o vor face, pentru că ei cunosc, acceptă și savurează jocul. Autor – narator – personaj – cititor se cheamă

reciproc. Vârsta iluziilor a rămas demult în urmă, autorul-narator își clarifică poziția, continuând jocul și împărțind rolurile: „Suntem, în fond, cu toții, niște victime mai mult sau mai puțin fericite, prinse în plasa unui text care poate fi citit în atâtea feluri, încât viața unui singur om e mult prea scurtă pentru a epuiza consecințele lui... Însă de scris, să fie clar, îl scriu eu și numai într-un singur fel!”⁶. Rândurile citate, dincolo de evidenta poetică textualistă, fixează tocmai raportul realitate - literatură. Nu ni se spune, cum eram obișnuiți să auzim, că suntem victimele unor împrejurări, sau ale destinului, ci că am fi victimele unui text. Când lumea se goleşte de sens, ca în principiul vaselor comunicante, textul se încarcă. Vorbind despre utopia comunistă, devenită în planul realului *minciună* și *crimă*, despre incoerența acestei lumi ca model al oricărei existențe ce nu mai poate să-și articuleze sensul, Dumitru Radu Popa mărturisește că, odată cu trecerea timpului, a trecut de la întrebarea *Cum anume vede scriitorul realitatea?* la o altă întrebare, a maturității creatorului și chiar a unei alte vârste a literaturii, *Ce anume vede scriitorul?*: „Eu în vremea aceea consideram literatura mai mult drept un *cum* decât un *ce*, abia acum îmi dau seama că eram probabil frivol...”⁷.

Superficiali am fi și noi, cititorii, dacă ne-am opri doar la metatextualitatea, ironia, arhitectura, păienjenișul narativ, personajele sau locurile din lumi geografic diferite, planurile ce se întrepătrund, se derulează paralel sau se aranjează concentric. Nu în tehnica narativă și nici în narațiunea în sine se află miza acestui roman, ci tocmai în citirea lui sub semnul aceluia *Ce* despre care autorul însuși vorbea.

Așadar, despre ce povestește D.R. Popa în *Sabrina și alte suspiciuni*? Autorul ne propune să citim o carte în care un personaj pornește într-o călătorie și citește o carte despre un personaj – care îi seamănă! – și care citește, la rândul lui o carte despre povestea Sabrinei. Asemeni unei păpuși Matrioșca, textul se deschide, din narațiune în narațiune. Planurile se întretaie, poveștile se complică, întreaga orchestrație narativă vorbind despre imposibilitatea spunerii unei povești simple, tocmai pentru că lumea, existența nu sunt simple în viziunea lui Dumitru Radu Popa. Autorul ne vorbește despre o lume a manipulării și a iluziei.

Nu întâmplător această lume se sprijină pe două continente, Europa și America. Planuri, personaje, clișee de cotidian din România comunistă și libera Americă se înlănțuie într-o nouă realitate, aceea a unei ficțiuni ce desăvârșește ceea ce realul nu poate: împăcarea întru globalizare. Departe de a ne propune o teleologie a globalizării, Dumitru Radu Popa este o expresie a acesteia: cu o dezinvoltură specific americană, scrie pentru un public român, în limba română, despre Bob, Meg, Bart, Marele K și o călătorie prin Lubbock, Austin, El Paso, Phoenix... și despre Munteanu, Stoica, Fedeleş, Timofte. Cu ușurință, se trece de la limbajul neaoș românesc: „Nu tu, bă! Bine mai zicea ăla de la televizor că sîntem un neam de proști, mă, Fedeleş...” la jargonul american. Aflăm că Sabrina își terminase studiile „undergraduate la University of Virginia”, că aparținea „upper middle-class ului” și că folosea „make-up”.

Spre deosebire de romanul *Traversând Washington Square* (Cartea Românească, 1999), unde se resimte o undă de nostalgie față de Bucureștiul natal, gândurile personajului, românul Vlad, profesor de filosofie, zburând de la

contemplarea peisajului new-yorkez la amintirile bucureștene („Căci, probabil, la acel București încă ne-muribund mă gândeam în fiecare dimineață traversând *Squarul*”), în *Sabrina și alte suspiciuni* spațiile geografice sunt simple pretexte ale scenariului narativ, nefiind impregnate de melancoliile exilatului din Europa de Est. Scris la cinci ani după *Traversând Washington Square*, *Sabrina* depășește și clasează experiența exilului personal, glisând spre condiția de exilat a individului în genere, a celui care trăiește în plin postmodernism în special.

Fenomenul globalizării își pierde dimensiunea tragică. Ființa nu mai este pândită de pericolul alienării prin asimilare, ci se vede pusă față în față cu sinele cel mai adânc. Ni se deschid lumile unui univers fastuos, sensibil, oniric. Realul se dezvoltă pe o mitologie a derizoriului și deschide, la nesfârșit parcă, lumi în lumi.

Lacrimile Sabrinei, care vor juca un rol atât de important în „acțiune”, sunt o frumoasă imagine a întoarcerii și a regăsirii, a înnodării sinelui cu sine, a retragerii în interior, a coborârii în ne-născutul fizic: „Adică va trebui să se consoleze cu gândul că toată viața ei se va desfășura în teritoriul acelei lacrimi: o capcană îngrozitoare sau numai un teritoriu al siguranței absolute – cine ar putea ști?”⁸. Singurătatea fetei conturează și ea angoasele postmodernului: „Se simțea, dintr-o dată, singură pe lume. Tot așa, i se părea că e numai ea vinovată de spaima ce o cuprindea când era lăsată acasă cu altcineva decât cu părinții ei”⁹. Sabrina suferă de „vlăguirea ființei”, cum numește Vattimo această trăire a postmodernului, suferă de singurătate și de limitare a posibilităților de a cunoaște. Singurele ei certitudini sunt lacrimile.

Să nu uităm că în roman povestea Sabrinei este de fapt ficțiunea pe care o citește Meg, la rândul ei ficțiune. Lacrimile, visul și lectura îi vor deschide Sabrinei drumul spre alte lumi de ficțiune¹⁰. Tânăra trăiește din nou o criză a raportului cu lumea, văzut însă de data aceasta din prisma relației cu lumea cărților: „Or, Sabrina, pradă unui plâns nestăvilit – deși, cum s-a mai spus, bănuia oarecum că lacrimile trebuie păstrate cu avariție, căci izvorul lor ar putea să sece într-o zi –, avu deodată revelația că nu terminase nicidecum vreuna dintre cele trei cărți găsite în sertarul noptierei de spital”¹¹. Sabrina ajunge în imposibilitatea de a plânge, alegorie a rătăcirii umane. Ajungem astfel într-o altă zonă *americană* a cărții, cabinetul de psihoterapie.

Inconsistența și artificialul ședințelor de consiliere psihologică, și ritualul lor caraghios se topesc în rimul egal al narațiunii și în ironia cordială a naratorului, exersată în registrul ambiguității domoale. Prozatorul e preocupat nu doar să prezinte niște mecanisme, experiențe sau alternative ale lumii postmoderne, ci să-i descopere noua mitologie, cu toate particularitățile și arhetipurile ei umile. Lumea cabinetului Marelui K (ironie mușcătoare a numelui!) își trăiește amintirea propriilor mituri în registrul umil al derizoriului, fără exasperări, fără crize, fără traume și lasă în urma ei doar pâlparea fină a angoasei. Sensibilitatea exacerbată a Sabrinei stă față în față cu hidoșenia Marelui K.

Doctorul K nu îi poate oferi Sabrinei nici un remediu viabil. Pentru pierderea lacrimilor îi propune o linguriță și un recipient. Sabrina încearcă, disperată, tratamentele absurde ale doctorului, în speranța că-și va recupera lacrimile și că iubiții nu o vor mai părăsi pentru un alt bărbat. Scenele din cabinetul doctorului sunt un

simulacru trăit de față din inerție, din disperare, din neputință. Ocheanul naratorului e întors spre fina parodie a mentalității cotidiene, cu toate clișeele pe care aceasta le presupune. Nu avalanșa de întâmplări e scoasă la iveală, ci lipsa de suplețe a gândirii, formele închistate, șubrezenia și inconsistența unei anumite mentalități, decăzută în mecanica goală a formelor, în stereotipiile de limbaj și de comportament; sfaturile doctorului sună ca o placă uzată, ascultată până la refuz.

Culmea ironiei este că Sabrina vrea să afle de ce o părăsesc bărbații, nu pentru o femeie, ci pentru un alt bărbat, de la un medic, el însuși gay, îndrăgostit de propriul său asistent. Relațiile gay, multă vreme tabu în literatura „serioasă”, își găsesc locul în diversitatea tematică, deschiderea și toleranța postmodernistă. „Bărbații interesanți sunt fie însurați, fie impotenți sau homosexuali”, notează Sabrina în jurnal. Modelul cultural și social al postmodernismului este cel american. Spre deosebire de prozatorii din țară, Dumitru Radu Popa vorbește din interiorul modelului. Tot ceea ce ține de sexualitate și erotism este tratat cu naturalețe, fără încrâncenare, fără sentimentul că s-ar fi spart un șablon. Limbajul este viu, savuros, sugestiv, curge la fel de firesc ca în restul textului, fără a cădea însă nici o clipă în vulgar sau obscen. Homosexualitatea este și ea firească, parte integrantă a societății și a erosului¹².

După încercările eșuate de a-și rezolva problemele sentimentale cu ajutorul psihanalizatorilor, Sabrina și Vlad, românul de care era îndrăgostită, reușesc să se împlinească prin evadare în vis; se regăsesc în altă lume, a Vescovului care își poartă cu el biserica (oare nu își poartă orice emigrant cu el amintirile?), a irealului, a fantasmelor și a eliberării. Răspunsul dat de bătrân atunci când fata îl întreabă dacă este american sintetizează esența felului în care se raportează Dumitru Radu Popa la noțiunile de globalizare sau identitate națională: „ – Of! Ce să-ți spun, ducă, nu sînt nici un fel de cetățean. Asta nu există... Iar de vorbit îți vorbesc în limba care este numai una și ne face să ne înțelegem, așa cum a lăsat-o El, din fericita zi când și-a revărsat duhul peste noi”¹³.

Prin urmare, Dumitru Radu Popa ne propune, în plină dezbatere generată de globalizare și de efectele acesteia, o proză care ne aduce o perspectivă lipsită de patimă, aceea a întoarcerii la valorile fundamentale și universale: arta, iubirea, credința. Experiența exilului, modelele clasice ale culturii europene, ironia lui Caragiale, rănile comunismului, postmodernismul, pragmatismul american, toate acestea fuzionează firesc, fără încrâncenare, oferind cititorului român un exemplu reușit de hibridizare culturală: o problematică densă și gravă, prezentată cu dezinvoltură *made in USA*.

NOTĂ: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocarile cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorala PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operational Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

¹ Mărturisește Dumitru Radu Popa: „Din punctul de vedere al creatorului, ca să revin la întrebarea dvs., mă consider eminent european, ca gen proxim, și român, ca diferență specifică. Asta pentru că îmi scriu literatura originală (traducerile în engleză și eseurile critice sunt un alt capitol) exclusiv în românește, iar „ethosul” care impregnează scrisul meu cred că are nuanțe românești ușor de identificat, chiar și – sau poate mai ales! – atunci când transfigurez literar impactul dintre două lumi, două mentalități diferite... Altfel, categorial mă consider, cu nesfârșită încântare și fără nici un regret taxonomic legat de pierderea pe hârtie a identității române, un cetățean al lumii, în spiritul formulei luminoase a lui Diderot: *sage citoyen du vaste univers...*” (Dumitru Radu Popa, în Gabriel Pleșea, *Scriitori români la New York*, Vestala, București, 1998, pp. 165).

² Dumitru Radu Popa, *Sabrina și alte suspiciuni*, Polirom, București, 2004, pp. 31-32.

³ *Ibidem*, pp. 18.

⁴ Cristina Poenaru, Interviu - Dumitru Radu Popa: „Șansele nu se așteaptă ca o pară mălăiață” în rev. „România literară”, nr. 35, sept. 2001.

⁵ Dumitru Radu Popa, *op. cit.*, pp. 30.

⁶ *Ibidem*, pp. 31.

⁷ Dumitru Radu Popa, *Străinătatea nu există*, rev. *Viața Românească*, 2009, disponibil la http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63_viata-romaneasca-11-12-2009/5_ancheta-vr/487_strainatatea-nu-exista.html

⁸ Dumitru Radu Popa, *op. cit.*, pp. 57.

⁹ *Ibidem*, pp. 58.

¹⁰ A se vedea ce spune Mircea Cărtărescu: „Perspectivismul lumii moderne, tradus prin dezagregarea oricărei autorități și prin relativizarea valorilor, poate produce și el un sentiment de dezorientare și perplexitate culturală. Într-un cuvânt, toate vechile obișnuințe umane, legate de viața într-o lume relativ statică și stabilă, cu valori tradiționale, bine stabilite, cu o împărțire clară a rolurilor sociale, par să se dezintegreze într-un flux anarhic, aleatoriu, semireal de evenimente. Viața devine ceva asemănător unui vis sau unei ficțiuni literare.” (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1999, pp. 16).

¹¹ Dumitru Radu Popa, *op. cit.*, pp. 63.

¹² „Există, în consecință, o dublă implicare a postmodernului și a feminismelor: pe de o parte, feminismele au determinat postmodernismul să reconsidere – în termeni de gen – provocările sale la adresa universalei umaniste numite „Om” și au sprijinit și au întărit denaturalizarea separării dintre public și privat, personal și politic; pe de altă parte, strategiile reprezentationale parodice postmoderne le-au oferit artistelor feministe o cale eficientă de a opera din interiorul discursurilor patriarhale dominante și de a le provoca totodată” (Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Univers, București, 1996, pp. 178).

¹³ Dumitru Radu Popa, *op. cit.*, pp. 196.

BIBLIOGRAFIE:

- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucuresti, 1999
- Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Univers, Bucuresti, 1996
- Pleșea, Gabriel, *Scriitori români la New York*, Vestala, Bucuresti, 1998
- Poenaru, Cristina, *Interviu - Dumitru Radu Popa: „Șansele nu se așteaptă ca o pară mălăiață”* în „România literară”, nr.35, sept. 2001
- Popa, Dumitru Radu, *Sabrina și alte suspiciuni*, Polirom, București, 2004
- Popa, Dumitru Radu, *Traversând Washington Square*, Cartea Românească, București, 1991
- Popa, Dumitru Radu, *Străinătatea nu există*, în „Viața Românească”, disponibil la http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63_viata-romaneasca-11-12-2009/5_ancheta-vr/487_strainatatea-nu-exista.html

LE CONTE ET SA RECEPTION

Emilia COLESCU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Abstract: This article rejoins the texts of the cult story critics which can be perceived as a true model to the young searcher anxious to improve his knowledge in this domain. This volume contains an Introduction and four parts which represent a scientific approach of the authors who dedicated their work in writing books for children. The introduction is made by Jean Perrot, the critic who dedicated this study to Marc Soriano, the one who was considered to be the innovator in this scientific field, rediscovering thus Madame d'Aulnoy's fairy tales, Charles Perrault's ironic cult stories, Madame de Beaumont's didactic approach and the countess of Segur's realistic fairy-tales. Each part is considered to be a very interesting approach, thus we are allowed to perceive the inner nature of the cult story. The first part is dedicated to Chrles Perrault, the XVIIth century fairy-tales author, the second part is a renewal of Madame d'Aulnoy's «*la mode des contes de fées*» [fairy-tales mode], in the third part we can distinguish a diachronically perspective concerning the creation and interpretation of the ladies' fairy-tales and finally in the last part we can see how the children's literature, especially the fairy-tales, is translated in different languages and thus reinterpreted.

Key-words: the cult story, the fairy-tales, fairy-tales mode, books for children, the fantastic, folklore and modernism, the realistic fairy-tales, the ironic fairy-tales

Le conte, étudié par bien des spécialistes en littérature d'enfance, nous préoccupe nous aussi, non seulement parce qu'il invite à une nouvelle interprétation, mais plutôt parce qu'il garde une nuance vraiment mystérieuse. L'interprétation du conte par de grands spécialistes tel Marc Soriano, Pierre Péju, Eric Tourette, Bruno Bettelheim, Gianni Rodari, Vladimir Propp et bien d'autres, nous a permis de regarder le conte savant non seulement comme une sorte de divertissement, mais aussi comme une véritable leçon de vie. Le conte est tout à fait révélateur: lorsque les enfants lisent les contes, ils «s'effacent» devant les personnages merveilleux qui deviennent ensuite leur propre moi. Nous voulons démontrer par le choix de notre corpus que le conte, soit-il un phénomène vraiment problématique, reste encore un aspect qui nous concerne. Les contes requièrent une lecture récente et un souvenir de lecture enfantine. Tout comme le personnage, le conte est soumis aux métamorphoses, aux variations parce qu'il «se soustrait aux exigences de cohérence qui assurent la participation émotive et l'identification du lecteur, il construit des univers instables et tire son charme de se soumettre au principe de la métamorphose»¹.

Les textes et les communications des chercheurs², spécialistes en contes et en littérature de jeunesse sont un véritable point de départ pour le lecteur passionné de ce domaine. Les quatre grandes parties du présent volume : *Le «Dossier» Charles Perrault, Catherine d'Aulnoy, le renouveau des contes, Personnalités littéraires et découverte de l'intime, Le Miroir International* – visent le thème et l'orientation littéraire de chaque intervenant. *L'Avant - propos* rédigé par Jean Perrot est une synthèse des principales oeuvres qui ont abordé la problématique du conte et la réhabilitation «d'un cercle d'auteurs méconnus et oubliés et celle d'un public longtemps considéré comme mineur»³. Les articles proposés dévoilent au lecteur moderne la signification de ce genre considéré parfois «comme une sous littérature orale»⁴ et son évolution à travers les siècles et les espaces culturelles. Des noms comme: Marc Soriano, Philippe Hourcade, Jacques Barchilon, Maya Slater, Marie-Agnès Thirard, Nadine Jasmin, Valérie Lastinger, Albumița Muguraș Constantinescu, rencontrés dans ce livre, nous permettent d'explorer l'univers des contes de fées et de saisir l'intérêt spécifique pour l'enfance et comment les divers études entremêlent la tradition au modernisme.

Jean Perrot, d'ailleurs, considère que de l'étude inaugurale de 1968, *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires* de Marc Soriano, à la mémoire duquel il dédie son oeuvre, qui a permis l'invention d'un nouveau terrain scientifique, à la "surprise du Tricentenaire" constituée par le retour et la redécouverte des *Contes de fées* de Madame d'Aulnoy grâce surtout aux études de Philippe Hourcade et Jacques Barchilon a mis au jour le registre de l'imagination active des chercheurs en domaine. Une relecture critique et active des lectures d'enfance s'avère être le propos du présent volume.

La première partie du volume *Le "Dossier" Charles Perrault* s'intéresse plutôt à la question du traitement des Contes de Charles Perrault chez des auteurs comme Catherine Velay-Vallantin, Yvan Loskoutoff, Marie-Dominique Leclerc, Isabelle Nières, Annie Renonciat, Nadine Decourt, Bernard Gicquel. L'oeuvre à l'avis de Catherine Velay-Vallantin réduit le «grand partage entre l'écrit et l'oral» qui travaille nos sociétés contemporaines. Elle analyse dans son étude *Les Contes de Perrault entre ethnologie et histoire: Relire Arnold Van Gennep et Marc Soriano* la nature des *Contes* de Perrault, phénomène qui accélère le développement psychique et intellectuel de l'enfant, relevant par cela une double tension: d'une part - l'oralité (le travail de l'ethnologue) et d'autre part - l'écriture (la tâche de l'historien). Les *Contes* de Perrault, lus et interprétés du point de vue psychanalytique, symbolique, structuraliste, formaliste, rejoignent le populaire et le savant. De nombreuses polémiques pour identifier l'origine des *Contes* (des nourrices, de livrets de Bibliothèque bleue, des traductions de Basile ou de Straparole) sont analysées dans cet article et la conclusion est que Perrault est le seul qui nous permet «de réduire le grand partage entre l'écrit et l'oral, peut-être même de l'effacer».⁵ Arnold Van Gennep, marginalisé lors du Congrès International de Folklore (en mai 1937) a pour objectif de rendre les *Contes* de Perrault à la culture populaire. Ainsi «La France, à l'avis des ethnologues, possède donc un auteur qui, pour une fois, peut être arraché à l'anonymat: c'est Perrault».⁶

Paul Delarue dans son catalogue donne aux *Contes de ma Mère l'Oye* de Perrault le statut d'une oeuvre «qui restitue l'authenticité de la voix populaire».⁷

Les travaux récents sur la lecture ont ouvert la voix aux historiens actuels tel Marc Soriano qui a fait par son ouvrage une «invention» d'un terrain scientifique méconnu jusqu'à ce moment ou une «réhabilitation» d'un corpus de récits classiques de la littérature enfantine. Le choix du corpus, les Contes de Perrault ne relevait aucune école, aucune mode mais «un intérêt particulier pour la littérature enfantine».⁸ Dire de l'enfant et dire à l'enfant sont deux notions bien distinctes qui ne peuvent par être réduites à de simples ruptures pédagogiques. Nicole Belmont, pour laquelle le conte est une oeuvre individuelle à l'origine, pousse à l'extrême sa position, définissant un curieux paradoxe: «les contes de tradition orale, non destinés aux enfants dans leur majorité, parleraient beaucoup plus et beaucoup mieux de l'enfance que les contes contemporains écrits pour les enfants, qui parleraient plus de l'adulte qui les a créés, cet adulte même qui les a créés. Autrement dit, assure-t-elle, les contes de tradition orale auraient l'enfant pour sujet, le plus souvent de manière cachée, alors que les contes écrits ou littéraires auraient l'enfant pour objet».⁹ À l'avis de Nicole Belmont la littérature pour enfants contient un grand nombre d'oeuvres de qualité (divertissantes, charmantes, éducatives).

Marc Soriano a identifié les sources folkloriques des *Contes* de Perrault s'appuyant sur le *Catalogue du Conte Populaire Français* des folkloristes français Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, utilisant pour cela l'appellation de "populaire" pour «qualifier, ou disqualifier, le folklore narratif, qu'il s'agisse de contes, de chansons, ou encore de formulettes enfantines».¹⁰ Son investigation, axée sur l'histoire sociale et sur l'histoire culturelle, a pour but de dévoiler les représentations idéologiques qui dérivent des rapports entre l'art savant et les traditions populaires. Soriano a ainsi démontré qu'il existe une histoire de la "culture populaire" et une harmonie entre les cultures "populaires" et "savantes".

Yvan Loskoutoff analyse sous un angle neuf la vogue des contes merveilleux, insistant sur les valeurs du diminutif (un trait de style remarquable) dans les *Contes* de Perrault, son objet n'est pas de faire une étude sur les empris du diminutif dans la poésie de la Pléiade.

La deuxième partie du volume, *Catherine d'Aulnoy, le renouveau des contes*, est consacrée à la spécificité des contes de Madame d'Aulnoy, à son rôle dans la tradition du conte de fées. Le conte de fées, à l'avis de Marie-Agnès Thirard, est influencé par la pastorale. Jacques Barchilon dans l'étude de *Madame d'Aulnoy dans la tradition du conte de fées* considère que le premier conte merveilleux de Madame d'Aulnoy, *L'Île de la Félicité*, est aussi le premier conte de fées littéraire français et Philippe Hourcade dans *Tricentenaire des Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy, considéré la "surprise" du Tricentenaire, propose une redécouverte des *Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy par l'exploitation de la relecture de ses contes. En lisant de près les contes de Madame d'Aulnoy nous pouvons découvrir une intertextualité complexe ainsi que des allusions historiques insuffisamment explorées et déchiffrées. Le merveilleux qui domine les contes de Madame d'Aulnoy est rapproché au merveilleux de l'opéra du temps par l'inventivité des

formes, des scènes et des métamorphoses. À côté du merveilleux, l'usage du langage enfantin est un trait spécifique des contes de Madame d'Aulnoy. Les contes de fées de Madame d'Aulnoy sont nuancés d'animaux parlants (les perroquets, par exemple) dont s'occupe Maya Slater dans son étude *Les animaux parlants dans les Contes des Fées de Madame d'Aulnoy*, des jouets merveilleux considérés par Michel Manson comme la marque d'un intérêt spécifique pour l'enfance, des produits exotiques comme le chocolat qui est servi avec "des eaux glacés et des confitures" au milieu des jasmins et des orangers, dans un "cabinet" qui s'avère être "le vrai séjour des plaisirs".

La troisième partie du volume *Personnalités littéraires et découverte de l'intime* est dédiée à une connaissance plus "intime" des profondeurs des contes de fées du XVIIe au XVIIIe siècle. Les études critiques de Bernard Darbord, Lewis C. Seifert, Claude de la Genardière, Nadine Jasmin, Geneviève Patard, Valérie Lastinger, Francis Marcoin, Andrée Mansau et Niurka Règle, par les points de vue abordés font preuve d'une imagerie et d'une vision qui sont influencées par la manière d'interprétation. Ainsi, Lewis C. Seifert dans l'étude *Création et réception des conteuses: du XVIIe au XVIIIe siècle* étudie les contes de fées français soulignant le rôle des femmes-écrivains appelées «conteuses». Marginalisées en dépit des contributions du XIXe et du début du XXe siècle à l'étude du genre, les conteuses font l'objet d'étude de nombreux critiques. Dans sa communication Lewis C. Seifert se propose de considérer la production des conteuses du XVIIe et du XVIIIe siècle «en tant que stratégie discursive particulière».¹¹ Premièrement il a l'intention de parler des conteuses du XVIIe siècle pour mettre en valeur le fait qu'elles ont dominé la création des contes de fées entre 1690 et 1715. Puis il se tourne vers les conteuses du XVIIIe siècle pour voir en quelle mesure leur stratégie continue ou rompt avec celle de leurs prédécesseurs du XVIIe siècle. En pratiquant un genre considéré marginal ou «bagatelle», les conteuses n'acquièrent pas le prestige accordé aux écrivains-masculins, pourtant, par le conte de fée, est démontré leur capacité en tant que femmes-écrivains.

Au XVIIIe siècle, quoique le pourcentage des contes de fées publiés par les femmes-écrivains baisse, «les femmes semblent avoir acquis une position légitime à l'intérieur du champ littéraire, au moins en tant que romancières».¹² Les contes de ces femmes ne sont ni parodiques, ni érotiques, ni même allégoriques et la narration populaire n'est pas leur source d'inspiration, abordant par contre une conception plus conservatrice du genre que les hommes-écrivains et l'apparente manque d'innovation n'est qu'une invention différente par rapport aux conteurs. Apparentés aux textes de leurs prédécesseurs, les contes du XVIIIe siècle suggèrent une continuité dans l'écriture des conteuses du XVIIe siècle au XVIIIe siècle. L'intrigue des contes du XVIIIe siècle est plus compliquée que celle des textes du XVIIe siècle. Le merveilleux est utilisé par les conteuses du XVIIIe siècle d'une façon plus sérieuse, faisant même l'objet de commentaires autoréférentiels. Madame d'Aulnoy, par exemple, offre un exemple particulier de commentaire sur le merveilleux dans le conte *Le Prince Marcassin*. Dans le conte *La Belle et la Bête* Madame de Villeneuve nous offre par les aventures de la Belle dans le château de la

Bête des exemples de mise en abyme du merveilleux. De Madame d'Aulnoy à Madame de Villeneuve nous percevons une opposition entre le réel et le merveilleux tout en développant un discours littéraire qui leur est propre. Se dirigeant vers le même sujet abordé par les chercheurs des contes de Madame d'Aulnoy, Valérie Lastinger propose une analyse profonde de cette notion, tout en remontant par son étude *Le tribut des dieux: le rôle des Nouveaux Contes de Fées dans l'oeuvre de la comtesse de Ségur* à la tradition littéraire très riche du XVIIIe siècle. Tout comme Madame de Genlis ou Madame de Beaumont, la comtesse écrit «spécifiquement et exclusivement»¹³ pour les enfants tout en donnant à son oeuvre une valeur morale et utile. Ainsi, «comme Madame d'Aulnoy, Madame de Ségur choisit le conte comme le genre littéraire qui lui permet avant tout de rêver, de spéculer sur un monde différent de celui dans lequel elle vit»¹⁴.

Sous un titre générique *Le Miroir International*, le volume continue avec l'analyse des textes vus d'une perspective différente, tout en insistant sur les comparaisons interculturelles des contes à travers d'autres dimensions spatio-temporelles et d'autres perceptions culturelles. Ann Lawson Lucas, étudie le conte dans l'oeuvre de Collodi et de Perrault, qui est traversée par une réflexion continue sur ce terme. Le conte suppose un certain décodage pour la reconstruction du sens, décodage qui fait appel à la réflexion sur la transmission des livres pour la jeunesse. Le critique n'a pas l'intention de traiter la langue et le style du traducteur des contes de fées et de l'auteur de Pinocchio, mais de remarquer seulement le fait que Collodi était un styliste sensible aux nuances des mots et que Madame d'Aulnoy lui inspire l'emploi de certains adjectifs. À partir des contes de Charles Perrault, Muguraş Constantinescu analyse, comment le conte d'auteur a été traduit et récepté en Roumanie. Nous ne savons pas avec certitude la date de la première traduction en roumain des contes de Perrault, mais le critique entame un parallèle entre le récit féerique Perrault et la traduction libre du grand écrivain Caragiale, *Riquet à la Houppe*.

Perrault et les femmes conteuses sont dans une position différente des sources abordées, ils recomposent entièrement la structure des récits ignorés ou composés d'une manière grossière: «Ils veulent faire affleurer dans la langue moderne les tonalités et les harmonies du conte primitif, la sensibilité, la ferveur morale, la libre imagination qui en font le prix. Les conteurs définissent par le terme de "naïf" la qualité de la langue qu'ils ont inventée: capable de donner l'impression d'une parole fruste, populaire, adaptée aux enfants, tout en se conformant aux usages lettrés, en se pliant aux règles du récit, en déployant un esprit de "badinage" marqué par des allusions savantes, des doubles sens, des effets "ingénieux"»¹⁵. Madame d'Aulnoy, Madame de Beaumont et la comtesse de Ségur accordent une place différente au sentiment de leur héros, transformant ainsi le conte ancien en un genre mondain qui recrée artificiellement les traits oraux: «Mme d'Aulnoy écrit un conte proprement féerique, à déploiement triomphant de merveilleux, emblématique pour ce phénomène, tout en évitant les excès précieux, moralisateurs ou mythologisant de certains contemporains»¹⁶. Madame de Beaumont renouvelle les *Contes* de Charles Perrault par un rafraîchissement du genre (l'acquisition des

vertus, la correction des vices) dans le conte *La Belle et la Bête*, pourtant «cette œuvrette n'a pas la qualité des contes de *Ma Mère l'Oye* que Madame de Beaumont a la sagesse de considérer comme des modèles du genre; mais c'est un beau texte, écrit dans un style sobre et efficace, et où l'artiste respecte ou retrouve souvent la grâce du conte traditionnel»¹⁷.

Les études réunies par Jean Perrot, tout en valorisant une bibliographie riche, représentent des analyses pertinentes, intéressantes et bien argumentées sur le concept de conte savant vu dans son évolution historique et étudié d'une manière comparative au-delà des limites spatio-temporelles. Le volume constitue une nouveauté dans la direction de l'interprétation des contes comme une littérature d'enfance. La présente étude ouvre des nouvelles pistes pour les futures recherches qui seront envisagées en cette direction.

Nous ne pouvons pas finir notre analyse que par une idée tirée de l'ouvrage de France-Marie, Frémeaux, idée qui semble résumer notre propos: «Combien d'images viennent à l'esprit lorsque l'on parle de contes de fées! Elles sont associées à des émotions profondes et d'autant plus fortes qu'elles sortent de l'enfance. On a lu ces contes, on les a écoutés; c'était souvent juste avant de s'endormir. L'univers fantastique qu'ils dessinaient s'est fondu avec celui du rêve. On ne les a pas oubliés. Si l'on y repense encore, on retrouve en soi l'excitation, le plaisir et la peur éprouvés dans ses premières années. On revoit le décor des histoires d'autrefois. Des forêts obscures s'étendent à l'infini; derrière le tronc des arbres un animal se cache, immobile. C'est un loup qui guette; la gueule ouverte il attend, patient, que sa proie se découvre»¹⁸.

¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées. Du classicisme aux Lumières*, Éditions Desjonquères, Paris, 2005, p. 101.

² *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Collection lectures d'enfance. Études réunies par Jean Perrot, In Press Editions, 1998, p. 11.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Collection lectures d'enfance, Études réunies par Jean Perrot, In Press Editions, 1998, p. 19.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ *Ibidem*, p. 29-30.

¹⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹¹ *Ibidem*, p. 191.

¹² *Ibidem*, p. 196.

¹³ *Ibidem*, p. 249.

¹⁴ *Ibidem*, p. 251.

¹⁵ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées. Du classicisme aux Lumières*, Éditions Desjonquères, Paris, 2005, p. 40.

¹⁶ Muguraș Constantinescu, *Genres et auteurs du XVII^e siècle*, Editura Universității Suceava, 1998, p. 110.

¹⁷ Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Éditions Delagrave, Paris, 2002, p. 373.

¹⁸ France-Marie Frémeaux, *L'univers des contes de fées*, Ellipses, Éditions Marketing S.A., Paris, 2006, p. 5.

BIBLIOGRAPHIE:

Constantinescu, Muguraș, *Genres et auteurs du XVII^e siècle*, Editura Universității Suceava, 1998

Frémeaux, France-Marie, *L'univers des contes de fées*, Ellipses, Éditions Marketing S.A., Paris, 2006

Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées. Du classicisme aux Lumières*, Éditions Desjonquères, Paris, 2005

Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire, Collection lectures d'enfance. Etudes réunies par Jean Perrot, In Press Editions, 1998

LA COMPOSANTE BALKANIQUE DES ECRITS DE PANAÏT ISTRATI *NERRANTSOULA*

Cristina HETRIUC,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Abstract: Panaït Istrati's literary works can be divided into two categories: those that describe the Romanian culture and those that focus on the description of other civilizations as Greek, Oriental, Ottoman, Balkan; the writing language is always the French. The author identifies the specific cultural elements and maintains them in French using strategies as literal translation and reports of foreign words. The writer presents other cultures in an ethical manner. This article analysis the modality in which the Balkan culture is reproduced in French.

Key-words: specific cultural elements, report, literal translation, translation strategies

On peut établir une typologie de l'espace et du temps des œuvres de Panaït Istrati. La géographie de l'univers istratien est multiple : l'espace roumain qui va du Danube à Braïla (*Oncle Anghel, Tsatsa Minca*), l'espace des montagnes et des forêts des Principautés Roumaines (*Présentation des haidoucs*), l'espace balkanique et le bassin méditerranéen (*Méditerranée. Lever du soleil, Nerrantsoula* et *Kyra Kyralina*). Le temps de la fiction n'est pas plus homogène: les coordonnées temporelles des œuvres à sujet autochtone varient de l'époque de l'occupation turque des Principautés Roumaines (*Présentation des haidoucs*) jusqu'à l'aube du XX^e siècle (*Oncle Anghel, Tsatsa Minca*). Pour l'autre partie des écrits (ceux à sujet oriental) l'époque de la narration coïncide avec l'époque de l'écriture. Panaït Istrati décrit des espaces lointains et des époques passées en français, dans une langue qui n'est pas la sienne. À part un travail de repérage de spécificité culturelle, il fait un travail de récréation de cette spécificité en français.

L'auteur réussit à crayonner l'ambiance culturelle des espaces et des époques en déployant tout un ensemble de stratégies. La préservation de la composante culturelle est en étroite liaison avec la conscience de la différence entre cultures et avec le désir de l'auteur de garder tels quels dans ses écrits les faits culturels et de civilisation d'une communauté.

Les concepts sur lesquels nous nous appuyons dans cette analyse sont ceux de paradigme culturel, de désignateurs culturels, d'allusion culturelle, de composantes idiomatique et sociolinguistique et de culturème, tels qu'ils sont envisagés notamment par Michel Ballard, Georgiana Lungu-Badea et Teodora Cristea.

La méthode utilisée sera celle d'identification des éléments se rattachant au paradigme culturel (désignateurs culturels, noms propres, allusions culturelles, culturèmes), aux composantes idiomatique et sociolinguistique propres à l'univers fictionnel de *Nerrantsoula*. Dans un deuxième temps, nous allons nous pencher sur l'étude des solutions propres à maintenir l'atmosphère de cet univers en français qui la langue d'écriture.

La notion de balkanique est entrée dans la conscience collective roumaine, signifiant plutôt une composante éthique et moins une composante esthétique¹. Cependant, la manière de sentir balkanique, l'esprit commun aux peuples péninsulaires – si différents du point de vue de la formation psychologique et de l'orientation culturelle et économique – ont été transférés au domaine de l'art.

Le balkanisme n'a longtemps renvoyé qu'à l'époque turco-phanariote, caractérisée par un renversement total de l'échelle des valeurs. Le mensonge, l'hypocrisie, la cruauté raffinée, la pourriture morale des phanariotes ont accaparé le concept. C'est seulement pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, qu'on a commencé à rejeter la part péjorative et à percevoir le balkanisme comme un drame aux accents parfois magiques.

Le balkanisme ne peut être considéré un courant littéraire-artistique avec un statut esthétique défini. Il s'agit plutôt d'une catégorie typologique de l'espace culturel péninsulaire. Le balkanisme littéraire en tant que rachat esthétique est formé de fronts interférents, l'un marqué par le maniérisme, par un art raffiné, du cérémonial, l'autre, par l'importance accordée à la création populaire et quasi-folklorique.

On peut identifier dans la littérature roumaine un filon balkanique. De la parénétiqne de Neagoe Basarab, en passant par l'équilibre de l'esprit encyclopédique du prince Dimitrie Cantemir, on aboutit au baroque *sui generis* du triptyque Anton Pann – Nicolae Filimon – Ion Ghica, qui consacre le balkanisme littéraire, et plus tard, aux reflets de celui-ci, qui, au XX^e siècle, - par les voix de Panaït Istrati, d'Ion Barbu et de Matei Caragiale - réhabilitent le phénomène au sens esthétique. Dans leurs cas, le balkanisme est le produit de l'urbanisme où la nuance cosmopolite signifie plus que le pittoresque extérieur.

Plusieurs auteurs placent Panaït Istrati sous le signe de l'orientalisme, en premier et du balkanisme, dans un deuxième moment. Eugen Lovinescu est le premier à signaler l'orientalisme de l'œuvre d'Istrati. Il trouve que l'élément essentiel de celle-ci n'est pas le *haïdouk* ou le vagabond et il constate la parenté spirituelle au conte oriental de *Mille et une nuits*. Garabet Ibrăileanu colle à la littérature istratienne l'épithète de proche orientalisme, réductible aux banlieues bariolées de Braïla, qui sont transférées dans l'univers fictionnel avec toute leur couleur locale d'un pittoresque inattendu. Au-delà de la réduction simpliste de l'Oriental qui ne lutte pas, qui se résigne à philosopher, le critique y décèle une coordonnée du balkanisme: la tension nerveuse de la volonté qui traverse toute l'œuvre et qui assigne une tonalité particulière à la composition et au style. Tudor Vianu affirme que le balkanisme de Panaït Istrati ne doit pas être envisagé en tant que drame historique, romancé, mais en tant que drame social, auquel l'individu

moderne ne peut trouver de remèdes. Les ports sont des espaces ouverts par où, depuis des centaines d'années, se produit le processus d'infiltration balkanique. Les gens qui y habitent sont menés dans la vie par le désir de conquérir des places lointaines. Ce sont des caractères impétueux, appliqués quand besoin il y a est, ayant la conscience de la grandeur du monde. Ces individus, de vrais *homo balcanicus* savent chérir l'énergie personnelle, l'humanité, mais, à chaque moment, ils sont blessés par la conduite égoïste de leurs semblables.

Ce qui définit l'homme balkanique, c'est-à-dire, la rencontre des extrêmes dans une même personnalité est parfaitement illustrée par les héros istratiens. Chez eux le penchant vers la terre est égal à la révolte contre le charnel. Loin de l'ataraxie orientale, le héros d'Istrati souffre de tourments dont l'origine est morale. La passion charnelle et la pureté de l'esprit se retrouvent chez le même individu dont le tragique structural empêche la réconciliation. Anghel devient la parodie tragique de sa propre projection imaginaire, après les coups que lui applique le sort impitoyable. Barba Iani, le héros de *Kyra* échappe en quelque sorte au destin tragique puisqu'il réussit à trouver un moyen de communiquer avec les semblables en souffrance. Dragomir, Stravru, Epaminonda sont torturés par la conscience de leur propre décadence; le sentiment de la culpabilité leur provoque le désir de rachat éthique et esthétique (par la relation de leur histoire).

La réduction géographique du balkanisme au périmètre d'une Braïla cosmopolite s'accompagne, chez Istrati, de l'ouverture picaresque vers d'autres espaces. Les héros sont menés dans leur traversée par toutes sortes d'obsessions: la Méditerranée, Nerrantsoula ou *Kyra*.

Mircea Muthu identifie quelques modèles humains qui sont présents dans la littérature sud-est européenne et qui apparaissent dans les œuvres istratiennes: l'image du héros national (le *haidouk*) et du picaro balkanique qui reflète l'image du sage. Les héros d'Istrati déambulent autour de la Méditerranée. Zograffi, Stavru, Epaminonda se laissent entraîner dans une odyssée moderne, obsédés par la pureté tragique de *Kyra* ou de Nerrantsoula.

L'essence de la prose istratienne est la confession qui soulage une conscience lourde du sentiment de la culpabilité. L'espace humain est régi par un drame millénaire (le leitmotiv de *Miorița* et le mythe de maître Manole pour le peuple roumain en entier, des drames personnels pour les héros d'Istrati). C'est dans la fixation du drame d'une âme que réside le balkanisme de l'œuvre istratienne.

Istrati décrit des réalités et des personnages généreux, typiquement balkaniques investis de réactions bruyantes, ayant une passion pour la sagesse de la parémiologie². Les œuvres de l'écrivain se rattachent au balkanisme par leur couleur, l'ambiance et la manière de raconter les aventures, mais elles s'en séparent par le dépassement de l'état de pessimisme oriental.

Istrati apparaît à un moment bien particulier de l'évolution de la littérature balkanique³: à la croisée des chemins de la littérature orale et de la littérature écrite naissante. Ses œuvres tiennent au balkanisme puisqu'elles mêlent réalité, légende et évocation magique aux événements réels de l'enfance et de la jeunesse.

Romain Rolland est le premier à saisir la dimension balkanique des textes d'Istrati. Le célèbre syntagme «un Gorki balkanique» apparaît dans la préface signée par le célèbre écrivain à *Kyra Kyralina*:

C'est la confession d'un nouveau Gorki des pays balkanique. Il est conteur né, un conteur d'Orient qui s'enchant et s'émeut de ses propres récits, et si bien s'y laisse prendre qu'une fois l'histoire commencée, nul ne sait, ni lui-même, si elle durera une heure ou bien mille et une nuits. Le Danube et ses méandres... Ce génie de conteur est si irrésistible que dans la lettre écrite à la veille du suicide, deux fois il interrompt ses plaintes désespérées pour narrer deux histoires humoristiques de sa vie passée⁴.

Les caractéristiques en vertu desquelles, Rolland intègre l'œuvre istratienne à la littérature balkanique sont le goût pour la confession rédemptrice, son don de conteur et l'enregistrement des souffrances de toute une humanité. Ce sont les mêmes observations qui poussent tous les autres critiques cités: Mircea Muthu, Gabriel Dimisianu, Monique Jutrin-Klenner à faire entrer Istrati (au moins pour une partie de ses textes) dans la galerie des écrivains balkaniques.

Nerrantsoula

Nerrantsoula, publié en 1927 chez Rieder est l'histoire tragique de l'amour des deux garçons pour une fille, amour lumineux en enfance, mais qui s'avère une malédiction lors du passage des années.

Un avertissement précède le texte de la première édition ayant paru sous le titre de *Le Refrain de la fosse*; le titre original, *Nerrantsoula*, étant jugé trop difficile à retenir. Panaït Istrati demande que le titre d'auteur soit rétabli lors d'une édition ultérieure. En effet, la figure de l'héroïne est d'une telle importance que cela mérite d'être signalé dès le titre.

Tout comme dans le cas de *Méditerranée. Lever du soleil*, l'écrivain utilise un artifice et transfère la vision à un personnage (rencontré comme par hasard sur une terrasse à Ramleh d'Alexandrie) qui raconte les histoires en utilisant la première personne.

Le voyage, l'errance sont les thèmes centraux du livre. L'histoire débute à Alexandrie et finit à Constantinople. Pourtant, la peinture des contrées orientales ne constituent plus (tout comme pour l'autre livre) le sujet du roman. Elles ne servent qu'à accueillir les chagrins d'un pauvre jeune homme. Entre deux voyages, l'action se déroule à Braïla, port cosmopolite sur le Danube. Les déambulations dans les rues de la ville, à la recherche de la jeune femme aimée s'avèrent créatrices de tourments et de passions. C'est, peut-être le plus triste livre d'Istrati dans le sens que les héros se laissent emporter par un destin implacable qui les mène à la destruction. Si, dans les autres livres, l'action, la lutte caractérisent la nature des personnages, dans celui-ci, les personnages semblent incapables d'échapper à la fatalité de leur sort. De longues lamentations marquent la conscience du destin hostile:

Le temps d'une seconde, j'eus l'idée de fuir, de ne plus jamais la voir, mais l'ordre du destin est impitoyable et je me soumis, comme si deux mains caressantes m'eussent poussé: va, va, vers celle qui t'appelle⁵!

ou bien:

Ô peuple méconnu! Il n'y a que toi qui sais deviner les désastres de l'âme humaine, car à toi seul sont arrivés tous les désastres de la vie⁶!

Le livre se constitue dans un hymne de l'amitié (comme tous les textes d'Istrati, d'ailleurs), d'une amitié, non pas active, combative, mais passive dans le sens de l'acceptation des coups de la destinée. Marco réprime son amour («nous comprimés et nous nous éloignâmes⁷») et laisse Nerrantsoula et Epaminonda «suivre dorénavant le chemin que leur traçait la pointe d'un coutelas rougi de sang.»

Braïla – un espace identitaire hybride

Par «identité culturelle hybride⁸» roumaine on comprend, d'une part la racine linguistique occidentale et, d'autre part, celle confessionnelle orthodoxe, byzantine. La littérature roumaine a intériorisé tantôt l'une, tantôt l'autre des deux dimensions. Parfois, cette dualité, génératrice de tension identitaire se retrouve telle quelle dans l'œuvre de plusieurs écrivains.

Panaït Istrati recrée un espace identitaire hétérogène, celui de Braïla. C'est une zone limitrophe qui suppose des modalités spécifiques d'entrer en relation avec ces Autres (des Grecs, des Juifs, des Arméniens, des Bohémiens) qui l'habitent, en raison de son ouverture vers le Danube et vers la mer, dans des buts commerciaux.

L'espace circonscrit par le Danube est envisagé par Istrati sous l'angle d'une double hybridité, intérieure et culturelle. C'est de cette manière qu'on pourrait expliquer le thème préféré de l'écrivain, l'existence aux périphéries culturelles, sociales, linguistiques, fréquemment placées dans la ville liminale de Braïla. La région de frontière qu'est Braïla reste pour l'écrivain un pays de légende, transfiguré esthétiquement dans plusieurs de ses œuvres. C'est Istrati qui fixe, dans la géographie de la littérature roumaine, cet espace.

Braïla, «espace multiculturel par excellence, marqué par des traditions foraines et citadines, carrefour des cultures roumaine, turque, macédonienne, albanaise, bulgare⁹» est «à la veille du XX^e siècle est un *mixtum compositum*.¹⁰»

La ville acquiert dans la vision du héros des dimensions mythiques ; sa topographie curieuse la rend unique au monde, elle est une sorte de labyrinthe de ruelles et de races, qui cache la bien-aimée:

Braïla, garce plantureuse qui contemple le Danube, son amant, d'un œil tantôt fiévreux, tantôt lascif, Braïla possède un plan peut être unique au monde, C'est un éventail presque entièrement déployé. Du noyau qui fait son centre, huit rues et deux boulevards forment autant de bras qui lui enlacent la taille et la montrent au Danube, comme une offrande tentatrice, mais pour que la belle ne soit

en rien gênée, quatre avenues brisent l'élan de ces dix bras, les traversant exactement comme la monture de l'éventail.

Longue, interminable, allant du fleuve au fleuve, toujours en ligne courbe et atteignant vers la périphérie leurs six cents numéros, chacune de ces dix voies porte le même nom malgré les interruptions des avenues. Toutefois, le peuple qui n'aime pas la monotonie a baptisé selon sa logique les fragments ainsi séparés par les grandes artères, ce qui a donné naissance aux quartiers, nos fameuses mahalas: juive, grecque, russe, tzigane¹¹.

Les héros Marco et Epaminonda n'ont jusqu'au jour de la disparition de Nerrantsoula qu'une connaissance fragmentée de la ville dont ils ne pressentent pas encore les pouvoirs ensorceleurs de dissimuler les êtres et les choses, de les faire apparaître sous une autre lumière. Nerrantsoula quitte l'hôpital le lendemain de la guérison sans leur dire un mot et les deux héros se décident de laisser de côté la jalousie et d'aller ensemble à sa recherche dans les rues de Braïla:

Cent fois nos semelles avaient piétiné la poussière et la boue du même mètre carré de toutes les ulitzas, de toutes les avenues, de tous les boulevards!

Oui, nous avons fait toute la ville, depuis les quartiers aristocratiques, silencieux, et froids comme le cœur des hommes rassasiés qui les habitent, jusqu'à la banlieue la plus populacière, bruyante, tapageuse et sale, mais bien plus humaine¹².

Ils s'approprient des espaces étrangers, ils découvrent le côté cosmopolite de la ville avec ses quartiers grec, juif, roumain. Le quartier grec occupe, cependant la place centrale. C'est ici qu'habite Epaminonda, c'est ici que se trouve la fosse ayant englouti Nerrantsoula lors de son accident. Marco, le Roumain connaît bien le grec, mais il est incapable de pénétrer les mystères de la vie grecque qui se déroule dans ce quartier. Il éprouve constamment un sentiment d'incertitude, d'imminence du danger. La présence de la fosse ne fait qu'accroître son inquiétude:

Le fossé, tranchée interminable, était à nos pieds. Déchirure profonde, noire, hérissée de sa colline de glaise, et toutes deux, parallèles, courant se perdre dans la nuit mystérieuse telle la route de notre destin¹³.

Epaminonda le rival n'a pas au début du roman de substance. Il est vaguement identifié par sa nationalité et par l'endroit où il habite «ma Nerrantsoula aimait un Grec, dans cette ulitza Kaliméresque éventrée par la municipalité¹⁴». La première impression est influencée par des jugements stéréotypes: «À mon approche, Epaminonda s'arrêta. Je compris que j'avais à faire à un commandant. Tout Grec naît commandant.¹⁵»

Ce n'est à la suite de la vie en commun que ces préjugés sont dépassés et que Marco découvre le caractère d'Epaminonda: «Il était sincère, plein de foi, héroïque et prêt au sacrifice pour l'honneur de sa patrie lointaine, dont il espérait

être un jour le serviteur glorieux.¹⁶». Leur amitié devient de plus en plus forte, en dessus des conflits nationaux. La vie en commun se caractérise alors par le mélange des coutumes de deux civilisations: «Nous pouvons, le soir venu, reprendre notre griserie gréco-latine, avec défilés, chants, lampions-pastèques.¹⁷»

Le narrateur surprend dans le roman ce métissage gréco-roumain qui caractérise certains endroits de Braïla, qu'il nomme *mahalas*, en transportant, par le procédé de report, le terme roumain en français. Le report est expliqué non pas tant à l'aide du glossaire qui utilise un hyperonyme français, celui de faubourg, qu'à l'aide du contexte. Chaque fois qu'on utilise le report, on le fait accompagner d'un adjectif de nationalité. Le lecteur comprend le spécifique de ce type de faubourg braïlois, habité par des groupes ethniques qui se mêlent ensuite aux marchés publics, aux commerces: «fameuses *mahalas*: juive, grecque, russe, tzigane.» (p. 256).

Istrati transporte cette atmosphère bariolée en français. Il intègre le récit des chansons populaires roumaines, tout comme «J'ai donné, près de m'amie, en un soir / Toute ma 'peine' d'un été.» (p. 212) ou grecques «Au bord de la mer, sur la grève / *Nerrantsoula foundoti!* / Une vierge rinçait sa jupe / *Nerrantsoula foundoti!*» (p.214) qui donnent une marque de spécificité culturelle et réalisent, en même temps, le passage de l'oral à l'écrit et du roumain au français, en l'occurrence, de l'oriental à l'occidental¹⁸.

On pourrait considérer ces chansons des « effets d'étrangeté » à la manière des célèbres «effets de réel» de Barthes. L'auteur les utilise dans le but précis d'induire au lecteur un sentiment de dépaysement. Il met entre guillemets le mot «peine», se rendant compte qu'il serait difficile au lecteur français de saisir les nuances que ce mot acquiert en roumain. Il ne renonce pas au terme, il préfère enrichir le signifiant français, en lui attribuant de nouveaux sens. Quant à la chanson grecque, il annonce qu'il s'agit d'une version traduite:

Il me creva le cœur avec cette alerte chanson grecque dont la première strophe se traduit à peu près ainsi¹⁹.

Si le narrateur traduit les vers, il ne traduit pas en échange le refrain dont il explique la signification dans l'avertissement qui ouvre le roman. La chanson apparaît plusieurs fois dans les pages du livre; son rôle est de clore les réflexions de Marco au sujet de sa bien aimée. Leur conclusion ne varie pas: Marco est conscient du caractère négatif du charme qu'exerce *Nerrantsoula*, mais il ne peut cependant pas s'en soustraire. Il ne détient pas le secret qui est à l'origine de l'attirance cause des malheurs; la sensation d'inconnu, de danger est transmise par le maintien des termes grecs en français.

Istrati imprègne le texte français de reports romains, de mots appartenant au langage familier, populaire, qu'on peut fréquemment entendre dans les rues d'une ville cosmopolite. Les reports ont un rôle stylistique, ils servent à tracer toute une culture, à marquer une rhétorique des espaces étrangers. Nous allons identifier les reports utilisés dans le texte étudié:

- *ulitza Kaliméresque* (p.222) – *Ulitza* est un mot roumain (expliqué dans le glossaire par l'hypéronyme «sentier», appartenant pourtant à un autre registre que le terme roumain) dont l'importation en français se fait par transcription de la prononciation roumaine. *Kaliméresque* est un mot grec pour lequel Istrati emploie le procédé français de dérivation. Ce syntagme *ulitza Kaliméresque* sert à transmettre toute une réalité propre à la ville de Braïla: un quartier roumain traversé de petites ruelles habité par des Grecs, installés ici en raison d'une position favorable au commerce.

- «Manger les mûres du renard, du loup et de la *nagâtsa*. Tu sais: les mûres grosses et noires comme mes yeux!» (p.241) Le report est expliqué dans le glossaire de la manière suivante: oiseau des marais (vanneau huppé). Istrati aurait pu, comme dans le cas des autres animaux présents dans la description, utiliser la traduction française du mot roumain. En effet, il s'agit ici des référents désignant, de façon différente, la même réalité et ne posant pas de problèmes lors de la traduction. Si le narrateur retient le terme roumain, c'est pour créer une atmosphère étrange, pour transmettre aux lecteurs le sentiment de l'étrangeté et du danger éprouvés par les enfants lors de leur incursion dans des territoires dont le Danube est le maître.

- «C'était un couple dans la cinquantaine, pauvres *doubroudjans* mi-bulgares mi-tziganes, vêtus de loques impossibles et devenus aussi sauvages que la terre qui les nourrissait.» (p.246). Le report désigne le l'habitant de la région de Dobrogea située dans le voisinage de la ville de Braïla et à la frontière de sud de la Roumanie. Le narrateur double l'impression d'ambiance étrangère de la contrée.

- «Marco, cet hiver, nous mangerons des courges cuites dans ma *soba!*» (p.249) Le mot fait partie de la catégorie des culturèmes simples, transmettant un fait de la civilisation matérielle.

- «Ma mère ne prononça pas une seule fois mon nom sans l'accompagner, immédiatement, des épithètes: *belea* ou *pacoste*.» (p.267); «Peut-être qui nous finirions chacun par un beau mariage et que nous danserons la *kindia!*» (p.281). Les culturèmes renvoyant à l'univers spirituel, représentés par des lexies simples sont moins nombreux, mais on enregistre quand même certains exemples. *Belea* ou *pacoste* sont des termes populaires qui servent à désigner un malheur, tandis que *kindia* marque une division temporelle roumaine du temps.

Les noms propres réfèrent à une réalité extralinguistique propre à la civilisation dont ils émanent. Istrati les transcrit en français de manière qu'ils gardent leur prononciation française. La même démarche frappe le nom de personnes (Miou, Anicoutsa), d'animaux («Caressant son chien favori "Léou"». (p. 218)), d'endroits (Korotichka, là, où le généreux Danube règne en maître. (p.241)), (Quel est le pusillanime garçon de Braïla qui n'ait pas tenté la traversée entre Katagatz et Guétchète? (p.236)).

La stratégie d'Istrati obéit à un but d'encrage culturel dans la mesure où: la préservation du nom propre dans son intégrité lui permet d'assumer une double fonction linguistico-culturelle en traduction: conserver au texte des éléments visuels

et sonores qui rappellent son origine, renvoyer à une réalité autre dont il représente des aspects spécifiques en tant qu'expression d'un référent unique²⁰.

Le mystère de l'héroïne est amplifié par le fait qu'on ignore son prénom et son nom. Elle se voit attribuer plusieurs en fonction de la relation qu'elle entretient avec les personnes de son entourage. Pour la patronne de la maison douteuse qu'elle habite, elle s'appelle Anicoutsa, nom que n'importe quelle autre jeune fille habitant un tel immeuble peut avoir. Pour la majorité des habitants de la rue juive, elle est une orpheline qui gagne son existence en portant de l'eau, qu'on appelle «sacadjitza», sobriquet que l'auteur garde et qu'il fait expliquer à l'aide du contexte. Marco lui trouve un prénom qui marque l'attraction ensorceleuse de l'héroïne:

- *Tu m'appelles Nerrantsoula? ce n'est pas encore quelque chose comme sacadjitza?*

- *Non! Non! Nerrantsoula veut dire: petit bigaradier; et fundoti: touffu. Tu es donc pour moi: ma petite orange amère, mon petit bigaradier touffu! C'est le refrain d'une chanson grecque²¹.*

Istrati recrée dans le texte français des formes idiomatiques roumaines, des modalités de dire spécifiques à la civilisation roumaine.

Les proverbes sont traduits littéralement et ils prennent tout leur poids dans le contexte qui les clarifie:

- «Veux-tu finir avec Epaminonda quand tu caresses Marco, et avec Marco quand tu caresses Epaminonda? Deux sabres n'entrent pas dans le même fourreau!» (p.241);

- «*Aman, Marco, aman!... Je meurs, moi! Car c'est mal avec le mal, mais c'est pis sans le mal.*» (p.254);

- «Nous ne pourrions pas partager deux pailles entre trois ânes, comme dit le proverbe, ni une femme honnête entre deux hommes honnêtes.» (p.277).

Les énoncés liés semblent jouer un rôle plus important que dans les autres textes de Panaït Istrati. Ils transposent la douleur, les tourments d'âme d'Epaminonda, ils sont la synthèse du chagrin et se transforment en leitmotiv de celle-ci (Trop juste, Nerrantsi *mou*, trop juste, p.244), (*Aman!... Nerrantsoula!... Aman!... p. 247*). L'un d'entre eux pointe l'aboutissement paroxystique marquant la folie amoureuse:

*Epaminonda éclata en larmes, s'agenouilla au pied du lit et entama cette brève plainte qu'il devait ensuite murmurer tout le reste de ses jours:
Aman bré! Aman bré! Aman bré²²!*

Les noms de métier sont deux fois expliqués, à l'aide du proche contexte et du glossaire:

- «Hé! *Barcadji!* Batelier!... Un camarade se noie là!» (p.240);
- «Hé! *Cafédji!* Trois cafés!» (p.261);
- «Tu pues l'eau-de-vie comme une *rakidjitza.*» (p.271).

Le suffixe est la transcription phonétique du suffixe roumain «giu/gița». On en dérive les noms de métier à partir du nom désignant la personne qui exerce ce métier. Cependant, il ne s'agit pas d'un suffixe universel pour les noms de métier. Il se peut que, dans certains cas, le nom soit dérivé à partir d'un autre terme, comme celui du fruit cultivé:

Puis, nous montrant la hutte du cultivateur de pastèques, elle nous saisit chacun par une main et nous y entraîna.

- Allons voir qui est ce *pépénar*²³!

Le contexte est révélateur de sens et la signification est reprise dans le glossaire (cultivateur de pastèques).

Le mot *hingher* (C'étaient les *hinghers* de la fourrière avec leur odieuse cage. p. 250) d'origine allemande - servant à désigner la personne qui rattrape les chiens vagabonds - est reporté en français. Toute une séquence du livre se déroule autour de leurs actions. Lors d'une altercation avec ceux qui voulaient capturer le chien préféré de Nerrantsoula, Marco fait preuve de sa prouesse.

Le roman est un hymne à l'amitié qui vainc tous les obstacles, même les disputes amoureuses. «J'aime l'homme quand il porte en soi, dès sa naissance, l'amour d'amitié.²⁴» s'exclame l'auteur. Ce sentiment noble transcende les différences de visions, de nationalités. Les autres gens ne sont envisagés que sous l'angle d'une possible amitié. Tout: actions, gestes, pensées tournent autour de ce désir. L'amitié, c'est tout ce qui compte, même si le sort impitoyable sépare parfois les amis et les soumet à de lourdes épreuves. Dans ce livre, où le sentiment balkanique de la fatalité domine - «Nous, nous pouvons nous soumettre ou ne pas nous soumettre; c'est tout. Et c'est là le destin. *Il est écrit sur notre front*, dit l'oriental.²⁵» -, l'amitié, même si elle s'avère impuissante à changer le cours de la destinée, est le seul repère moral.

¹ Muthu Mircea, *Balcanismul literar românesc*, Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.145.

² Dimisianu, Gabriel, « Fășii de viață » in *Caiete critice*, nr.3/4,1984.

³ Jutrin-Klenner, Monique, Panaït Istrati, un chardon déraciné. Écrivain français, conteur roumain, François Maspero, Paris, 1970, p. 261.

⁴ Rolland, Romain, *Préface à Kyra Kyralina* in *Œuvres I*, Phébus libretto, 2006, p. 43-44.

⁵ Istrati, Panaït, *Nerrantsoula*, *Œuvres II*, Phébus libretto, 2006, p. 224.

⁶ *Idem*, p. 254.

⁷ *Ibidem*, p.288.

- ⁸ Spiridon, Monica, *Cum poti să fii român? Variațiuni pe teme identitare*, Scrisul Românesc, Craiova, 2006, p.35.
- ⁹ Constantinescu, Muguraș, *Culture populaire et culture savante chez Panaït Istrati in Panaït Istrati sous le signe de la relecture* (coord. Constantinescu, Muguraș, Steiciuc, Elena-Brândușa), Presses Universitaires de Suceava, 2008, p.138.
- ¹⁰ Steiciuc, Elena-Brândușa, *Identité et multiculturalisme chez Panaït Istrati in Panaït Istrati sous le signe de la relecture* (coord. Constantinescu, Muguraș, Steiciuc, Elena-Brândușa), Presses Universitaires de Suceava, 2008, p.146.
- ¹¹ Istrati, Panaït, *op.cit.*, p. 256.
- ¹² *Idem*, p. 253-254.
- ¹³ *Ibidem*, p.223.
- ¹⁴ *Ibidem*, p.222.
- ¹⁵ *Ibidem*, p.225.
- ¹⁶ *Ibidem*, p.243.
- ¹⁷ *Ibidem*, p.235.
- ¹⁸ Constantinescu, Muguraș, *op.cit.*, p. 141
- ¹⁹ Istrati, Panaït, *op.cit.*, p. 214.
- ²⁰ Ballard, Michel, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, 2001, p.102.
- ²¹ Istrati, Panaït, *op.cit.*, p. 222.
- ²² *Idem*, p. 287.
- ²³ *Ibidem*, p.245-246.
- ²⁴ *Ibidem*, p.213.
- ²⁵ *Ibidem*, p.227.

BIBLIOGRAPHIE:

- Ballard, Michel, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, 2001
- Constantinescu, Muguraș, *Culture populaire et culture savante chez Panaït Istrati in Panaït Istrati sous le signe de la relecture* (coord. Constantinescu, Muguraș, Steiciuc, Elena-Brândușa), Presses Universitaires de Suceava, 2008
- Dimisianu, Gabriel, « Fășii de viață » in *Caiete critice*, nr.3/4,1984.
- Istrati, Panaït, *Nerrantsoula, Œuvres II, Phébus libretto*, 2006.
- Jutrin-Klenner, Monique, Panaït Istrati, un chardon déraciné. Écrivain français, conteur roumain, François Maspero, Paris, 1970.
- Muthu Mircea, *Balkanismul literar românesc*, Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Rolland, Romain, *Préface à Kyra Kyralina in Œuvres I, Phébus libretto*, 2006.
- Spiridon, Monica, *Cum poti să fii român? Variațiuni pe teme identitare*, Scrisul Românesc, Craiova, 2006.
- Steiciuc, Elena-Brândușa, *Identité et multiculturalisme chez Panaït Istrati in Panaït Istrati sous le signe de la relecture* (coord. Constantinescu, Muguraș, Steiciuc, Elena-Brândușa), Presses Universitaires de Suceava, 2008.

LA TRADUCTION EN TANT QUE PROCESSUS DE COMMUNICATION INTERCULTURELLE

Petronela MUNTEANU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Abstract: The translation is a complex problem which manifests itself in various aspects, but the dimension that will interest us in this article is primarily cultural, as we believe that the purpose of translation is not strictly linguistic expression but the text taken in its dynamics, in its communicative context. We will see that the translators prefer either the source culture or the target culture, but our thinking is in the dominant paradigm of translation, according to which translators must look for strategies to bridge the cultural distance to reconsider our relationship to the Other.

Key-words: culture, cultural translation, sourciers, ciblistes, national and stranger

La traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme.¹

La traduction en tant que processus de communication interculturelle est une opération complexe dont la problématique se manifeste sous divers aspects; la dimension qui va nous intéresser est tout d'abord culturelle puisque nous considérons que l'objet de la traduction n'est pas strictement l'expression linguistique mais le texte pris dans sa dynamique, dans son contexte de communication. La traduction est située «à la lisière de la langue et de la culture»² et elle est considérée comme médiation interlinguistique, mais aussi comme médiation interculturelle. Vue donc comme médiatrice entre deux cultures, la traduction transmet une bonne part de la culture de l'Autre, rapprochant les peuples puisque «depuis les temps les plus anciens, la traduction est un des moyens essentiels de la communication interculturelle, et l'un des modes majeurs du croisement des cultures»³. Les théoriciens ont souligné l'interdépendance de la langue et de la culture puisque la langue fait partie intégrante de la culture et la culture influe sur l'interprétation du texte à traduire. En France, on parle de «langue-culture», terme fréquemment utilisé dans les écrits traductologiques depuis qu'il a été créé par Henri Meschonnic dans les années 1970.

A propos de la culture

Dans ce qui suit, nos remarques porteront sur la culture qui influe sur l'interprétation du texte à traduire et nous allons mieux comprendre le concept, tel qu'il se révèle dans les études culturelles et traductologiques. Le concept de culture ne semble pas remonter au delà du XVII^e siècle et «l'utilisation du mot «culture» au sens classique tel que nous l'entendons aujourd'hui est relativement récente puisqu'elle remonte, en gros, au XIX^e siècle»⁴. Il est intéressant de constater que, à propos de ce concept, Jean Sévry distingue quatre niveaux⁵:

- un corpus d'habitudes, façons de se vêtir, de se tenir à table, d'échanger des cadeaux et des politesses sociales, des salutations;
- une façon d'organiser le temps par des calendriers agraires, voire lunaires, de s'installer dans ce temps par une série de marquages indiquant les moments les plus importants de la vie, tels la naissance, le mariage, la mort et le travail du deuil, les funérailles;
- des systèmes de parenté, la structuration du groupe en classes d'âge, une façon de situer l'autorité, de rendre justice, de gérer les pouvoirs politiques;
- une façon d'occuper l'espace et les sols, de fabriquer des paysages et des habitats, d'organiser des architectures, tout un système de représentations du monde, une relation instaurée entre l'homme, la nature, le cosmos, l'ici et maintenant et l'au-delà, c'est-à-dire le sacré, qui s'est mis en place au gré de l'histoire.

Après avoir fait un bilan critique des définitions faites par plusieurs chercheurs à propos de ce terme (l'ethnologue américain Ward H. Goodenough, Göhring, Vermeer, Ammann), Christiane Nord observe «que la culture n'est aucunement un phénomène matériel; elle ne consiste pas en des objets, des personnes, des comportements ni des émotions. Elle réside plutôt dans l'organisation de ces choses»⁶ pour recourir ensuite à une classification de la culture, en tant que système complexe, qui peut être divisé en:

- **paraculture** (les normes, les règles et les conventions valables pour toute une société),
- **diaculture** (les normes, les règles et les conventions valables pour un groupe spécifique à l'intérieur de cette société, tels un club, une entreprise, une entité régionale) et enfin,
- **idioculture** (la culture d'un individu pris isolément, par contraste avec les autres individus).

La recherche de Ahmed El Kaladi sur ce même sujet s'ouvre vers une nouvelle manière d'aborder le terme, tout en insistant sur les phénomènes qu'il implique. Dans ce sens, il observe que «la culture des Hommes est en constante mutation et que toute tentative de la figer est vouée à l'échec».⁷ Il souligne le fait que l'identité culturelle ne se réfère pas à «un dépôt culturel, mais à une culture vivante, non au résultat passé de la culture, mais à l'activité qui la produit et qui

l'assume en le dépassant. A la limite elle se confond avec cette capacité d'intégration des différences qui fait la richesse et la grandeur de l'homme»⁸.

Reprenant les analyses faites au sujet des phénomènes culturels résultés du contact de l'Autre, El Kaladi distingue: l'**acculturation** – avec ses deux phases **l'assimilation, la diffusion** – et les conséquences de l'acculturation: **l'adoption, la combinaison et la réaction**. L'acculturation recouvre un «ensemble des phénomènes résultés d'un contact continu entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels initiaux de l'un ou des deux groupes.

El Kaladi distingue ensuite l'acculturation d'autres phénomènes tels que l'assimilation, la diffusion. L'assimilation, la phase ultime de l'acculturation, suppose que la culture d'origine d'un groupe dominé soit totalement effacée pour être remplacée par celle du groupe dominant. La deuxième, la diffusion, elle ne nécessite pas un contact direct et continu entre les groupes.

Quant aux conséquences de l'acculturation, elles sont complexes. Les anthropologues proposent trois: l'adoption, la combinaison et la réaction. L'adoption apparaît quand le groupe dominé accepte la culture de l'autre volontairement. La combinaison est un processus qui consiste à se former une identité de synthèse, que les individus adaptent selon la situation (travail, sphère privée, voyages). La dernière conséquence, la réaction, donne lieu au rejet de la culture de l'autre, et la production d'une contre-culture.

Nous devons retenir quelques aspects de nombreuses définitions du terme: ses qualités dynamiques (elle se concentre sur l'action et le comportement humain); son caractère général (la culture est un système complexe qui détermine toute action ou tout comportement humain y compris le langage). Autrement dit, la culture recouvre un ensemble de normes et de conventions que doit connaître un individu, en tant que membre d'une société.

La traduction culturelle

Il faut reconnaître l'importance de la dimension culturelle et de la difficulté de traduire la culture due à la résistance de la culture cible face à la culture de l'Autre. Dans ce sens, plusieurs théoriciens parlent de la nécessité d'intégrer à la théorie de la traduction «la perspective extra-linguistique ou la para-linguistique»⁹ et ils observent que la solution des problèmes de traduction est aussi souvent d'ordre ethnologique que proprement linguistique. Les linguistes eux-mêmes tendent à s'éloigner des conceptions étroitement formelles de naguère pour concevoir la langue et ses différentes composantes comme autant de faits liés à tout un contexte culturel et se dissolvant en lui.¹⁰

Pour maîtriser la langue il ne suffit pas d'en connaître le vocabulaire et la grammaire, le lieu culturel fournit les instructions et les conventions qui facilitent l'acte linguistique; le traducteur doit faire appel à ses connaissances extralinguistiques pour reproduire sur le lecteur cible les mêmes effets que ceux produits aux lecteurs du texte original. C'est ce que dit Katharina Reiss quant au rôle «des déterminants extralinguistiques», terme qui s'applique à tout éventail de facteurs

extralinguistiques qui conduisent un auteur à choisir le plus grand soin parmi les moyens que lui offre sa langue maternelle:

*[...] rendre en langue cible les instructions intra linguistique du texte original sans tenir compte des déterminants extralinguistique, c'est se condamner à n'émettre qu'un embryon de jugement. Car ce sont précisément ces déterminants extralinguistiques dont le rôle est décisif aussi bien pour la mise en forme langagière de l'original que pour la rédaction de la version cible qui permettent de dire si les équivalences proposées sont potentielles ou si elles sont optimales.*¹¹

L'importance de la culture dans la traduction est très bien soulignée par G. Mounin. Pour lui, traduire signifie:

*...remplir deux conditions dont chacune est nécessaire et dont aucune en soi n'est suffisante: étudier la langue étrangère; étudier l'ethnographie de la communauté dont la langue étrangère est l'expression.*¹²

après avoir fait l'observation suivante quant à ces deux termes récurrents, à savoir le terme culture et le terme ethnographie:

*Si l'on appelle ethnographie la description complète de la culture totale d'une communauté donnée et si l'on appelle culture l'ensemble des activités et des institutions par ou cette communauté se manifeste (technologies, structure et vie sociale, organisation du système des connaissances droit, religion, morale, activités esthétiques).*¹³

Le facteur culturel est donc un facteur essentiel dans l'acte traductif car du transfert des valeurs propres à la culture d'accueil peut dépendre le succès ou l'échec d'une traduction; ce transfert est soumis à des contraintes relatives à la langue et à la culture source et à celles de la langue et de la culture cible. Pour saisir les références et le sens profond d'un texte, il faut tenir compte du contexte, du cadre spatio-temporel dans lequel le texte source est apparu. Autrement dit, la culture influe sur la réception de tout acte traductif.

Dans le même ordre d'idées, Luciano Nanni, philosophe et spécialiste de l'esthétique, a introduit la notion d'*intentio culturae*. Selon Nanni, l'intention culturelle dirige les trois autres intentions proposées par Umberto Eco (qui, cherchant à expliquer l'attribution du sens dans l'acte herméneutique et dans l'acte critique, a distingué *l'intentio auctoris* qui correspond à ce que les tenants de l'Ecole Interprétative appellent le 'vouloir dire' de l'auteur, *intentio opéris* c'est-à-dire le projet du texte lui-même et *l'intentio lectoris* ou intention du lecteur).

Sourciers versus ciblistes

Dans le domaine de la traduction littéraire il y a deux tendances opposées: certains traducteurs accordent la priorité et la plus grande importance aux textes

sources, et on les appelle **sourciers** (Walter Benjamin, Meschonnic, Ortega Y Gasset, Berman), d'autres privilégient le texte cible et on les nomme pour cela **les ciblistes** (Mounin, Efim Etkind, Ladmiral)¹⁴.

Pour les premiers, les sourciers, la traduction ne doit pas cacher la couleur de l'original, («les verres colorés», dont Mounin parlait dans *Les Belles infidèles*). Adversaires de l'ethnocentrisme, ils se mettent le plus souvent au service du dialogue interculturel et ils critiquent vivement la traduction qui anéantit l'écart culturel, qui détruit la résistance des actes culturels du texte d'origine. Berman est contre l'ethnocentrisme et l'hypertextualité qui ne respectent pas la spécificité de la forme, de la langue et de la culture de départ. Ethnocentrique signifiera ici: qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Etranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture¹⁵.

La traduction est pour Antoine Berman un dépassement, la mise en place d'un rapport dialogique avec l'Autre en tant que Autre et «une acceptation du foisonnement linguistique, de sa plurivocité qui fait que tout texte pour se révéler et s'épanouir appelle la traduction, que toute traduction révèle en ouvrant son propre espace de langue à l'Etranger»¹⁶. D'autre part, «les ciblistes», qui privilégient le texte cible, sont menacé par le danger de l'ethnocentrisme.

L'un des plus importants promoteurs, Jean René Ladmiral, attire l'attention de ne pas surestimer l'altérité culturelle de l'œuvre étrangère, tout en proposant d'acclimater, de naturaliser le texte source:

*Le texte source, étranger, est une sorte d'immigré qui va bénéficier d'une naturalisation lui ouvrant la voie d'une intégration à part entière, ainsi la traduction va-t-elle permettre d'assimiler l'œuvre étrangère à notre langue-culture, dans une perspective cibliste.*¹⁷

Même si la dimension culturelle occupe une place importante dans ses ouvrages, Ladmiral veut mettre en évidence notamment la primauté littéraire d'une œuvre:

*Surtout, l'objet de la traduction n'est pas l'étrangeté culturelle et linguistique d'un texte source, mais sa singularité en tant qu'œuvre. Quoiqu'il en soit de sa spécificité culturelle, l'enjeu d'un texte littéraire n'est pas culturel, mais littéraire.*¹⁸

Sur la même lignée, Michael Oustinoff affirme que dans le cas des textes artistiques la fonction communicative est subordonnée à la fonction poétique, donc le sens à la forme et il se demande ensuite:

Faut-il traduire les textes littéraires de manière cibliste (comme s'ils avaient été écrits dans la langue cible) ou de manière sourcière (en laissant apparaître les formes de la langue source)? La question n'a pas beaucoup de sens posée en ces termes, pas plus que celle qui consiste à demander s'il faut traduire la

*lettre (qui tue) ou l'esprit (qui vivifie). Poser la question ainsi, c'est présupposer que l'on puisse séparer le sens de la forme [...].*¹⁹

*Et il arrive à la conclusion que «traduire le sens sans la forme est impossible»*²⁰.

National versus étranger

Traduire n'est plus seulement un moyen de communication, ni seulement un instrument littéraire et artistique, traduire est aussi un instrument au service de l'identité nationale, un pont jeté: la traduction est investie «d'une fonction identitaire»²¹.

A cet égard, Mathieu Guidère observait que le XIX^e siècle est marqué par la montée du nationalisme dans toute l'Europe²². La traduction est perçue à travers le prisme déformant de l'idéologie nationaliste selon l'opposition national versus étranger. Face à cette problématique, tous les pays ne sont pas à envisager sur le même plan. Leurs positions diffèrent en fonction de l'évolution des rapports de force internationaux.

Ces conceptions ont donné lieu à des débats concernant le rôle du traducteur, en tant que agent de l'étranger, considéré parfois comme un traître, idée combattue par plusieurs traductologues, comme Berman, par exemple, pour lequel le traducteur est vu comme médiateur culturel, chargé de faire connaître l'étrangeté de l'autre, l'altérité. Cette image de l'autre devient pour Daniel-Henri Pageaux devient un champ de recherches particulièrement important: «l'écriture de l'autre, de son espace, de son histoire, de son corps».²³ L'altérité procède pour une large part d'une réflexion sur les notions de différence et d'interculturalité; cette interculturalité enverrait à cette zone de l'entre-deux que nombre de chercheurs aiment de plus en plus à fréquenter; les interrogations portent sur les phénomènes de métissage, d'hybridation linguistique ou culturelle, d'hétérolinguisme, de nomadisme, de migrations ou d'immigrations, sur des littératures, des textes qui traversent les langues.²⁴

Dans l'ouvrage *La traductologie dans tous ses états* Lieven D'Hulst affirmait que toute traduction est par définition «culturelle» ou «interculturelle», et en vertu de l'argument que si la culture inclut la langue, toute traduction est aussi une transposition culturelle. Cette opération ou «traduction culturelle» prend des formes diverses, telle que la paraphrase, l'analyse, la transposition en un autre système de signes (tableau, photographie, audiovisuel ou multimédia)²⁵.

Pour Georgiana Lungu Badea, ce type de traduction signifie traduire un texte de telle manière que tous les éléments porteurs d'information culturelle, les culturèmes, retrouvent leur explication, leur explicitation dans le texte même ou en dehors du texte traduit. La traduction culturelle varie selon le type de texte. Elle peut être réalisée par des glossaires, adnotations, ou par l'insertion dans le texte cible. Les références culturelles fonctionnent comme des obstacles, elles obligent le traducteur à naturaliser le texte source et l'adaptation culturelle rend le traducteur partisan de la traduction ethnocentrique. La stratégie de traduction communicative

axée sur le destinataire, refait l'effet cible mais avec des moyens de traduction et des références différents.

Pour **conclure**, nous devons remarquer le fait que la traduction joue un rôle important dans la reproduction mais aussi dans la production de la culture et qu'il est nécessaire d'accorder une attention particulière aux éléments socioculturels des textes car l'un des principaux enjeux de la traduction de la culture reste la transposition de l'implicite culturel.

La notion de traduction culturelle pourrait être le signe d'une évolution vers plus d'interdisciplinarité et la traduction envisagée dans le cadre des échanges entre des cultures éloignées dans le temps et dans l'espace jouit d'un intérêt de plus en plus accru. Les traductions privilégient soit la culture source soit la culture cible, mais notre réflexion s'inscrit dans le paradigme dominant de la traduction, conformément auquel les traducteurs doivent chercher des stratégies traductives qui permettent de combler la distance culturelle et de se familiariser avec «l'étrangeté puisqu'il est important de repenser notre rapport à l'Étranger, de ne pas considérer nos propres valeurs comme universelles et donc de mettre à l'écart les modes d'être de l'Autre.»

¹ Umberto Eco, *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Bucaresti, Polirom, 2008, p. 164.

² Jean René Ladmiral, «Le prisme interculturel de la traduction», in *Palimpsestes, Traduire la culture*, N° 11, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 23.

³ Edmond Cary, *Comment faut-il traduire?*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 10.

⁴ Michel Ballard, *La traduction, contact de langues et de culture*, Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 12.

⁵ Jean Sévry, «Une fidélité impossible: traduire une œuvre africaine anglophone» in *Palimpsestes N° 11, Traduire la culture*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 134.

⁶ Christiane Nord, *La traduction: une activité ciblée*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 37.

⁷ Ahmed El Kaladi, «Au-delà de l'écran des mots. Interculturalité et traduction», *La traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 56.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Jean René Ladmiral, *Traduire: Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 18.

¹⁰ Edmond Cary, *Comment faut-il traduire?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 29.

¹¹ Katharina Reiss, *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites*, Arras, Cahiers de l'Université d'Artois, 2002, p. 88.

¹² George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 236.

¹³ *Ibidem*, p. 233.

¹⁴ Jean René Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. XV.

¹⁵ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 29.

¹⁶ *Ibidem*, p. 76.

¹⁷ Jean René Ladmiral, «Le salto mortale de traduire», in *La traduction littéraire*, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 59.

- ¹⁸ Jean René LADMIRAL, «Le prisme interculturel de la traduction», in *Palimpsestes, Traduire la culture*, N° 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 26.
- ¹⁹ Michael OUSTINOFF, *La traduction*, Paris, PUF, 2003 p. 122.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Paul BENSIMON, «Présentation» in *Palimpsestes, Traduire la culture*, N° 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 9.
- ²² Mathieu GUIDÈRE, (sous la direction de), 2008, *Introduction à la traductologie Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, Groupe De Boeck, p. 36.
- ²³ Daniel-Henri PAGEAUX, *Littérature et cultures en dialogue*, l'Harmattan, 2007, p. 227.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 231.
- ²⁵ Lieven D'HULST, «Comment analyser la traduction interculturelle» in *La traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2007, p. 27.

BIBLIOGRAPHIE:

- Atelier de traduction*, no.11 / 12, Suceava, Ed. Universităţii Suceava, 2009.
- Palimpsestes* (no. 11): Traduire la culture, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998.
- BENSIMON, Paul, «Présentation» in *Palimpsestes, Traduire la culture*, N° 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- BALLARD, Michel (coordinateur), *La traduction, contact de langues et de cultures*, Arras, Artois Presses Université, 2005.
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- CARY, Edmod, *Comment faut-il traduire?*, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- CONSTANTINESCU, Muguraş, *Pratique de la traduction*, Suceava, Editura Universităţii, 2002.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose: expériences de traduction*, Polirom, 2008.
- GUIDÈRE, Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- HULST, Lieven, «Comment analyser la traduction interculturelle» in *La traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2007.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- LADMIRAL, Jean-René, «Le prisme interculturel de la traduction», in *Palimpsestes, Traduire la culture*, N° 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- LADMIRAL, Jean-René, «Le salto mortale de traduire», in *La traduction littéraire*, Presses universitaires de Caen, 2006.
- MOUNIN, George, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- OUSTINOFF, Michaël, *La traduction*, Paris, PUF, 2003.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littérature et cultures en dialogue*, l'Harmattan, 2007.
- REISS, Katharina, *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites*, Arras, Cahiers de l'Université d'Artois, 2002.
- SELESKOVITCH, Danica et LEDERER, Mariane, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Erudition, 1994.

DIDACTICA NOVA SAU **CATALOGUL DE IMAGINI AL EXISTENȚEI**

DAN PĂTRAȘCU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Abstract: This approach is meant to analyse *Didactica Nova* from the perspective of the themes and the textual and existential openings they may contain. The book is at the same time autobiography, novel and also a catalogue of images. In *Didactica Nova* the theory which shapes itself in Radu Petrescu's works, according to which writing about life is a more important deed than life itself, is fully proved.

Key-words: autobiography, memories, image, diary

Trebuie observat încă de la început caracterul pictural al scrierii *Didactica Nova* ce înglobează, caz singular în ansamblul operei lui Radu Petrescu, autobiografia în roman. Amintirile sunt reliefate prin descrieri ce forțează integrarea vieții în literatură „un șir de imagini cu mine, care se clădesc unele peste altele și unele în spatele altora”¹, încercând întoarcerea în trecut ca modalitate de recunoaștere a lumii prin scris. Există o învățătură ascunsă în fiecare eveniment *reținut* (fie în memorie, fie în memoria de hârtie a fotografiei) al vieții, iar în acest joc hieratic lumina copilăriei străpunge (sau dă iluzia că o face) întunericul timpului. Scrisul este o formă de a trece dincolo de încremenirea fotografiei, o modalitate de a anima universul închis în imagine. Acest lucru se face însă tot prin recurgerea la imagine. Transferat în cuvinte, spațiul fotografiei reînvie, umplând astfel un vid pe care fragmentul temporal caracteristic îl instalase pentru totdeauna. Albumul cu fotografii devine, la fel cum se întâmplă la Roland Barthes, un pre-text al unei scrieri despre imaginile revăzute și care pot învia imagistic timpuri revolute ale existenței. Există însă un inconvenient, timpul nu poate fi regăsit așa cum credea Proust. Doar timbrul sau mai degrabă *ritmul luminos* al acelor timpuri poate fi recreat cu ajutorul imaginilor: „Între atâtea bariere, dintre care cea decisivă e că stările noastre de suflet sunt aparate optice defectate imediat după întrebuințare, este greu să încerci imposibilul. Timpul nu poate fi regăsit. Ce obții la un moment dat, după destul de complicate operații este timbrul, timbrul său, acea unitate ritmică pe care se desfășoară imaginile noastre despre noi înșine căreia în glumă i-am zis odată ritm luminos și pentru a cărei captare aici, în cușca de sticlă a cărții, îmi pot permite orice și chiar, când este nevoie, să uit teoria de până acum.”² Amintirea este legată de stările interioare așadar, imaginile se tulbură însă sub acțiunea sentimentului.

Aparatele optice defecte înseamnă și un efort îndelungat de a reformula imaginile, un efort sisific pe care îl mărturisește și Barthes în truda recompunerii chipului mamei: „Și astfel, fotografia mă supunea unei trude cumplite; căutându-i cu disperare esența identității, mă zbăteam în mijlocul unor imagini adevărate doar în parte și, deci, total false. Și în fața fotografiei, ca în vis, același chin, aceeași strădanie sisifică : să cobori, disperat, spre esență, să te întorci fără să o fi privit, și s-o iei de la capăt”³. Emoția amintirii nu transpare însă direct în textul lui Radu Petrescu, ea este mai degrabă sugerată în intensitatea culorilor sau în ritmul impecabil al unor fraze în care respirația narativă se intensifică. Textul trăiește în trupul evanescent al imaginilor, dezvoltând un spectacol al dialogului sinelui cu sinele, amintind *Confesiunile* Sfântului Augustin.

Didactica Nova este un înlocuitor al jurnalului pe care autorul nu l-a ținut în copilărie și la începutul adolescenței, un catalog de imagini îndepărtate, dar apropiate prin sistemul optic al amintirii bazată pe fotografie: „Didactica este un modest catalog doar pentru mine însumi, de cât a rămas al meu din vreme. Nu încetez a mă minuna, ca Sfântul Augustin, de propria mea existență, și a celorlalți, în măsura în care nu mă argumentează, nu reprezintă interes. Iar existența mea e un șir de imagini cu mine, care se clădesc unele peste altele și unele în spatele altora într-un aer care este și nu este aerul comun și cărora, laolaltă le dau numele și știu că totuși n-au a purta vreun nume.”⁴ *Didactica* apare astfel ca o *completare a jurnalului* așa cum însuși autorul ei afirmă în propriul jurnal: „În ceea ce privește *Didactica nova* (titlul apare acum pentru prima dată, în martie 1949), o să fie o continuare a acestui jurnal, însă un jurnal despre București.”⁵

Trebuie observat că, dacă jurnalul încearcă să fotografieze într-o manieră foarte personală realul, *Didactica* încearcă să conducă realitatea fotografiei către zona ficțiunii și (de ce nu?) a jurnalului. *Didactica* este din acest punct de vedere o recuperare a unei perioade care precede începutul scrierii jurnalului, fiind elementul care lipsea într-un construct al operei care presupune transcrierea vieții. *Didactica Nova* arată și felul în care ar fi fost scrisă o autobiografie în absența jurnalului. Din acest punct de vedere se poate observa cât de apropiat de această scriere este *Oceanul întors*, un alt catalog de imagini desprins din *fotografiile* jurnalului.

Ca și în cazul romanului *Matei Iliescu*, procesul nașterii acestei scrieri este destul de îndelungat, cu renunțări și reveniri asupra textului, până la publicarea lui în volumul *Proze* din 1971. În jurnalele scriitorului există multe însemnări referitoare la *Didactica Nova*, la motivele care au provocat scrierea acestei cărți precum și la etapele scrierii ei. Chiar dacă *Didactica* nu are „un manual de utilizare”⁶, totuși multe considerații din jurnal fac trimitere la felul în care a fost scris acest text la care Radu Petrescu se pare că ține mult, poziționându-l imediat după *Matei Iliescu* în ordinea preferințelor sale. În privința titlului se pare că la origine a fost determinat tot de ideea de a alcătui o colecție de imagini, un caiet de *exerciții metafizice*: „Titlul, *Didactica Nova*, îl găsisem mai de mult, dar pusesem sub el niște exerciții metafizice (un interior din C. A. Rosetti, un parc, un scaun într-o încăpere goală, un lac, o ploaie) și a doua încercare pentru *Matei Iliescu*, apoi complet abandonată.”⁷ Titlul nu poate fi însă totuși întâmplător, el inducând ideea

unei școli a privirii, a educării sentimentului în găsirea ritmului luminos al operei. Temele *Didacticii* sunt temele întregii sale opere, textul fiind o sinteză tematică a operei aflată încă în proiect. *Didactica nova* „devine în acest chip o scriere despre posibilitatea de a scrie o asemenea autobiografie”⁸, o modalitate de a schița catalogul de imagini al viitoarelor sale cărți. Se rețin imaginile primei copilării, cu tot insolitul unui discurs autobiografic ce refuză autobiografia. Scriitorul nu-și dorește ca textul său să fie perceput ca autobiografic, și constată aproape de final că se apropie de roman. La fel procedează și în *Oceanul întors* atunci când atenționează că deși își numește *caietele* pe care le scrie *romane* ele nu sunt câtuși de puțin roman. Se pare că scriitorul intuieste o zonă de întâlnire, la granița dintre literatură pe de o parte și jurnal și autobiografie pe de altă parte. Un spațiu pe care l-am numi *o zonă tampon a epicului* cu observația că în acest spațiu poate fi încadrată întreaga operă radupetresciană. Așa s-ar putea explica reticența permanentă a scriitorului de a încadra literatura pe care o scrie (în afară de *Matei Iliescu*) într-un gen anume. *Didactica nova* se află într-o astfel de zonă a epicului de unde poate migra către orice gen, adaptându-se cameleonice fiecăruia în parte. De aceea, *Didactica* poate fi citită și ca roman despre copilărie sau al copilăriei, apropiindu-se de *Hronicul și cântecul vârștelor* al lui Lucian Blaga sau chiar de *Portret al artistului în tinerețe*, dacă admitem fascinația joyceană din *Matei Iliescu*, instalată în corpul de imagini ale copilului ce se privește în oglinda aburită a prezentului naratorului. Văzută astfel, *Didactica* este un roman mai ales prin faptul că naratorul se simte confortabil atunci când este pus în situația să confecționeze o ramă textuală potrivită pentru fiecare imagine pe care o contemplă. Această înrămare a amintirii în câte o imagine picturală conferă textului o puternică notă ficțională, romanul născându-se mai ales din intuiția epică a cititorului. Procedeul este cel din jurnal, sugestia fiind elementul primordial în inducerea epicului, care se compune din fragmente dispartate, tehnică ce amintește de *Sinuciderea din Grădina Botanică*. Apoi *Didactica* poate fi citită și ca autobiografie cu toată împotrivirea autorului ei, care joacă și rolul invers uneori al interzicerii unei idei tocmai pentru a o sublinia. Este *Didactica* o autobiografie? Într-un fel este *numai* autobiografie dacă luăm în considerare criteriile lui Philippe Lejeune referitoare la existența unei autobiografii canonice și anume suprapunerea totală între autor, narator și personaj precum și (sau mai ales) contractul de identitate sau pactul autobiografic. Criticul francez subliniază că autobiografia este o „povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale”⁹. Și în *Didactica* există într-adevăr o istorie a formării personalității. Textul în sine este, am spune, atât istorie a personalității, cât și text formator al personalității. Așa s-ar putea explica titlul cărții și intenția de a alcătui un îndrumar pentru recuperarea prin anamneză a copilăriei.

Începutul *Didacticii* este unul autobiografic, încadrându-se în ceea ce Philippe Lejeune definea ca trăsătură a autobiografiei și anume identitatea naratorului și a personajului marcată prin utilizarea persoanei întâi: „M-am născut la 31 august 1927, în București, noaptea la 11,30, și prima imagine despre mine e din noaptea lui 24 februarie 1930, când s-a născut sora mea”¹⁰. Narațiunea este însă mai mult decât

autobiografie, scriitorul trecând de la pactul autobiografic¹¹ către pactul romanesc. Autobiografia se topește în ficțiune chiar în punctul recreării imaginii copilăriei. Calapodul lejeunian nu funcționează și în cazul lui Radu Petrescu, scriitor care lărgeste cum am văzut granițele tradiționale între literatura biografică și literatură. Din această rotire cromatică a imaginilor despre sine se conturează un nou tip de proză care reprezintă concretizarea în scris a unui *corp de aer*, lichefierea în text a imaginilor lumii: „În ciuda teoriei despre imagini, observ că *Didactica* are tendința de a deveni un roman. Nu, știu că n-am pus aici simple visuri (cu toate că și visul e material, cum arată Lucrețiu și cum pare a crede și Augustin), dar la fel de adevărat este și că nimic din ce am pomenit aici n-ar putea fi identificat vreodată în lume, pentru că lucruri și oameni aici consemnați nu sunt decât imagini ale mele, părți ale corpului meu aerian – care, la rândul-i, nici el nu există decât în aceste pagini”¹².

Didactica însăși, odată terminată, este un corp epic atât de solid încât ca și *Matei Iliescu* nu mai poate fi continuată. Ea trăiește acum o existență proprie și nu mai acceptă niciuna dintre adăugirile autorului ei: „Toate încercările de a continua [...] pentru a pune în ea lucruri uitate când am scris-o în 1952, au fost imposibile, ca și când cartea le-ar fi respins.”¹³ Este cuprins aici un laitmotiv de excepție în operă, *cartea ca personaj* sau *cartea ca ființă vie*.

Multitudinea temelor din *Didactica Nova* fac din ea un glosar de teme al operei. Este vorba în această scriere autobiografică de copilărie, iubire, moarte, destin, prietenie, existență, creație teme generale ale literaturii, dar și teme ale operei radupetresciene. Lumea copilăriei este elementul central al oricărei autobiografii. Ceea ce este special la Radu Petrescu este modul în care se raportează la această vârstă pe care o consideră vârsta primei și ultimei sale experiențe, pentru că atunci *a învățat să privească*. De altfel, imaginile originare ale existenței sale compun miracolul realizării faptului că există. Iar acest miracol se produce în ziua când se naște sora lui. Acum este momentul când mica ființă realizează că nu este singură. În scenariul primei amintiri-imagini apar elemente ale unui cadru plin de obiecte, lucruri de o importanță simbolică aparte: „Ca printr-o ceață mă văd într-o încăpere înaltă și strâmtă, cu ciment pe jos. În spate, am o fereastră, la stânga un pat acoperit cu o pătură soldătească și în față o ușă pe jumătate deschisă, prin care mă uit în odaia alăturată, podobită cu scânduri vopsite în roșu. Acolo văd în colțul din dreapta o sobă de teracotă verde, puternic luminată, și lângă ea un pat larg acoperit cu verde în care șade mama. Lumina vine de nu știu unde, eu am sentimente amestecate, curiozitatea, spaima. Apoi, un moment, tata e lângă mine și-mi spune că sosește barza. Pe unde? Am întrebat, cu siguranță, și soba mi s-a părut locul cel mai potrivit”¹⁴. De notat că această distanță față de mamă se păstrează și în jurnal, dar și în *Matei Iliescu*. La Radu Petrescu, personajul (fie el din autobiografie sau roman) nu are complexul lui Oedip și nici revolta împotriva tatălui castrator de care este plină literatura modernă. Dimpotrivă, tatăl este figura protectoare, apropiată, iar prezența lui are un efect benefic asupra copilului, iar mama este doar întrezărită și trece mult timp până o vede cu adevărat. Momentul este asociat zâmbetului, vocii și încăperii în care se află: „În această încăpere mă aflam, citind întins pe jos, când trebuie să o văd pe mama pe un scaun spunându-mi că la vârsta mea și ea citea la

fel, cu un zâmbet care o asociază pentru totdeauna chipurilor felurite, de aer, în compunerea cărora intră pentru mine această încăpere – alături de mine. E prima dată când o văd limpede pe mama, după noaptea când s-a născut sora mea.”¹⁵ *Catalogul mișcărilor mele zilnice* consemnează două episoade care lasă o umbră incertă asupra relațiilor sale cu mama: „Mare ceartă cu mama.” și „Lăzărescu îmi aduce *La vierge et les sonnets*, o copie dactilografiată pe care mi-o dăruiește. În timp ce-i mulțumeam, mama intră și-i reproșează, cu o figură rătăcită, atitudinea tatălui său la adunarea funcționarilor publici de ieri...”¹⁶. În *Matei Iliescu* mama protagonistului apare ca femeia „cu ochii de praf”. Într-o fotografie veche, alături de bună, descoperă în ochii copilului de altădată doar melancolie. Într-o altă fotografie însă, alături de tatăl său, are un aer superb și o mare siguranță, chiar un ascendent față de ceilalți („privind de sus pe nefericitul fotograf”). Așadar alături de tată este puternic, prezența lui îi dă siguranță, superioritate față de ceilalți. De imaginea tatălui se leagă și lucrul cel mai important, învățarea literelor: „într-o după-amiază, așezați amândoi pe patul din dormitor, tata mă învăța să citesc pe ziar, în acel loc am putut descifra câteva rânduri din *Universul*. Între covoarele cafenii și roșii, ziarul desfăcut înaintea mea, uriaș și mărunț scris, mi s-a părut un animal ciudat, gata să mă înghită. Însă am izbutit să citesc câteva rânduri!”¹⁷

O imagine ce amintește de *Metamorfoza* lui Kafka este cea în care părinții sunt văzuți de copil ca având dimensiuni colosale, mitologice din perspectiva obiectelor care le aparțin: „În vestibul, de pildă, mă văd încremenit în fața umbrelor, pardesiului și galoșilor tatii. Când încerc să mă încălț cu galoșii, mărimea lor mă umple de o spaimă și un respect inexprimabil. Atunci căpătați conștiința dimensiunii părinților mei, colosală, de neajuns niciodată...”¹⁸ Absența tatălui este punctul declanșator al fascinației pentru literatură. Scriitorul este adoptat de familia marilor spirite care îi amintesc, fiecare în parte, figura fermă, puternică a tatălui. Paternitatea este și una din temele din *A treia dimensiune*, copilul-adolescent de altădată devine tată și își joacă rolul așa cum ar fi făcut-o marele absent din viața lui. Nu e doar iubire în aceste texte care-l evocă pe tată. E (și) puterea fascinatorie pe care o exercită un uriaș *chip de aer* asupra vieții lui. Această tensiune permanentă a refacerii prin amintire a mângâierii paterne este ceea ce s-ar putea numi *nevoia fundamentală de tată*, prezentă în *Didactica nova*, în jurnal și în *Matei Iliescu*.

Casa este elementul central al spațiului în care iau naștere ideile, spațiu prin excelență securizant, loc binecuvântat al creației. Naratorul se miră la un moment dat de ce prietenii cărora le arată casa unde a locuit *nu vibrează* odată cu el. Casa nu este doar locul nașterii, ea este forța care îi dă puterea de a deveni scriitor „ea este într-un fel una din forțele care m-au produs și mă produc în perpetuitate. Toate acestea sunt adevărate nu pentru aici, unde se dansează, ci pentru aerul în care dansează Ideile...”¹⁹. În imaginea casei trebuie incluse descrierile nenumăratelor case în care a locuit, notate și descrise cu mare atenție de la adresă până la structură, mobilier și vecinătăți, dispersate peste tot în masa jurnalului, spații luminoase, deschise, conținând „instinctul de ordine și claritate care ne urmărește în chip secret.”²⁰ Doar o casă însă îi provoacă nostalgia formării, nașterii lui spirituale, „un feeric Olimp, din vârful căruia am privit și legiferat universul pentru totdeauna, căci

legilor acelora mă supun și acum, în cele mai mici gânduri și fapte”, iar descrierea amănunțită a casei înaintea către imaginea unei totalități „ fiecare încăpere a ei pot să spun că era o lume”²¹. Casa din Mihai Bravu are în fiecare din camerele din care este alcătuită o istorie, o poveste a ei. În una din camere a întâlnit-o pe sora lui, iar imaginea amintirii este impresionantă prin sugestia ei: „Eram parcă singur și la un moment dat ușa se deschise încet și greu, împinsă de două mâini mici de tot și de după ea apăr o fetiță cu părul de culoarea castanei, tăiat scurt și îmbrăcată într-o rochie roșie.” Fetița este sora lui, Mioara, dar amintirea o plasează în ipostaza unei vizitatoare, amintind începutul cărții. De remarcat sintagma „eram parcă singur” care semnifică subliminal ideea că de acum nu mai este singurul copil al părinților, dar și intrarea în spațiul casei (asociat vieții) a unei ființe noi. Amintirea nu ocolește evenimentul traumatic: „a încercat să-mi vâre pe gât o țevă de fier dintre acelea care se întrebuințează la brizbrizuri”, totul uitat apoi în armistițiul senin copilăresc al jocului „de-a războiul, întinși jos pe covor, pe sub masă.”²². Sufrageria este împărțită „științific” în acest catalog de imagini al casei în *imagini de seară* și în *imagini de lumină*. Imaginile de seară sunt cele în care tatăl răstoarnă dintr-o servietă doi căței, iar personajul simte „lume multă în jurul noilor sosiți, și poate de aici senzația de umbră pe care o deslușesc”, iar în altă imagine visează că i s-au adus niște jucării și că au fost așezate pe un scaun. Trezindu-se, „feerica lor fantomă de pe scaun nu s-a risipit decât în momentul când, întinzând mâna s-o apuc, n-am prins între degete decât aer”²³, imagine a întruchipării materiale pe care o capătă visul, dar și a evaporării rapide a substanței din care este alcătuit. Există, pe parcursul *Didacticii* nenumărate trimiteri la relația dintre amintire și vis, dintre materialitatea visului și aspectul de vis pe care îl capătă uneori realitatea, scriitorul nefăcând abuz de vise narate nici în jurnal, ele fiind cuprinse în pagină (atunci când se întâmplă) cu firescul cu care sunt istorisite întâmplările vieții. Textul *Didacticii* conține în desfășurarea ei apropieri clare de scenariul amintirii unui vis. La început demersul este greu, dar *bâlbâiala* inițială se transformă într-o curgere epică în care imaginile se înlănțuie în cuvinte. Literatura este, la limită, o astfel de verbalizare a unei reverii. Textul autobiografic conține astfel de imagini evanescente, reconstituiri în ordinea ficțiunii ale unor amintiri ce sunt atât de îndepărtate încât capătă forma indistinctă a unui vis: „Mai am în minte parcă umbre neliniștite, însă în încălceala lor nu pot scoate nimic pentru catalogul meu”.²⁴ Imaginile de zi – luminoase – sunt cele în care „în odaie, ziua, este o adevărată explozie de lumină și obiectele curate, cu fețele netede, ședeau astfel aproape de miracol”, definiție a luminii solare ce traversează spațiul amintirilor primei copilării. Deducem, din această dispunere antinomică *luminos – întunecos*, jocul de lumini și umbre al amintirii, spațiul care pregătește apariția miracolului. Copilăria este la Radu Petrescu un spațiu de nesfârșite mirări care nu exclude existența miraculosului în condițiile în care există o astfel de revărsare luminoasă. Trebuie spus că lumina este legătura cu lumea, așa cum fereastra casei este hubloul prin care copilul privește universul, învață să contemple privind norii, iar contemplând învață să viseze: „În fereastra de la capătul patului meu, verde mult al ierbii și boschetelor din fața casei, deasupra cer întins pe

care se plimbau nori roșii, albi, umflați de vânt, cu forme fantastice la care privind o dată am văzut întâmplări de basm, o luptă de balauri și tineri cu aripi mărețe.”²⁵

Didactica se transformă într-o istorie a amintirilor legate de cer, un dicționar ilustrat despre descoperirea culorilor cerului și a chipurilor pe care le pot căpăta norii, o pictură a formelor acestora și a luminii pe care o reflectă. Contemplările nesfârșite, inserția unor imagini metanarative care par a nu avea nicio legătură cu autobiografia, conturează de fapt ființa care plutește între pământ și cer, între realitate și vis. Scriitorul notează prima amintire a cerului iarna, a norilor văzuți pe fereastră camerei lui, prima privire a stelelor pe fondul turlilor Bisericii Kretulescu, ca întâmplări esențiale ale propriei vieți. Între pământ și cer, coordonatele existențiale ale personajului înregistrează devenirea sub forma unor imagini care se dezvoltă pe hârtia scriiturii din ce în ce mai pregnant.

Casa ascunde în *mijlocul ei de vespere* o încăpere care are utilitatea practică a unei debarale, spațiu cu totul întunecat și misterios pentru copil, care este asaltat în vis de obiecte „întocmai cum se întâmplă în romanul lui Wells”. Naratorul adaugă din prezent că a zărit cartea în librării dar nu a cumpărat-o. Iată o notă de jurnal în textul unei autobiografii care se transformă treptat în roman. Și nu este singura. De exemplu, amintindu-și de felul în care a reacționat după ce a spart capul unei fete cu care se juca, legându-se la cap și băgându-se sub pat de unde cu greu l-au scos părinții, naratorul scrie amuzat despre o întâmplare din urmă cu doi ani (precizând astfel indirect și timpul când este scris textul), în care *cineva* trecând prin Piața Palatului într-o seară când imensul rond de beton era ocupat de milițieni a traversat piața printre ei șchiopătând de piciorul drept – „ca să pară cât mai puțin suspect, cât mai inofensiv.”²⁶ E ușor de intuit în spatele acestei intervenții cine este cel care își târăște piciorul și ce determină frica în fatalul an 1950.

Urmează o descriere a orașului pe care naratorul o consideră puțin importantă pentru *eventualul* cititor, dar foarte importantă pentru sine. Așadar *Didactica* a fost, fie și în intenție *un manual de uz propriu*, un manual prin care scriitorul învață să privească lumea. O astfel de *didactică a privirii* este, înțelegem, foarte importantă pentru un scriitor. Imaginea debaralei revine mai târziu și ei îi este asociat jurnalul, cameră secretă în care sunt depozitate toate imaginile, gesturile, gândurile, însemnările anodine. Deocamdată naratorul notează spaima teribilă pe care i-o provoacă acest spațiu aglomerat de obiecte din cele mai diverse „scaune rupte, coșuri de rufe, perii de scânduri, mături, cutii fantastice cu întrebuințări problematice, lămpi scoase din uz, cârpe de praf, jucării stricate, un enorm coș de nuiete în care m-am ascuns o dată [...] câte oare nu se găseau cu grijă aranjate în lungul celor doi pereți dar gata să învie noaptea și să mă viziteze în vis, ieșite pe vârful picioarelor din acel adevărat crater infernal pe care era coridorul întunecos, cu pereți de scânduri și *fără ferestre!*”²⁷ Imaginea debaralei este imaginea trecutului și este ușor de intuit de ce îl înfricoșează pe copil aceste artefacte ale vieții care conțin în doze diferite moartea. Teama de moarte este o cauză care provoacă scrierea jurnalului, a însemnărilor care tind să acopere prin detalii frica de moarte. Copilul are însă o altfel de percepție a morții, el o simte instinctiv, dar în același timp este fascinat de desfășurarea ceremonioasă, de spectacolul morții: „Într-o după-amiază, Puiu, fratele ei, veni în

fugă să mă anunțe că a murit bunicul său. Cu câtă invidie privii dricul impozant din fața curții colonelului și cu câtă superioritate căuta el la mine!”²⁸

În textul *Didacticii* apare exprimată sub diverse forme ideea că personajele pot prinde viață, într-o ciudată evoluție inversă. Lumea imaginară există, are ritmurile ei proprii, iar copilul (ca și adultul-scriitor de mai târziu) nu face decât să constate o coincidență magică a lucrurilor citite cu cele care se întâmplă în realitate. Un alt *eveniment* ce dezvăluie contaminarea realității cu ficțiunea este chiar personajul întruchipat în *Cântecul* lui George Coșbuc despre cel care fură copii. Portretul excepțional al acestui personaj real ce pare evadat din lumea ficțiunii este atât o expresie a fricii alimentată de părinți cât și frica de celălalt, sentimentul acut al unei alterități invadatoare: „l-am văzut o dată cu adevărat, zdrențaros, umflat în zdrențele care curgeau de pe umerii, din coatele și din genunchii lui, cu o barbă albă, murdară și noduroasă căzându-i pe pieptul gol, acoperit de păr alb, cu ochii imenși acoperiți de sprâncene, cu un sac și un baston clătînându-se, puternic ca un porc și mare și întunecat ca un soldat infernal.”²⁹ De imaginea cruntă a acestui *soldat infernal* se leagă, în aceeași secvență, prima experiență vizuală a unui cer înstelat: „Șede în poarta bisericii, într-o seară, când obosit să mă dau în leagăn priveam biserica profilându-se cenușie pe cerul de un galben-roșiatic în tonuri cenușii pe care răsăriseră câteva stele. Atunci am văzut prima dată și stelele, e primul cer înstelat de care îmi amintesc”³⁰.

Cărțile prind viață într-un incontestabil dans invers în care cititorul ar vrea să ia locul personajelor ce par „încremenite într-o poză eternă și fericită”. Personajele care declanșează aceste idei sunt Andrei și Tudorică din...*Universul copiilor*, cei doi, priviți într-o ilustrație, se aflau în junglă și prăjeau pește. „Ce lucru minunat!” exclamă naratorul și urmează o analiză foarte serioasă, cu implicații filozofice ale relației dintre realitate și ficțiune: „în acea dimineață am simțit pentru prima dată că lumea exprimată trăiește – și trăiește într-un spațiu al ei perfect vizibil *de dincoace* însă de neatins, și de neatins pentru că, deși pare a se supune aceluiași legi ca și ceastălaltă, a noastră, în realitate despre legile ei nu știm nimic dat fiind că timpul în care ele se desfășoară este cu totul altul decât al nostru și gesturile care se petrec acolo, nediferind cu nimic de ale noastre, zilnice, împrumută de la acest timp specific, care este al eternității, cu totul alte semnificații.”³¹ *Un timp specific al eternității* este formula care exprimă cel mai bine faptul că lumea cuprinsă în spațiul ficțiunii preia doar formele spațiului real pe care le impregnează cu inefabilul unei alte lumi, ce nu poate fi decât intuită, o *durată* a eternului revărsată prin intermediul ficțiunii în lume. Întrebarea pe care le-o adresează părinților – *Cum e să fii mare?* – este întrebarea pe care scriitorul o așază ca element de legătură cu dorința de a avea viața personajelor. Pentru personajul copil lumea celor mari este lumea *în desfășurare* a personajelor din cărți, spațiu cum am văzut pe de-a-ntregul fericit, dar încremenit într-o lumină strălucitoare, inaccesibilă.

Intrarea în adolescență coincide cu mutarea din casa copilăriei, părăsire a unui spațiu dar și a unei vârste. Tot mutării din casă îi corespund boala și moartea tatălui, experiențe reale care determină înstrăinări succesive de lumea reală pe care – deja a învățat – să o contemple. Olimpianul personaj adolescentin născut și format

între pereții *casei din Mihai Bravu* are conștiința apartenenței la o lume a zeilor, a spiritelor alese. Se construiește încă de pe acum imaginea narcisistă a scriitorului care dublează adolescentul fără biografie, primul luminând solar indistinctul celuilalt: „eu rătăceam prin fața lor, cu totul defunct pentru oraș, pentru școală [...] și încă nu în posesia unui corp cert de aer, o umbră, și ce vedeam, și soarele și norii, vedeam cu ochii înflăcărați de lăcomie ai umbrei, altfel decât muritorii.”³² În toată ființa lui pulsează singurătatea trăită cu intensitate, modelată de întâmplările vieții și de bagajul de imagini cu care intră în viață. Adevărata lui existență este în cărți și rar, în întâmplările care îl vizitează de-a lungul vieții, realul concurează satisfacțiile pe care i le dă literatura. Cărțile copilăriei și adolescenței nu sunt foarte multe, dar în fiecare în parte pulsează fascinația descoperirii unui univers. De la Jules Verne, până la volumul dăruit în 1943 de tatăl lui, *Fedra* lui Racine „împodobită cu o frumoasă gravură din secolul al șaptesprezecelea înfățișând moartea lui Hippolyte, la malul mării, în apropierea unui templu circular”, toate cărțile sunt tot atâtea stări interioare, întâmplări ale vieții, încărcate cu toată substanța existenței. Radu Petrescu vorbește despre cărțile vieții lui ca despre tot atâtea întâmplări fericite. La fel cum oamenii pe care i-a întâlnit au fost evenimente fericite puse sub semnul unui bun augur sau unei grații a destinului, și cărțile care au apărut în viața lui au determinat un alt mod de a privi lumea și universul. Nu crede că ar putea să facă literatură vreodată, idee care i se pare de-a dreptul nebunească: „Niciodată, îmi ziceam, nu voi fi capabil să fac literatură, acest cuvânt era plin pentru mine de o maiestate absolută și ca supus devotat al ei nu-i controlam și nici discutam puterea, îmi ajungea ca deschizând Corneille, Fénelon sau Virgil să întrevăd puțin din pompa ei: la trecerea cortegiului lăsam ochii în pământ, cuprins de sentimentul sublimului.”³³ Aceeași imagine a respectului pe care i-l provoacă marile spirite este cea a portretelor scriitorilor pe care le privește în podul casei, un loc prin excelență încărcat de toate ingredientele formării unui cititor împătimit. Din această perioadă a frecventării podului are „plăcerea de a răsfoi cărți bine imprimare, pe hârtie fără reproș, în caractere luminoase, precum și o înaltă idee despre școală”³⁴. Cât privește reticența cu care Radu Petrescu se recunoaște ca scriitor aceasta este o punere sub semnul întrebării a valorii literaturii lui, cât și fantoma nereușitei ca poet ce îl tot bântuie pe prozator, dovadă și dese referiri la ratarea sa sub semnul poeziei, risipite în scrierile de mai târziu.³⁵

Naratorul traduce *Confesiunile* Sântului Augustin stând la masa din bucătărie, privind pe geam un peisaj din care zărește doar vârfurile brazilor din curte vecină. E de ajuns, mărturisește el, ca „spațiul și timpul să se retragă, lăsând în loc o pură alcătuire de imagini, mai înaltă ca norii, și în care îmi plăcea să recunosc trăsăturile mele așa cum i-ar plăcea oricui ca, rătăcind într-un parc sau într-o piață, să se întâlnească deodată cu propria statuie, în piatră sau bronz, și după emoția recunoașterii să întârzie puțin, admirând grandoarea și perspicacitatea de portretist a artistului.”³⁶ Este momentul în care personajul ia hotărârea să se retragă din lume, să se călugărească. Sub emoția probabilă a confesiunilor „cartaginezului”, dar și „plictisit de toate câte mă distrăgeau de la ocupația mea favorită”, personajul alege să se izoleze. Pentru aceasta trebuie să se documenteze, își cumpără o hartă a

județului și alege mănăstirea Bunea, între Gura Vulcanei și Vulcana-Băi. Este un gest pe care biograful îl cataloghează retrospectiv ca fiind *ridicol și o eroare*, dar plecarea în sine este neobișnuită, și cu toate acestea, personajul are timp să observe frumusețea peisajelor, să-și reamintească momentele unor contemplații solitare, dar și amintirea unei tinere și frumoase companii feminine, și să noteze că „pe la halta Teiș, ieșii, ca un nebun.”

Didactica se apropie din ce în ce mai mult de momentul scrierii, naratorul vorbește despre criza din 1946 și 1947, posibilă revoltă adolescentină, dar și criză erotică, alimentată probabil de dragostea pentru o tânără călugăriță, iubire cu totul specială între iubirile despre care vorbește în carte, iubire în care se amestecă fiorul metafizic cu cel mistic. *Didactica* se transformă în roman, avertiza naratorul la începutul primului capitol. În *Sinuciderea din Grădina Botanică*, motivul acestei iubiri miraculoase (și nu pentru că este ieșită din comun) revine. Planurile se amestecă, și nu putem să nu luăm în considerare faptul că textul *Sinuciderii* urmează imediat în volumul *Proze* după *Didactica*, la fel cum unele descrieri, peisaje, idei sunt și ale naratorului din *Didactica*, posibile prelungiri în ficțiune sau tot atâtea revanșe, într-o scriere în care scriitorul poate da drumul zăgazurilor imaginației sau poate vorbi despre sine purtând acum masca mult mai comodă a ficțiunii. O paranteză trebuie deschisă aici, referitoare la o erotică de tip special, fetele pe care le iubește (în secret) sunt imagini ale sentimentului iubirii, a ceea ce intuiește a fi iubirea, un sentiment difuz în care se amestecă idei și culori ale ființelor pe care fetele, iar mai târziu femeile le întruchipează. E clar că pentru autor este și o didactică a iubirii, o modalitate de a se apropia de misterul feminității în care se află închis răspunsul la marea întrebare *ce este iubirea*. Din acest punct de vedere, *Didactica* poate fi citită ca un studiu introductiv la un alt studiu despre fenomenologia iubirii, *Matei Iliescu*. Radu Petrescu nu ocolește niciuna dintre inițierile erotice ale primei copilării, pline de farmecul simplității constatării deosebiriilor dintre sexe, nici iubirile *de aer* ale copilului ce devine adolescent, pline de patosul inițierii dar și de timiditatea adolescentului pentru care doar gesturile celei pe care o iubește sunt de ajuns să determine stări de exaltare sau suferințe de neuitat. Anny, Tatiana, Ileana, misterioasa călugăriță, precum și două fete care sunt generoase în a-i arăta în ce constă diferența între băieți și fete (Zoica și bona) sunt personaje feminine care traversează *Didactica*, fiecare aducând câte un semn distinct în *învățarea* iubirii. Cea mai importantă dintre fetele pe care le amintește Radu Petrescu este de departe Ileana, care concentrează într-o imagine simbolică *ideea de iubire*, „o persoană de mitologie” cum o numește atunci când o vede dansând într-o mare mulțime: „Pe ființa ei de-atunci, din Mihai Bravu, în chip firesc și fără să-mi dau seama s-au creat complicații pe care se sprijină acum prezentul meu, amprenta ei impalpabilă trebuie să existe în tot ce fac, în fiecare gest [...] ea este într-un fel una dintre forțele care mă produc în perpetuitate.”³⁷

Revenind, nebunia plecării la mănăstire este demitizată în final, când un țăran îi spune că mănăstirea e părăsită de mult, că a fost desființată „pentru că devenise un cuib de hoți. Călugărul-ăl-Mare și Stoica al Paracliserului ieșeau noaptea cu pușca în drum.”³⁸ Motiv straniu, ce amintește de preotul tâlhar din nuvela lui

Caragiale, dar vestea nu-i provoacă personajului nicio emoție, dimpotrivă drumul este continuat în sens invers, personajul mănâncă într-o *uimitoare bună dispoziție* covrigi uscați pe care-i cumpărase de la Gura Vulcanei, citește pe peronul gării versuri din Blaga, iar la 10 se urcă într-o căruță plină cu sticle în care călătorește până aproape de casă. Nebunia fugii de acasă, itinerariul de o zi și o noapte sfârșește la brutăria din colț, acolo unde „mama era într-o mare mulțime care [...] aștepta să se distribuie pâinea și, trimițând-o acasă, îi luai, tăcut, locul la coadă”³⁹. Aceasta este experiența, nu a plecării de acasă, așa cum se întâmplă în majoritatea autobiografiilor, ci a *revenirii acasă*, într-un spațiu care, odată criza depășită, îi va permite să trăiască numai pentru (sau numai în) spațiul literaturii. Drumul este mai important decât destinația, scrierea vieții este mai importantă decât viața. Cu *Didactica nova*, teoria ce se conturează la Radu Petrescu conform căreia a scrie despre viață este un act mai important decât viața însăși este pe deplin demonstrată.

Didactica este un *jurnal deschis către roman*, care concentrează în imagini o felie esențială a existenței scriitorului. O astfel de incursiune în timpurile îndepărtate ale propriei vieți va mai fi reluată de către scriitor. E drept că folosind alte metode și cu alte implicații. Numai că, atunci când o va face va avea jurnalul ca punct de reper în transcrierea sensurilor existenței și în consolidarea demersului edificării unei opere.

¹ Radu Petrescu, *Didactica Nova*, în *Proze*, Editura Eminescu, București, 1971, p.18.

² *Idem*, p. 19.

³ Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, București, 1987, p. 253.

⁴ Radu Petrescu, *Didactica nova*, p. 127.

⁵ *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, p. 125.

⁶ Cum inspirat numește Ioan Bogdan Lefter jurnalul *Părul Berenicei* în raport cu *Matei Iliescu* în prefața la ediția definitivă a romanului, apărut la Editura Paralela 45 în anul 2008.

⁷ Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, p. 260.

⁸ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, 1989, p. 281.

⁹ Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Editura Univers, București, 2000, p. 12.

¹⁰ Radu Petrescu, *Didactica nova*, p. 7.

¹¹ Pactul autobiografic în limitele destul de strâmte pe care le stabilește Lejeune (fie autobiografie, fie transformare a ei în roman).

¹² *Ibidem*, p.110.

¹³ Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, p. 40.

¹⁴ Petrescu, Radu, *Didactica nova*, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

¹⁶ Petrescu, Radu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, Jurnal 1946-1951 / 1954-1956, Editura Humanitas, București, 1999, p. 23.

¹⁷ Petrescu, Radu, *Didactica nova*, p. 43.

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, op. cit. p.111.

²⁰ *Ibidem*, op. cit. p. 50.

- ²¹ *Ibidem*, p. 27.
²² *Ibidem*, p. 29.
²³ *Idem, ibidem*.
²⁴ *Ibidem* p. 30.
²⁵ *Ibidem* p. 31.
²⁶ *Ibidem*, p. 41.
²⁷ *Ibidem*, p. 31.
²⁸ *Ibidem*, p. 9-10.
²⁹ *Ibidem*, p. 36.
³⁰ *Idem, ibidem*.
³¹ *Ibidem*, p. 44.
³² *Ibidem*, p. 107.
³³ *Ibidem*, p.111.
³⁴ *Ibidem*, p. 79.
³⁵ Aceste referiri sunt vizibile atât în jurnal cât și în romanul *Matei Iliescu*.
³⁶ *Ibidem*, p. 115.
³⁷ *Ibidem*, op. cit., p.110.
³⁸ *Ibidem*, op. cit., p.117.
³⁹ *Ibidem*, op. cit., p.118.

BIBLIOGRAFIE

- Petrescu, Radu, *Proze (Didactica nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal, În Efes)*, Editura Eminescu, București, 1971.
Petrescu, Radu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice, Jurnal 1946-1951 / 1954-1956*, Editura Humanitas, București, 1999.
Petrescu, Radu *Corespondența. Sinuciderea din Grădina Botanică*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000.
Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, roman, ediție definitivă, Editura Paralela 45, 2007.
Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, București, 1987.
Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, Editura Univers, București, 1980.
Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Editura Univers, București, 2000.
Simion, Eugen *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, 1989.
Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

III. RECENZII

Guy le Moal, *Masques bobo, vie, formes et couleur**

Ce beau livre en papier glacé et qui contient de belles photos est préfacé par Anne Marie BOUTTIAUX, conservatrice en chef de la section d'ethnographie du musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren.

Guy le Moal situe dès l'introduction la religion bobo, les masques bobo. Il parle des masques feuilles et de leur mission à travers le mythe cosmogonique qui constitue la base de tout le dogme bobo. C'est le Dieu suprême *Wuro* que les bobo retiennent comme étant l'instant capital de l'humanité. En se retirant, Dieu ou *Wuro*, laisse apparaître le premier homme, le forgeron qui sera incarné par les masques feuilles. Désormais, l'homme connaît la finitude de son existence. Le *birewa dāga* commémore tous les ans cette cérémonie de purification du village. Les bobo sont ainsi partagés entre les masques feuilles et les masques fibres végétales ou *kele*. La danse, le chant et la dramaturgie font partie du rite religieux. L'ouvrage est réparti en cinq parties:

La première partie traite de «Les Bobo dans le siècle et dans l'histoire»;

La deuxième partie traite de «Mythes et divinités majeures»;

La troisième partie traite de «Le grand retour des masques»;

La quatrième partie traite de «Les masques en tête de bois sculpté».

La cinquième partie traite de «Les principales tribus allogènes installées en pays bobo».

Dans la première partie, l'auteur traite des bobo, leur avenir et le respect des traditions. Ils ont abandonné progressivement les modes d'échanges traditionnels adaptés à leur environnement pour épouser les contraintes des économies de marchés. Ce qui bien sûr a un impact sur les traditions. Le domaine religieux semble s'être adapté à ces mutations. Les convertis bobo à l'islam et au catholicisme ne rompent pas avec la religion traditionnelle. Cette partie traite du forgeron, de la place qu'il occupe dans la société, du tisserand, du devin et de son rôle dans l'équilibre de la société. Les bobo sont caractérisés aussi par une défiance tenace à l'égard de tout pouvoir central. On remarque cependant une unité culturelle des bobo.

Dans la deuxième partie, on évoque les révélations sacrées des bobo notamment le dieu suprême *Wuro*. Il y a une histoire en deux temps: le mythe fondateur et le temps historique. Le couple forgeron-agriculteur sera créé par *Wuro*. Puis vint la femme qui permit à l'homme d'avoir une descendance. *Kwere* est associé à la foudre, au tonnerre, alors que *Soxo* est associé au monde brut, inorganisé de la brousse. De même que des récits expliquent l'apparition du forgeron, de l'agriculteur et de la femme, un récit d'origine situe la création du masque et des initiés (*yele*) qui vont l'institutionnaliser par opposition aux non initiés (*sinkyé*). En portant le masque, ils s'effacent (*sōwiye*) pour porter la divinité du masque. Les masques du *Dwo* sont de puissants agents de socialisation. Il y a aussi la fondation du village bobo qui est une forme de recherche d'une terre dans l'espoir de fonder un village. Ceci se fait à travers le pacte avec *soxo*, divinité de la brousse. Nous avons aussi les assises religieuses du

* Biro éditeur, Institut de recherche pour le développement, musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, avril 2008, 126 p.

village. Les traoré édifient l'autel de sapre qui incarne le pouvoir et la brousse; deux choses désirées et craintes par le bobo.

Il est question aussi de l'organisation sociale et politique villageoise caractérisée par la répartition équilibrée des pouvoirs et des charges religieuses. Il y a aussi le rôle des étrangers, du forgeron et du griot.

Dans la troisième partie, il est question du temps des masques qui captivent autant l'esprit que le cœur. Les bobo accordent aux masques un lien affectif et spirituel. Il y a une différence morphologique des masques qui est décrite dans l'ouvrage. Ainsi, la tribu des Syekōma du Dwo de patamaso se subdivise en deux fractions: les Syekōma Tinkere et les Syekōma «purs». A l'occasion, on assiste à la danse du cou. Nous avons les rituels de purification. Le masque *saxasaxala* purifie le village. Nous avons l'initiation des *sinkyé* de la première classe d'âge qui permet d'initier les jeunes au secret des masques. Les classes d'âges supérieurs *yelebire* vont diriger les *sinkyé*. Les masques reflètent les divisions sociales et ethniques, l'enfant (*kelenō*), la femme *dyula* (*laña*). Les masques initiatiques ne pénètrent pas dans le village. Les masques de fibres *gwarama* et *gwala* circulent librement au village. Nous avons les masques *saworakabe*, les masque kelegu noirs, les masques kadoube, les masques *Nopene*, les masques *guarama*, *bakoma*, *byetale* rouge à un plumet, *kele* blanc, *lana*, *Myanea*, *Bolopara*, masque blanc à carcasse.

La quatrième partie traite des masques syekele des agriculteurs Bobo, de leurs caractères morphologiques et stylistiques des têtes en bois sculpté. Il y a les masques anthropomorphes ayant deux styles: le style figuratif et le style dépouillé, en «gouttière».

Nous avons le masque beau ou *Laare*. Au niveau des masques zoomorphes, nous avons le nyāga de l'antilope cheval, le coq traité avec humour, la biche à pelage rayé roux. Au niveau des masques animaliers, nous avons une liberté d'expression dans la création avec une rigueur stéréotypée.

Concernant le masque du culte *Sibe* des forgerons Bobo, on peut dire que les *molo* ont une importance primordiale dans les rituels spécifiques des sibe (forgerons). Le *sō molo* est le masque majeur, et le *saxa molo* est le masque de brousse. Les *Nwenka* officient dans les cérémonies funéraires. Le mythe d'origine du *kwele Dwo* est constitutif du culte de sibe *Dwo* (*Dwo* des forgerons). Nous avons le mythe de révélation de *Kwele Do*. Ce mythe sacralise la mort et la célébration des funérailles solennelles.

La cinquième partie traite des *zara* et de leurs masques blancs, des fêtes nocturnes des *zara*. Cette partie traite aussi des *bolon* et leurs masques *kōfē*, des *yuguba* (masques feuilles) purificateurs du *Kaya*, du masque «arbre géant», masque *ko* de plus de six mètres. Il est question aussi de l'initiation chez les *bolon*, du nouvel an Bobo, des funérailles de femmes au village de *koreba*.

Au total, l'ouvrage permet d'avoir une bonne idée du fonctionnement des masques chez les bobo. Il est agréable à lire pour des profanes et contient de telles belles photos de masques. Certes le public universitaire ne trouvera pas des analyses aussi poussées que les travaux littéraires de Louis Millogo et Sanou Salaka sur les masques, mais, il pourra en revanche déguster la compréhension des masques bobo à travers des villages. Certes avec le modernisme, le masque a tendance à connaître des traitements plus profanes sous la poussée des festivals de masques au Burkina, mais force est de connaître que l'ouvrage de Guy le Moal constitue une bonne porte d'entrée pour celui qui veut s'aventurer dans les dédales de ce trésor culturel du Burkina Faso encore vivace.

Alain-Joseph SISSAO
Institut des Sciences des Sociétés, Ouagadougou, Burkina Faso

Boussad Berrichi (coord.), *Tamazgha francophone au féminin*^{*}

L'ouvrage *Tamazgha francophone au féminin*, publié en 2009 aux éditions Séguier de Paris, réunit les communications soutenues dans le cadre du Colloque International organisé par le Centre interuniversitaire d'Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions – CELAT, colloque tenu à l'Université Laval à l'occasion du XII Sommet de la Francophonie. L'ouvrage a une préface signée par Hédi Bouraoui et un préambule du coordinateur, Boussad Berrichi. Le volume est composé de cinq sections, chacune étant représentée par plusieurs articles.

Dans la préface, Hédi Bouraoui considère que cet ouvrage est «une mine d'informations» qui traite «la problématique de l'identité». (p. 5) Selon l'auteur marocain qui vit au Canada, le volume collectif «propose une fine analyse détaillée de toutes les valeurs traditionnelles et modernes maghrébines ainsi que leurs mutations s'épanouissant dans une francophonie plurielle qui accommode tant bien que mal d'autres traces linguistiques et culturelles». (p.7)

La première section de l'ouvrage qui s'intitule *À la croisée de la littérature et de l'image*, est composée de quatre articles. Denise Brahimi analyse la problématique de la langue utilisée en cinématographie dans l'article «Le cinéma maghrébin et les langues». L'auteur se propose une analyse contrastive à partir d'un plan bien structuré en trois parties: «La troisième langue qui est la première (le cinéma amazigh)»; «Le cinéma francophone ou comment tourner la difficulté»; «Le cinéma arabophone ou du bon usage de la subversion». La langue amazighe, parlée par les Maghrébins avant l'arrivée des Arabes, est une ouverture vers la liberté, amazigh signifiant «homme libre». Cette analyse est suivie par une présentation de l'évolution du cinéma francophone au Maghreb et par une analyse de deux films où l'on parle l'arabe: *Halfaouine ou L'enfant des terrasses* (1991) de Férid Boughédir et *Les silences du palais* (1994) de Moufida Tlatli.

Najiba Regaïeg signe l'étude «De la main ménagère à la main artiste: la main féminine vue par cinq femmes du Maghreb dans *à cinq mains*». L'auteur se propose une lecture thématique de cinq nouvelles publiées aux Éditions Elysard dont les auteures sont Leïla Sabbar, Emma Belhaj Yahia, Maïssa Bey, Rajae Benchemsi et Cécile Oumhani. Les aspects observés par Najiba Regaïeg concernent le rapport de la main à l'imaginaire populaire, l'aspect concret de la main et la main créatrice ou artiste.

L'article «Advenir par la magie du récit ou les romancières de l'urgence», de Rachida Saigh – Bousta, se penche sur «la naissance tardive des romancières marocaines» par rapport aux écrivaines algériennes, comme Assia Djebar qui a publié ses romans très jeune. De grands noms comme Tahar Ben Jelloun, Rachid Boudjedra ou Driss Chraïbi ont «balisé» le chemin de la littérature marocaine et, si au début, les romancières sont rentrées dans l'espace de l'écriture «sur la pointe des pieds», à partir des années 90, on observe une maturité dans leurs récits.

Dans l'étude «Tamazgha littéraire francophone au féminin entre mémoire, résilience et résistance. Quelques exemples», Marie Virolle présente les éditions Marsa de

^{*} Séguier, Paris, 2009.

Paris, une maison d'édition spécialisée en littérature francophone algérienne ou d'inspiration algérienne. L'auteure choisit comme corpus pour son analyse quatre romans, une pièce de théâtre et un recueil de nouvelles et considère que «la violence sociale faite aux femmes est présente dans tous ces textes et en constitue le liant le plus évident.» p.66)

La deuxième section du volume collectif, *De l'autre côté des mots*, contient quatre études centrées sur la problématique linguistique au Maghreb. Dans «Stratégies linguistiques et identitaires chez les romancières algériennes francophones. L'exemple de Assia Djebar», Dalila Arezki présente le conflit linguistique en Algérie, le bilinguisme, les variations linguistiques dans la situation du bilinguisme, le calque et les emprunts. Après une analyse théorique, l'auteure donne comme exemple le cas d'Assia Djebar. Dalila Arezki constate qu'il y a chez Assia Djebar un vocabulaire riche, varié et un style remarquable. Elle explique aussi la différence entre l'emploi de la langue française et de l'arabe dans les écrits de la «Grande Dame du Maghreb»: «Il semblerait que l'auteur réserve la langue française au domaine de l'intellect, du savoir. C'est la langue de l'extérieur, de l'échange avec l'étranger. L'arabe dialectal serait réservé au domaine de l'affect, de l'intime. C'est la langue de l'intérieur, réservée aux personnes chères.» (p.90)

Sabiha Benmansour fait appel à un syntagme de Mohammed Dib, «Je parle une autre langue. Qui suis-je?» pour analyser la langue de deux points de vue: comme outil de communication et comme partie intégrante de l'identité. Les remarques générales de l'auteure sont exemplifiées par le cas de Mohammed Dib et sa relation avec la langue française, «celle que l'auteur va féconder, va habiter de sa parole» (p.109), le français devenant pour le grand auteur, sa langue «adoptive».

Malika Kebbas emprunte à l'*Archéologie du savoir* de Michel Foucault le terme «diffraction» et signe l'étude «La diffraction linguistique dans l'œuvre romanesque de Mouloud Mammeri, choisissant comme corpus de travail les romans *la Colline oubliée*, *Le Sommeil du juste*, *L'Opium et le Bâton* et *La Traversée* de Mouloud Mammeri. Elle insiste sur le premier roman de l'auteur et sur le glossaire kabylo-français, placé en tête du texte, glossaire qui «prend valeur d'avertissement sérieux qui pose, dès avant l'ouverture du roman, la problématique de la langue.» (p. 129)

Ouerdia Sadat – Yermèche présente le précurseur de l'écriture féminine algérienne dans l'étude «La quête identitaire dans l'écriture autobiographique de Fatima Aït Mansour Amrouche». Même si elle est l'auteure d'un seul livre, *Histoire de ma vie*, – publié après la mort de son mari – Fatima Amrouche traite sérieusement la problématique identitaire des femmes arabes en général. Son récit est centré sur le dédoublement dans tous ses sens: «double exil, intérieur et extérieur; double spiritualité, chrétienne et musulmane; double appartenance culturelle, berbère et française; double système linguistique, kabyle et français.» (p. 146)

La troisième section de ce recueil, par se trois études, traite le sujet de l'*Au-delà du silence: l'écriture comme mémoire*. Les thèmes de la guerre d'Algérie et du maquis constituent le sujet de l'article de Fanny Colonna, «Les secrets de la grotte. Les femmes et la guerre en Algérie. Héroïsme et mutilations». En s'appuyant sur le roman de Yamina Méchakra, *La grotte éclatée* – avec une préface signée par Kateb Yacine – Fanny Colonna ne fait pas une analyse littéraire du roman, mais une analyse du «mythe de l'accouchement d'une nation au sombre non-dit des maquis.» (p. 181)

Dans l'article «Poétique dialogique de la francophonie littéraire au féminin», R'Kia Laroui souligne le grand problème de la langue d'écriture chez les romancières maghrébines d'expression française. L'auteure remarque une liaison profonde entre le choix des écrivaines maghrébines de s'exprimer en français et la quête identitaire. Le

résultat de cette liaison peut être vu dans une forme discursive et poétique inédite. C'est le cas des œuvres de Kateb Yacine, Mohammed Dib, Assia Djebar et de bien d'autres.

El Djamhouria Slimani Ait Saada nous introduit dans l'univers de légende de la famille Amrouche, par l'étude «Fadhma Aït Mansour, Jean et Taos Amrouche: une famille hors du commun.» Tout commence loin dans le passé avec Aïni, la grand-mère, qui a sa place d'honneur parmi les premières révoltées contre les traditions archaïques. La fille illégitime d'Aïni est Fadhma, jeune fille appliquée qui obtient le certificat d'études et qui apprend de sa mère les coutumes et les savoirs traditionnels. Elle est l'auteur du bien connu récit, *Histoire de ma vie*. Taos et Jean sont les deux enfants de Fadhma. Grâce à sa voix, Taos, nommée «la voix salvatrice», sort de l'oubli les chants berbères, transcrits et publiés en 1939 par son frère, Jean Amrouche, sous le titre *Chants berbères de Kabylie*.

La quatrième section de l'ouvrage, *D'une langue à l'autre et d'une rive à l'autre*, propose trois essais – confessions. Dans «Écritures et déchirements. La liberté du mot ou le poids du silence», Nassira Belloula – Azouz crayonne sa vie et son choix d'écrire en français, en s'appuyant sur les exemples d'Assia Djebar, d'Amin Maalouf ou de Malika Mokkedem. Danièle Maoudji nous parle dans «Lettres d'absence» de son destin d'être née «sur les bas-côtés de l'histoire, dans un double exil» et déclare qu'elle se sentait «une clandestine du langage.» (p. 225) Cécile Oumhani analyse, dans «Des contrés d'encre», les différences de parler, de comprendre, de voir ou d'être entre la culture française et maghrébine. Elle parle de sa décision d'écrire, car dans le texte «tout transcende, tout échappe et tout se métamorphose.» (p. 238)

La dernière partie de l'ouvrage *Tamazgha francophone au féminin* s'intitule *Femme: miroir de la société* et contient quatre études. Dans «Expressions de femmes de tamazgha: apport à la francophonie», Camille Lacoste-Dujardin fait une incursion dans l'histoire de la culture des Imazighen dans la francophonie, suivie d'une présentation de la littérature orale féminine très riche et courageuse. L'étude finit par une analyse de l'épanouissement de la culture kabyle dans la francophonie.

«La place centrale de la femme kabyle dans la société traditionnelle» est soutenue par Malika Grasshoff-Makilam dans une étude très approfondie sur la vie des femmes kabyles. L'auteure présente quatre phases: la première phase de la vie d'une femme: l'enfance, la quête de la future épouse et le rituel du mariage kabyle; la deuxième phase: la femme enceinte ou «la potière de l'enfant»; la troisième phase: la mère et son enfant et la quatrième phase: le grand-mère, «tisseuse des liens humains». Les quatre phases distinguées par Malika Grasshoff-Makilam nous démontrent que «la vie ritualisée des femmes de la société traditionnelle et en particulier celle des grands-mères met en évidence combien la mère en Kabylie était vénérée au point d'être comparée à la Terre planétaire.» (p. 286)

L'article de Laura Mouzaïa s'intitule «Femmes dans leurs parcours migratoire» et présente l'histoire de l'immigration algérienne, le profil des «primo-arrivantes», de la scolarité féminine et du diplôme vu comme «capital symbolique», du choix du prénom d'un enfant qui représente «son signe d'appartenance, mais aussi le marqueur d'assimilation.» (p. 298)

L'étude «Lalla Bénayamina (XIX^e – XXI^e). La Céleste calédonienne. Une icône historique représentative de la femme berbère en Océanie» est signée par Mélica Ouennoughi et présente le contexte historique et géographique de la déportation en Océanie à la fin du XIX^e siècle. Les femmes de cette période-là ont chacune un récit ou une légende. C'est le cas de la fille du déporté Bénayaoun, dont le gouverneur de Nouméa est tombé amoureux, à cause de sa beauté. Résistante et héroïne, la jeune fille est nommée *Lalla Bénayaoun*, car «c'est comme ça que les vieux appelaient leurs filles dans le temps, celles pour qu'ils avaient beaucoup d'affection.» (p. 321)

L'ouvrage collectif *Tamazgha francophone au féminin*, sous la coordination de Boussad Berrichi, confirme, par les études pluridisciplinaires qu'il comporte, la richesse culturelle d'une civilisation de l'Afrique du Nord – *Tamazgha* – qui sort à la lumière grâce à la plume de grandes romancières et poètes maghrébines, transgressant le temps et l'espace.

Briana BELCIUG
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

**Anne-Marie Codrescu et Denisa-Adriana Oprea (coord.),
*Communication interculturelle et discours médiatiques****

Maître de conférences à la Faculté de Communication et Relations Publiques, SNSPA, Bucarest (2003) et Chevalier de l'Ordre «Palme Académiques» (2001), Anne-Marie Codrescu a publié des articles, des études, des traductions, des cours et des manuels. Parmi ses plus importants ouvrages nous pouvons mentionner: *Avec les mots de tous les jours. Recueil de textes* (coauteur), 1994; *Le Verbe. Méthode d'apprentissage et d'autoévaluation avec exercices*, 2000; *L'Espace clos chez Albert Camus*, 2001; *Communiquer en français*, 2002; *Stratégies de communication. Comprendre. Rédiger. Argumenter*, 2002; *Le français au quotidien*, 2004.

Denisa-Adriana Oprea est assistante à la Faculté de Communication et Relations Publiques, SNSPA, de Cluj Napoca (2004) et parmi ses publications il y a des articles et des études parus en Roumanie et à l'étranger: «*La vie de trop*»: *figures de la marge et de l'excès chez Lise Tremblay*, dans Hélène Jacques, Karim Larose et Silvano Santini [dir.], *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, 2007; *Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne, Recherches féministes*, Québec, 2008.

Les deux auteures nous proposent une étude conçue, en principe, pour servir aux étudiants de la Faculté de Communication et Relations Publiques de l'Ecole Nationale d'Etudes Politiques et Administratives (SNSPA) de Bucarest, mais qui peut servir aussi à quelqu'un qui s'intéresse à la communication interculturelle ou à l'altérité.

Le livre est divisé en huit dossiers ayant une structure presque identique: *Communication interculturelle, Repères grammaticaux, Discours médiatiques* et *Dire autrement*. Dans le préambule les auteurs parlent des motivations de cet ouvrage qui offre des explications pour les termes clefs, deux annexes et six fiches-synthèse à l'aide du lecteur/étudiant.

Dans le premier dossier, intitulé *Découvrir l'Autre. Le choc des cultures*, les deux auteurs décrivent, à l'aide d'une suite des textes choisis, la différence de perception et d'attitude face à la divinité dans la culture occidentale et dans celle orientale, la foi totale à l'existence de Dieu d'une part, et d'autre part le doute. Le titre est très suggestif, très bien choisi et en même temps fortement lié aux textes choisis, qui ne font que choquer le lecteur qui a peut-être une image mentale différente sur l'Inde. On présente la misère qui s'étend dans toute l'Inde et puis on passe à la description minutieuse de la pauvreté et

* Editions Comunicare.ro, Bucarest, 2009.

de la misère dans laquelle les habitants de Mumbai vivent. Dans le texte de Bernard Langlois on affirme qu'il s'agit d'une de pires villes du monde. Les textes sélectionnés reposent sur une comparaison, sur une confrontation entre les cultures occidentale et indienne. Toutefois les auteurs choisis ont aussi bien des perceptions différentes quant à chacune des deux cultures comparées que des manières distinctes de se rapporter à la culture de l'autre et à leur propre culture. Le premier texte présente une image unilatérale de l'Occident qui fait l'expérience de l'Inde. Il s'agit d'une «terre de contrastes», c'est ainsi que la publicité occidentale présente l'Inde. Les textes sont suivis d'un ensemble de questions à propos du style des textes, de leur but, des sujets qui valent la peine d'être débattus, mais aussi des explications sur l'enquête, sur la lecture des journaux.

Les contrastes entre la culture d'origine et la culture étrangère sont mis en discussion dans le dossier qui suit: *Découvrir l'autre. Les «globe-croqueurs»: exotisme et évasion (le Maghreb)*. Ces contrastes sont perçus par le regard du touriste venu dans le désert saharien par le chemin de fer, considéré «le sang qui irrigue le cœur du pays».

Nous considérons très utiles les repères grammaticaux qui suivent et qui aident le lecteur à distinguer le texte descriptif du texte argumentatif et la multitude d'exercices autour de ce sujet. Anne-Marie Codrescu et Denisa-Adriana Oprea expliquent aussi comment il faut analyser les magazines, comment il faut procéder pour réaliser un profil du lecteur et les facteurs dont il faut tenir compte pour analyser une image. Le dossier se penche sur l'importance de la photo, ce qui explique sa fonction stratégique dans la plupart des journaux: «il ne faut pas perdre de vue que l'œil du photographe découpe une partie de la réalité, par sa propre sélection» (page 167). Dans la fiche-synthèse 3, les auteurs présentent les différences entre la presse d'élite et la presse populaire.

Pratiques culturelles et vie quotidienne (chapitre III) focalise sur les traits du discours libre, indirect et le discours indirect libre et enseigne à les distinguer avec l'aide des exercices sur quelques textes, suivis de questions, de débats et d'une étude de cas. Les auteurs expliquent ensuite la différence entre «dépêche d'agence» et la «revue de presse», dans une fiche-synthèse qui apporte beaucoup d'informations en ce qui concerne le travail d'information, sur les règles précises d'écriture auxquelles la dépêche doit répondre et l'importance du titre dans la revue de presse. Les titres sont la quintessence de l'actualité, ils servent à attirer l'attention.

A travers le dossier suivant, intitulé *Stéréotypes nationaux et culturels*, le lecteur découvre des stéréotypes de divers pays, de diverses nations et il apprend quel est le rôle des médias dans la construction des stéréotypes et comment ils contribuent à renforcer les stéréotypes plus souvent qu'à les déconstruire. On s'occupe aussi de l'analyse et de l'évolution de la publicité. Les auteurs parlent de la publicité d'hier qui est apparue initialement sous la forme des enseignes et des annonces, de la publicité de nos jours, qui est devenue un phénomène social dont l'importance augmente avec chaque jour qui passe, et la publicité de l'avenir, dominée par l'évolution de l'internet, qui à son tour multiplie les opportunités publicitaires.

La guerre des sexes, un sujet très à la mode est abordé dans le cinquième dossier intitulé *Nouveaux rapports de genre*. Les textes sélectionnés parlent de différences entre les femmes et les hommes, chacun avec sa propre vision sur la vie, ses besoins et ses espoirs, des obstacles qui empêchent l'émancipation des femmes ; ils parlent aussi des «métros sexuels» qui sont les fils d'une société plus infantile et qui ne prennent plus pour modèle l'adulte, mais l'adolescent. Toutes les informations sont incluses dans quelques textes attentivement sélectionnés pour montrer les caractéristiques de l'écriture journalistique, dont la qualité de l'information doit dépasser la quantité. La

fiche pratique rattachée offre les secrets du bon journaliste, quelques principes essentiels pour la rédaction d'un article. Et pour éviter la confusion, la fiche-synthèse offre une vision très claire sur les genres journalistiques. Le lecteur ou l'étudiant peut y trouver des critères de classification des genres journalistiques et une brève présentation de l'éditorial, du commentaire, de la chronique, du billet, de l'écho, de la critique, de la brève, du filet, du reportage, de l'enquête et de l'article.

Le sixième dossier, *Les aléas du multiculturalisme. Les accommodements (de)raisonnables (le Québec)*, essaie de démontrer à travers quelques textes le fait que l'immigration n'est pas seulement un apport, mais elle peut être aussi une source de conflits. On se penche sur le cas d'Hérouxville où il y a un furieux débat sur ce qu'on appelle là-bas les «accommodements raisonnables». L'annexe de ce dossier apporte des informations sur le multiculturalisme et les problèmes qu'il engendre de plus en plus fréquemment au Québec entre la culture d'accueil et certaines cultures immigrantes, mais aussi les «normes de vie» qui s'adressent aux immigrants d'Hérouxville, décidant d'habiter ce territoire et qui les aident à s'intégrer plus facilement à la vie communautaire et sociale. En ce qui concerne la grammaire, le lecteur peut trouver dans ce dossier les définitions et une classification des modes non personnels, suivis par des exercices qui aident le lecteur à mieux les employer.

Le thème de la jeunesse est tellement important et d'actualité, que les auteurs ont décidé de s'en occuper dans le dossier suivant, *Avoir 20 ans en 2008...*, en décrivant la vie des «vingtenaires». Les textes choisis utilisent beaucoup de mots qui appartiennent à l'argot des jeunes, des mots caractéristiques pour cette catégorie d'âge et ils sont suivis par des exercices, des invitations à faire des commentaires sur le sujet, des études de cas. La partie de grammaire vient à l'aide de l'étudiant en lui fournissant des explications précieuses sur la formation des mots nouveaux et sur l'argot. Les exercices entraînent le lecteur à identifier les procédés par lesquels se sont formés des mots. Dans la fiche-synthèse 6, Anne-Marie Codrescu et Denisa-Adriana Oprea montrent le fait que les frontières entre la vie publique et la vie privée ont été effacées et se proposent d'expliquer pourquoi la presse à sensation qui s'intéresse aux gens du spectacle, aux vedettes du cinéma, de la chanson, des médias et du sport a un tel succès de public. Elles montrent en quoi réside l'intérêt pour la vie privée des divers personnages, pour les indiscretions, les rumeurs et le scandale.

Cultures sans frontières s'occupe, tout comme le titre l'annonce, des cultures de différents pays, des valeurs qui sont promues et les problèmes auxquelles se confrontent les écrivains francophones de nos jours. La partie de grammaire propose de mieux connaître le régime prépositionnel des verbes avec un schème et des exercices très bien choisis.

Les contacts permanents entre la communication médiatique et la communication interculturelle sont illustrés par des exemples de leur possible mise en harmonie par la didactique du français.

En guise de conclusion nous soulignons que par les espaces culturels abordés et la structure dynamique et ouverte, la présente étude peut être utile à quiconque veut découvrir l'Autre ou qui veut enrichir ses connaissances sur une communication interculturelle authentique.

Nicolae BODNARU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere**

În ansamblul lucrărilor de teorie literară, cartea lui Terry Eagleton oferă o abordare lucidă, polemică și sintetică a tuturor momentelor importante în evoluția conceptului, de la structuralism la deconstructivismul contemporan. Cu o primă ediție publicată în 1983, *Teoria literară. O introducere* este un eseu care condensează o informație extrem de bogată, într-o viziune critică incitantă pentru lectorul interesat de dinamica disciplinei. În același timp, acesta este volumul care îi aduce autorului o notorietate confirmată și de reeditările din 1996 și din 2008, care completează ediția inițială cu analiza pertinentă a noului istorism al anilor '80 și '90.

Demersul autorului, reputat profesor al unor universități britanice, precum Oxford, Manchester sau Lancaster, și unul dintre cei mai importanți critici literari de astăzi, are în vedere „o întoarcere dinspre piscurile rarefiate ale teoriei «pure» înspre depresiunile și câmpiile culturii cotidiene” (p. 9). Altfel spus, *Teoria literară. O introducere* este o lucrare caracterizată de rigoare academică și forță argumentativă, dar care stârnește interes nu numai în rândul cititorilor avizați, ci și în rândul celor din afara domeniului. În prefața la ediția aniversară, autorul însuși mărturisește, cu un fin umor care constituie una dintre mărcile stilistice constant demonstrate pe parcursul celor peste 300 de pagini: „Nu știu dacă trebuie să fiu încântat sau scandalizat de faptul că *Teoria literară. O introducere* a fost subiectul unui studiu făcut de o școală de afaceri foarte cunoscută din Statele Unite, care a fost intrigată să afle că un text academic a putut deveni un bestseller” (p. 10).

Unul dintre motivele care a contribuit la succesul cărții trebuie să fie, fără îndoială, chiar scopul acesteia, anunțat în prefața ediției a doua: „Această carte este o încercare de a face teoria literară modernă inteligibilă și interesantă pentru un public cât mai numeros” (p. 11), din considerentul că teoriile studiate nu se ocupă doar de literatură, din moment ce au apărut în diferite domenii ale științelor umane. Nu există, prin urmare, o teorie literară „înțeleasă ca un corpus de scrieri teoretice născute din și aplicabile doar literaturii” (p. 10), majoritatea teoriilor literare având aplicații care trec dincolo de literatură, fiind preluate din domenii diverse, ca filosofia, psihologia, politica, sociologia etc. și această interferență conceptuală și de limbaj este strâns legată de interferența literaturii cu aceste domenii. De aceea, autorul cărții aduce argumente care depășesc sfera literaturii percepute doar ca scriere „imaginativă” și construiește un discurs care, deși focalizat pe un receptor inițiat, poate interesa orice lector preocupat de relația sa cu textul literar ca formă de comunicare.

Terry Eagleton oferă o nouă perspectivă asupra teoriei literare, considerată mult timp o disciplină elitistă, datorită limbajului dificil, ezoteric, care a revendicat de regulă un cititor cu pregătire și preocupări academice, având așadar „un caracter exclusivist și obscurantist” (p. 11). Observând că interpretarea operelor literare doar de cei care au „un anumit antrenament cultural” este o prejudecată, autorul avertizează

* Traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, Seria Collegium, Colecția Litere, Iași, 2008, 308 p.

asupra înțelegerii corecte a teoriei literare, care „este mai curând creația unui impuls democratic decât a unuia elitist. Și, din acest punct de vedere, când alunecă înspre un stil emfatic ilizibil, își trădează propriile rădăcini istorice” (p. 12). Este ceea ce justifică maniera în care criticul britanic popularizează conceptul, fără a-l vulgariza. Renunțând în mod deliberat la postura sever academică a profesorului, autorul incită prin stilul polemic, ironic și dinamic în care își construiește analiza. Prefața primei ediții stabilește motivația principală a cărții, relația organică dintre „practică” (literatură) și teorie, cu amuzantul avertisment: „Ostilitatea față de teorie înseamnă, de obicei, opoziția față de teoriile altora și uitarea propriei teorii”, cu observația că „fără o teorie, indiferent cât de nereflexivă și de implicită ar fi aceasta, nu am ști ce este o «operă literară» și nici cum trebuie să o citim” (p. 14). Reprimarea acestei rezerve față de teorie devine cu atât mai evidentă în ultimele decenii, caracterizate prin viziunea postmodernă în cultură – arte, filosofie, social și politic, la nivel global.

În această ordine de idei, un studiu introductiv intitulat retoric *Ce este literatura?* confirmă intenția autorului de a justifica existența teoriei literare. E un interesant *captatio benevolentiae*, în care criticul pornește de la clasică distincție dintre „realitate” și „ficțiune” și ajunge inevitabil la „codul” comunicării artistice, la „modalitățile stranie de folosire a limbajului” (p. 16), un criteriu mai pertinent de identificare a literaturii, care transformă limbajul comun în limbaj artistic, în felul în care Roman Jakobson definea literatura, drept „o violență organizată împotriva limbajului comun” (p. 16). Înțeleasă ca organizare a limbajului de către formalistii ruși, literatura nu se poate limita, prin urmare, la ficțiune, ci devine „formă” organizată a unor procedee literare, plecând de la sunet, imagine, ritm, sintaxă și ajungând la tehnici narrative. În plus, literatura presupune un limbaj a cărui trăsătură evidentă este autoreferențialitatea, în măsura în care, conectată în permanență la realitate, acordă o atenție deosebită felului în care vorbește despre aceasta. Fiind „făcută din cuvinte”, ea impune anumite convenții de lectură și stabilește literaritatea scrierilor – și de aici dificultățile în definirea conceptului de literatură, în ciuda granițelor așa-zis fixe ale acesteia. Pe de altă parte, variabilitatea judecăților care stabilesc criteriile de evaluare estetică a operelor literare influențează canonul, neexistând o literatură valoroasă *prin ea însăși*, întrucât valoarea este un termen tranzitiv, depinzând de scopurile și de criteriile epocilor și fiind, într-o apreciere de sorginte marxistă pe care o îmbrățișează în anumite limite și autorul, „rezultatul evoluției umane”.

Terry Eagleton pune accent pe rolul pe care îl joacă *relectura* în fiecare epocă. Chiar mai mult decât opera propriu-zisă, receptarea acesteia este cea care determină receptarea canonică a unui scriitor, cu implicite diferențe determinate de perioadele istorice. În cuvintele autorului, „nu există lectură a unei opere care să nu fie și o «rescriere» a ei” (p. 27), *quod erat demonstrandum*, literatura este un concept a cărui definire este fluctuantă, întrucât, nefiind numai o chestiune de gust, ea este condiționată și de ideologiile culturale din istoria umanității.

Teoria literară nu poate rămâne, prin urmare, într-o sferă nereceptivă la schimbări, în condițiile în care termeni precum „literatură”, „lectură”, „cititor” se dovedesc a nu mai fi imuabili. Criticul arată că, departe de a fi izolată într-un turn de fildeș, teoria literară se adaptează resemnificărilor continue pe care conceptele literaturii le suferă, conferind o mai mare deschidere interpretării. Teoria literară nu este un pretext pentru a alcătui un metadiscurs, deși poate fi apreciată astfel, întrucât evoluează alături de critică (și de celelalte domenii, împrumutând adesea metodele și chiar limbajul lor). Ea oferă, de fapt, posibilitatea unei abordări critice, supunând analizei

ideile „de-a gata”, deplin conștientă de relativitatea conceptului de literatură, de care este și autorul la fel de conștient atunci când, parafrazându-l pe Jacques Derrida, anunță: „Când voi folosi de aici înainte termenii *literar* și *literatură*, mi-i imaginez tăiați cu un semn invizibil, arătând astfel că nu sunt satisfăcători, dar că nu dispunem de unii mai buni deocamdată” (p. 26).

Argumentele pe care Terry Eagleton le folosește în delimitarea conceptului de literatură se referă la modul în care aceasta a fost receptată de la începutul secolului trecut, când cercetătorii literari se aflau în impasul de a găsi un răspuns clar la întrebarea „ce este literatura?”. Direcții culturale, curente, mișcări teoretice diferite au oferit o serie de răspunsuri, deseori contradictorii, diversitatea acestora fiind tocmai demonstrarea ideii că literatura nu poate fi considerată domeniu unitar, cu granițe ferm delimitate.

Relativitatea valorilor și a conceptelor a generat în timp o serie de perspective teoretice, cărora autorul le acordă o atenție deosebită. El prezintă caracteristicile definitorii ale curentelor teoretice manifestate de la începutul secolului al XX-lea, într-o manieră lipsită de prețiozitatea academică a teoreticianului, pulverizând în felul acesta învelișul abstract al disciplinei, dar rămânând obiectiv în aprecieri, deoarece nu face apologia descinderii în cotidian a teoriei, dar nici nu-i condamnă puritatea științifică. „Piscurile rarefiate” ale teoriei pure permit tocmai distanțarea critică față de realitatea cotidiană și o deplasare dinspre cele dintâi abordări teoretice, precum formalismul, hermeneutica heideggeriană, structuralismul ș.a., către „câmpiile” cotidiene, precum feminismul, multiculturalismul, postcolonialismul, direcții dominante în teoria literară contemporană, preocupată de o mai atentă recunoaștere a diversității și a pluralismului.

Astfel, teoriile literare fundamentale ale gândirii moderne constituie materialul bogat al capitolelor care alcătuiesc corpusul lucrării lui Terry Eagleton. Fenomenologia husserliană și influența acesteia asupra formalismului rus, dar mai ales asupra școlii critice de la Geneva, critica aplicată și mișcarea New Criticism, hermeneutica sau teoria receptării, structuralismul și semiotica, textualismul francez, post-structuralismul sau teoria psihanalitică și rădăcinile ei în sistemul freudian, ca, de altfel, și teoriile noului istorism, de la cele politice la feminism și deconstructivism, dau substanță unei lucrări care are toată seriozitatea academică, dar care nu este lipsită nicio clipă de spiritul efervescent al autorului ei.

De aceea, chiar încheierea eseului lui Terry Eagleton recomandă în mod persuasiv (re)lectura acestuia: literatura, ca toate domeniile umaniste, aspiră către o reflectare a valorilor universale – și, din moment ce acestea variază, variază și coordonatele conceptului. Se pot preconiza, cel puțin la modul ideal, și mai departe aceste valori universale, chiar dacă încă nu le cunoaștem. „Dar dacă acest lucru s-ar întâmpla vreodată, teoreticianul și-ar putea lăsa ușurat deoparte teoretizarea, ce ar deveni redundantă, fiind realizată politic, și s-ar putea apuca de ceva mai interesant” (p. 271).

NOTĂ: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Anca-Gianina BLEOJU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

Gabriel Herea, *Pelerin în bisericile Bucovinei**

Prin recenta sa lucrare, *Pelerinaj în spațiul sacru bucovinean*, preotul Gabriel Herea ne propune o nouă înțelegere a timpului și spațiului sacru, cum apar ele în bisericile bucovinene din secolele XV-XVII, atât în structura arhitectonică, cât și în pictura interioară și exterioară. Autorul, așa cum aflăm din scurta notă din deschiderea cărții, a urmat cursurile Seminarului Teologic „Veniamin Costachi” de la Mănăstirea Neamț, a absolvit, în 2002, Facultatea de Teologie Ortodoxă „Dumitru Stăniloae” din Iași, susținându-și teza de licență în dogmatică sub îndrumarea Prea Fericitului Părinte Patriarh Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei la acea dată. Este consultant și coautor al mai multor studii. Din anul 2003 este preot paroh în comuna Pătrăuți, fiind custodele Bisericii Monument UNESCO, pe lângă care a înființat în 2007 Muzeul „Casa preotului bucovinean”.

Spațiul bisericilor bucovinene se împarte în pridvor, pronaos, gropniță și naos-altar. Intrarea în biserică trebuie văzută ca o cale către întâlnirea cu Dumnezeu în naos-altar (acolo unde au loc slujbele), pregătită prin trecerea prin pridvor, pronaos și gropniță. În pictura bisericilor sunt prezente toate temele iconografice care susțin această observație, ceea ce preotul Gabriel Herea demonstrează analizând relațiile intraiconice și intericonice la biserici precum Biserica „Bunei Vestiri” din Vatra Moldoviței, Biserica „Învierii Domnului” de la Sucevița, Biserica „Sfinților Enoh, Ilie și Ioan Teologul”, Biserica „Coborârii Duhului Sfânt” de la Mănăstirea Dragomirna, Paraclisul Catedralei Mitropolitane de la Mănăstirea „Sfântul Ioan cel Nou” din Suceava, Biserica „Sfântul Nicolae” de la Probota, Biserica „Sfintei Cruci” de la Pătrăuți, Biserica „Sfântul Gheorghe” de la Voroneț, Biserica „Adormirea Maicii Domnului” de la Humor, Biserica „Sfântul Nicolae” din Bălinești, Biserica „Tăierii capului Sfântului Ioan Botezătorul” din Arbore, Biserica „Sfinților Gheorghe și Ioan cel Nou” de la Suceava.

Ceea ce se susține în lucrarea *Pelerinaj în spațiul sacru bucovinean* este faptul că împărțirea bisericilor în mai multe încăperi, ca și pictura lor interioară și exterioară nu sunt întâmplătoare, deoarece „biserica moldovenească, în concordanță cu tradiția creștină [s.n.] este o construcție eclesială ce se supune revelației primite prin Moise, David și Solomon. Arhetipul spațiului sacru revelat este repetat cu strictețe și în cunoștință de cauză de meșterii moldoveni. (...) Spațiul sacru al naosului și altarului este spațiul unic de celebrare a Sfintei Liturghii. Aici se produce întâlnirea și unirea cu Dumnezeu. Celelalte încăperi ale bisericii, fie că e vorba de pronaos, cum avem la Pătrăuți, sau este vorba de pridvor, pronaos și gropniță cum avem la Probota sau la Sucevița, sunt construcții anexă spațiului liturgic, construcții care au ca tip curtea cortului sau pridvorul templului. Prin repetarea și respectarea ritualului inițiator, biserica moldovenească este icoană a arhetipului ceresc, este icoană a Ierusalimului ceresc.” (p.13-15).

De la această idee centrală derivă ideea unui spațiu-cale, a trecerii treptate, de la intrarea în biserică până la naos și altar, de la spațiul secularizat la spațiul sacru; în naos-altar, timpul secularizat (cel de după păcatul strămoșesc) este abolit, instaurându-se timpul sacru.

* Patmos, Cluj-Napoca, 2010, 190 p.

Explicând trecerea de la timpul-durată, timpul perisabilității la timpul sacru, care se face în naos-altar, preotul Gabriel Herea aduce ca argument picturile cu îngeri care „vestesc necesitatea detașării de timpul-durată prin închiderea pergamentului cu semne zodiacale sau solare, gest ce semnifică perisabilitatea timpului și momentul dispariției lui, dar și existența angelică superioară timpului, existență promisă și omului. Această existență poate fi gustată pe pământ în timpul Sfintei Liturghii” (p.47). Desigur, argumentele sunt mai multe, legate de pictura existentă în fiecare biserică descrisă în parte.

Pelerinul care intră în bisericile pe care preotul Gabriel Herea le analizează arhitectonic și iconografic devine pelerin din această lume către Ierusalimul ceresc, se desparte de timpul și spațiul profan și, printr-o trecere inițiativă de la pridvor, pronaos, gropniță către naos și altar, parcurge istoria mântuirii omului, Marea Istorie care își află finalul și împlinirea în spațiul sacru al Raiului și în timpul sacru, numit de teologi eshaton.

Aceste idei se susțin prin fiecare spațiu sacru pe care îl analizează autorul cărții, prin fiecare din argumentele iconografice pe care le aduce.

La sfârșitul lecturii, pelerinajul prin spațiul sacru bucovinean pe care îl realizează cititorul în mod simbolic confirmă ceea ce, în cuvântul înainte al cărții, spune dr.Tereza Sinigalia, profesor universitar la Facultatea de Arte Plastice și Design din Iași, și anume: „Cartea este un Mesaj și o Chemare – Mesaj către tinderea spre înălțimi și Chemare către deslușirea căilor încă neștiute, prin care se pot deschide către bisericile Moldovei de Nord drumuri pe care le credeam de mult cunoscute, dar care, iată, închid zone de mister și de negândită spiritualitate.”

Cartea preotului Gabriel Herea este o lucrare de mare frumusețe, a cărei valoare constă în lansarea unor idei noi și deosebit de bine argumentate, prin care se poate începe o cercetare și o dezbateră de viitor în ceea ce privește simbolistica bisericilor bucovinene din secolele XV-XVII.

Niadi CERNICA
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Irene ALBERS: *Claude Simon, Moments photographiques**

Consacrée définitivement à l'œuvre littéraire de Claude Simon tout aussi bien qu'au point de convergence entre l'art littéraire et la photographie, l'étude du comparatiste berlinois Irene Albers, nouvellement parue aux Presses Universitaires du Septentrion dans la traduction française de Laurent Cassagnau ayant le titre *Claude Simon: Moments photographiques*, semble thématiser la double question de la visualité et de l'écriture à l'instar des interprétations que la modernité critique et philosophique (Barthes, Benjamin, Krakauer) a formulées devant l'affirmation un peu radicale de Käte Hamburger: «Il semble que la photographie (...) n'a rien à voir avec les œuvres d'art littéraires».

Evidemment, conclut l'auteur, cette phrase négative traduit l'«irréductible différence entre un procédé de mimésis fondé sur la langue et un fondé sur la technique». (Irene Albers: *Claude Simon, moments photographiques*, Presses

* Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Universitaires du Septentrion, 2007, p. 13) Pourtant, il ne faut que jeter un regard sur la liste des écrivains qui ont consacré la thématique (Poe, Baudelaire, Benjamin, Valéry, Tournier, Guibert, John Berger et Jean Mohr) pour se rendre compte que l'affirmation de Hamburger n'est qu'un point de départ dans les considérations modernes sur la photographie et la littérature et non pas une détermination. L'histoire littéraire de la photographie d'Erwin Koppen, que l'auteur mentionne dans la deuxième note en bas de page de son introduction, montre, encore plus, qu'«il n'est guère d'auteurs du 19^e siècle et du 20^e siècle chez lesquels l'étude de ce champ thématique ne serait pas prometteuse» (idem). La direction critique dans laquelle s'engage Irene Albers dans la suite de son étude ne fait que renforcer cette affirmation: Ancien auteur des études critiques sur le rôle et l'importance de l'art photographique dans la littérature réaliste (*Sehen und Wissen*, 2002) et dans la littérature proustienne (*Proust und die Kunst der Photographie*, 2004), elle conçoit l'actuel volume toutefois comme un moyen d'objectiver le phénomène de la réception productive de Proust par Claude Simon.

Le premier chapitre, *Contextes: souvenirs photographiques*, fixe les coordonnées négatives de la correspondance entre la mémoire et la photographie par les références à Baudelaire, Susan Sontag (*On Photography*, 1977), Benjamin et Krakauer. L'association de la photographie à la mémoire volontaire, sa fonction de distanciation et surtout la réflexion sur l'affinité entre perception photographique et choc présentes dans la littérature proustienne constituent les point de départ pour une perspective à partir de laquelle «Claude Simon, en particulier quand il s'agit de mettre en écritures les expériences et souvenirs de la guerre, développera une ligne métaphorique permanente» (ibid., p. 45). C'est ainsi que le représentant du nouveau roman français et lauréat du Prix Nobel de littérature des années 80, Claude Simon, «radicalise non seulement la poétique proustienne du souvenir, mais aussi la réflexion sur les médias qu'elle contient.» (ibid., p. 49)

C'est l'idée générique que l'auteur démontre avec force dans le chapitre *Désintégration et traumatisme «Mémoires de l'œil»: la photographie comme métaphore de la perception et du souvenir chez Claude Simon*, où le regard critique est fixé sur le contenu métaphorique des œuvres littéraires *La corde raide*, *Le vent* et *La Route des Flandres*. Si *La corde raide* est «le premier texte de Simon dans lequel se trouvent des réflexions explicites sur les possibilités mémorielles de la photographie» (ibid., p. 54), il marque toutefois le début d'une poétique de la mémoire visuelle qui sera une constante dans l'œuvre de Simon et dont les racines proustiennes sont tout aussi évidentes.

C'est dans le troisième chapitre de son étude, intitulé *Digression – Claude Simon photographe: Album d'un amateur (1988) et Photographies (1992)*, que le critique se penche sur les racines biographiques des interférences entre la photographie et la littérature, spécifiques à Claude Simon. Le fait que l'écrivain qui «n'a jamais présenté au public les tableaux et les collages sortis de l'atelier du «peintre raté» (ibid., p. 136) choisit d'exposer ou de publier les travaux du photographe amateur qu'il est, confirme sa plus grande confiance au médium photographique, dont témoignent, en égale mesure, les réflexions sur la photographie incluses dans son œuvre littéraire. *L'Album d'un amateur*, l'«œuvre de non-fiction, mi-essai, mi-autobiographie» (ibid., p. 139), et d'un format de «photo-texte», associant, comme les ciné-romans de Robbe-Grillet, plusieurs médias (photos, textes, images et mots), regroupe des photos de Russie, d'Amérique, du Japon, de France, d'Espagne, de Turquie, d'Italie, d'Inde et de Grèce. C'est le thème du voyage qui constitue l'unité du volume et dont la dimension poétologique réside dans l'idée de «transport dans le temps et l'espace» (ibid.) que l'auteur «varie au niveau des images et des commentaires» et qui renvoie au transport métaphorique. C'est surtout le rapport

indirect qu'entretiennent certaines photographies du catalogue avec les textes de Simon qui confère à l'Album, d'un certain point de vue, la valeur d'un journal thématissant la question de la création littéraire. La mise en valeur de la trame métaphorique et symbolique qui sous-tend certaines photographies du catalogue, les entrelacs de texte et d'image que révèlent certains commentaires de l'auteur attachés aux images («les allers et retours que l'image fait avec le texte» (Denis Roche) et surtout la rhétorique cachée derrière l'ordre des photographies dans l'album trahissent le développement chez l'auteur d'une forme de pensée doublement associée à la visualité et à l'écriture.

L'idée de la photographie comme générateur du discours littéraire et comme point d'insertion d'une métaphorique de la mémoire introduit la thématique du chapitre suivant, *Superposition et répétition: Photographie et description chez Claude Simon*. Les références à la poétique proustienne de la mémoire ne sont pas moins significatives que dans les chapitres précédents. Les références à Jean Ricardou (auteur des études sur la métonymie proustienne) et à Corbineau-Hoffmann (auteur des études sur le rôle de symbolique mémorielle de la description chez Proust) contribuent à la fondation théorique de cette comparaison. La photographie et la description sont, en quelque sorte, complémentaires chez Simon: «Comme les métaphores métonymiques de Proust (Genette), les métaphores simoniennes indiquent fréquemment la perspective d'un personnage dont elles mettent pour ainsi dire en image la perception et la mémoire. Or, dans la mesure où elles trahissent, voire même dirigent une vision du monde, elles ressemblent aux médias techniques (photographie, cinéma, radio) et aux moyens de transport (chemin de fer, tramway, avion) qui apparaissent sans cesse dans les romans de Simon, en particulier au niveau du langage figuré.» (ibid., p. 165)

Le dernier chapitre du volume, *Descriptions de photographies dans les «romans familiaux» de Simon*, constitue un remaniement partiel de la thèse selon laquelle «les processus de perception et de souvenir sont pensés et représentés selon le modèle de la visualité photographique désintégratrice et traumatique» (ibid., p. 188). C'est la fonction de la photographie de faire en sorte que le narrateur regagne son propre passé ou bien le passé d'une autre personne que l'auteur soulève dans ce chapitre, par les fines analyses des passages de la littérature simonienne contenant des descriptions de photos de famille. Le rôle attribué à la photo dans ces passages est celui de point d'enquête justifiable par la tentative des narrateurs de rejoindre l'histoire de leurs parents et de leurs familles. L'auteur pratique à cet endroit une fine objectivation du statut d'intermédialité de la photographie dans la littérature simonienne, du point de dissociation dans la transformation des photographies en textes, un problème des «médias du souvenir», du «rapport des différents médias - photographie et langue - à ce qui a été oublié, passé sous silence, refoulé, au non-dit et au non-racontable de l'histoire familiale.» (ibid., p. 191) Les réflexions sur la photo de famille dans la littérature simonienne sont, en même temps, des réflexions sur les limites du langage parce que «la photographie marque un Autre de la langue à partir duquel les limites de la langue deviennent visibles, de sorte que les descriptions de photographies peuvent être interprétés comme des réflexions poétologiques implicites.» (ibid.) Partant de l'idée que «le texte et la photographie sont subordonnés à deux modalités différentes du souvenir et de l'écriture» (ibid.) l'auteur entreprend, à l'instar de Valéry, une qualification du texte comme «description» et de la photographie comme «inscription»: Le rôle le plus important qui est dévolu à la photographie dans cette hypostase renvoie à la dimension imaginative de la mémoire et à la tâche qui lui revient dans la reconstitution de la réalité. C'est la fonction la plus importante des photos réelles ou fictionnelles à

retrouver dans les œuvres littéraires *L'Herbe*, *Histoire*, *Tryptique*, *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, que le critique analyse dans leur dimension de corpus de signes, de temporalité mouvante et de générateurs de textes.

C'est surtout l'interculturalité de la perspective critique qui assure le caractère novateur de l'étude d'Irene Albers; le fondement théorique franco-allemand, la subtilité des interprétations et la précision du langage contribuent à la réussite de l'étude. Pour un lecteur de tierce origine la synthèse déjà créée entre les résultats des deux critiques (française et allemande) dans ce domaine de confluence entre la littérature et la photographie représente une «acquisition intellectuelle» significative et digne de tout l'intérêt.

ACKNOWLEDGMENT: This paper was supported by the project "Progress and development through post-doctoral research and innovation in engineering and applied sciences–PRiDE - Contract no. POSDRU/89/1.5/S/57083", project co-funded from European Social Fund through Sectorial Operational Program Human Resources 2007-2013.

Raluca DIMIAN-HERGHELIGIU,
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

Georgiana Lungu-Badea (coord.), *Translations**

Traduire le culturel représente une difficulté due surtout à la résistance incontestable de toute culture cible face à la culture source. Le premier numéro de la revue *Translations* est consacré aux interférences interculturelles résultées des contacts culturels, à l'explication du culturel à travers le «*culturème*», énoncé porteur d'information culturelle. Outre les essais de (re-)définition du *culturème*, la revue réunit aussi des analyses et des critiques de traduction qui essaient d'examiner aussi bien la nature du *culturème* que la nature du transfert interlingual et le but des traductions.

Georgiana Lungu-Badea, la rédactrice en chef de la revue, ouvre la série d'articles qui font partie du dossier destiné à l'étude de la notion de *culturème* et essaie de le définir. La traductologie, appelée à construire son propre langage, après avoir intégré des notions empruntées à des domaines divers, opère avec son propre appareil terminologique, unanimement reconnu par les spécialistes du domaine (*traductème* ou *unité de traduction*, *stratégie de traduction*, *traduction pédagogique*, *traduction érudite*, *traduction littéraire*, *traduction sémantique*, *traduction comparée*, etc.) et s'enrichit toujours de nouveaux termes, comme c'est le cas du *culturème*. Très peu théorisé par les recherches sociologiques entreprises en Roumanie, le terme a été consacré par des études relatives au transfert culturel, à l'interculturel et aux différences culturelles, malgré le fait qu'il n'existe pas encore dans les dictionnaires. Dans la tentative de définir ce concept, Georgiana Lungu-Badea entreprend une démarche structurée en deux parties: essayer de définir le *culturème* et d'autre part, distinguer le *culturème* d'autres concepts, opératoires en linguistique, stylistique, etc. tels que: *connotation*, *allusion*, *néologisme*, *traductème* ou *unité de traduction*, etc. Les conclusions de cette

* Editura Universității de Vest, Timișoara, n° 1/2009, ISSN 2067–2705.

double démarche se retrouveront dans une troisième section de la recherche, destinée à la classification des culturèmes. Le corpus sur lequel s'appuie l'investigation sera constitué d'exemples extraits du roman *Candide* de Voltaire, de *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, de textes informatifs publiés dans des hebdomadaires français de vulgarisation ou d'exemples de titres d'articles, de livres, etc. À la lumière des analyses entreprises, on résume les caractéristiques du culturème: monoculturalité, relativité, autonomie par rapport à la traduction.

Mirela Pop de l'Université «Politehnica» Timișoara de Roumanie propose dans son article une vision élargie du culturel dans la perspective de l'approche socioculturelle de la traduction; elle essaie de fonder le concept d'élément socioculturel en relation avec la notion de culture comme ensemble de pratiques significatives partagées par les membres d'une collectivité. Après avoir réalisé une approche du concept d'élément culturel dans la littérature, l'auteure s'arrête sur le problème de transfert vers le roumain des documents personnels de langue française.

Alina Pelea de l'Université «Babeș-Bolyai», Cluj-Napoca de Roumanie présente quelques aspects culturels de la traduction des contes qui abordent la question des dénominations des personnages des textes envisagés comme culturèmes et unités de traduction. Elle identifie une série de marques pertinentes capables de délimiter la signification complète de ces noms afin de mettre en place un outil analytique utile tant au traducteur qu'au traductologue menant des recherches descriptives sur la traduction des contes. Le modèle d'analyse proposé s'appuie sur des exemples tirés du domaine franco-roumain.

Manal Ahmed El Badaoui de l'Université de Montréal du Canada examine la traduction des faits culturels et les transformations opérées lors du passage d'une langue/culture à une autre. Afin d'illustrer les marques du culturème et déterminer le contexte et les circonstances du choix d'une solution traductionnelle au détriment d'une autre, il examine *La Nuit Sacrée* de Tahar Ben Jelloun publiée en 1987, et ses deux traductions en arabe réalisées en Égypte en 1988 et en 1993.

Ioana Bălăcescu de l'Université de Craiova, Roumanie et Bernard Stefanink de l'Université Bielefeld, Allemagne réalisent un article qui constitue une réflexion sur la vision des théoriciens du *skopos* qui représente une révolution dans la conception de l'opération traduisante. En même temps, ils réalisent une analyse de la notion de culture, essentielle dans les démarches traduisantes. L'aspect définitoire de la culture qui est *l'implicite partagé par une communauté*, permet au traducteur de voir dans quelle mesure il doit expliciter cet implicite en fonction de son texte et du contexte socio-culturel différent du récepteur en langue cible. La Skoposthéorie fournit les critères de décision et d'évaluation d'un choix traduisant.

Anda Rădulescu de l'Université de Craiova, Roumanie présente le cas des *parémies* qui reflètent la sagesse et l'expérience de vie d'un peuple, concentrées dans des énoncés sentencieux, formées de proverbes, locutions proverbiales ou dictons. L'auteure préfère le terme générique de *parémie* pour cet archilexème qui englobe proverbes, dictons, phrases proverbiales, etc. dans son intention de voir dans quelle mesure on peut transférer en français le sens des parémies roumaines formées à partir de noms de peuples qui avoisinent la Roumanie ou qui vivent à côté des Roumains. La difficulté de les transférer dans une langue étrangère réside, d'un côté, dans leur caractère figé, et, de l'autre côté, dans la référence explicite à une situation (sociale, économique, historique, etc.) particulière, spécifique à une certaine culture. *Les parémies* incarnent tous les traits

du culturème défini par Lungu-Badea en début de chapitre et entrent dans la sphère de ce que Ladmiral (1994, 96)• considère comme éléments intraduisibles.

Ilinca Țăranu de l'Université d'Ouest Timișoara, Roumanie propose à l'analyse la sélection de textes de Cortázar inclus dans les livres-collages *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) et *Ultimo Round* (1969) pour réaliser la version française d'un nouveau livre, *Le tour du jour en quatre-vingts mondes* (1980). La réception de Cortázar est liée indéniablement au nom de la traductrice Laure Guille-Bataillon qui se chargea de la plupart des versions françaises des livres de l'auteur. Les observations de cet article se rapportent à un type d'exégèse implicite que réalise Laure Guille-Bataillon à l'heure de sélectionner les textes de Cortázar inclus dans le livre *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*.

L'article d'Ana Coiug de l'Université «Babeș-Bolyai», Cluj-Napoca, Roumanie propose un regard comparatif sur le traitement appliqué aux termes liés à l'univers de la cuisine roumaine dans deux traductions d'un livre de Radu Anton Roman, journaliste et écrivain passionné par l'art culinaire. La comparaison des traductions réalisées par Marily le Nîr et Alistair Ian Blyth en français, respectivement en anglais, révèlent des moyens parfois similaires, parfois différents pour rendre dans les langues d'arrivée des noms de plats, d'ingrédients, d'ustensiles, d'unités de mesure ou de traditions folkloriques roumaines. Les culturèmes difficilement transposables dans d'autres langues sont intégrés dans l'écriture ludique et gourmande de Radu Anton Roman. Le style espiègle et ironique, parsemé de trouvailles linguistiques et de régionalismes constitue une vraie provocation pour le traducteur. L'entreprise de Marily le Nîr et Alistair Ian Blyth est un bel exemple de liens entre les langues et entre les cultures et constitue une réussite, mais les connotations de certains mots montrent que le rapport absolu des termes reste une illusion.

Le support théorique consacré à la description et à la définition du *culturème* réaffirme la nécessité d'inventorier plusieurs aspects de la pratique de la traduction. Les analyses entreprises nous permettent de délimiter et de saisir les particularités du concept de *culturème*. Par son riche dossier, ce premier numéro de la revue *Translationes* va devenir sans doute une référence bibliographique essentielle pour la recherche traductologique de la dimension culturelle.

Daniela PINTILEI,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

Romanița Constantinescu, *Pași pe graniță.* *Studii despre imaginarul românesc al frontierei*

Lector universitar doctor la Universitatea din București, Facultatea de Litere, în cadrul Catedrei de teorie a literaturii și membră a Asociației de Literatură Generală și Comparată din România, Romanița Constantinescu se numără printre comparațiștii români actuali de elită. Desfășurând numeroase stagii de cercetare și predare la

• Jean-René. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, 1994.

• Editura Polirom, Iași, 312 p.

universitățile din Freiburg, Viena, Köln și Heidelberg (1995-1997) și realizând o teză de doctorat *summa cum laudae* la Universitatea Albert Ludwig din Freiburg despre poetica romanului modern, ea poate fi considerată un produs de excepție deopotrivă al școlii românești și al celei germane. A semnat numeroase studii în volume colective și în publicații de specialitate, atât în țară cât și în străinătate (*Der venezianische Spiegel*, în *Von der ars intelligendi zur ars applicandi*, volum alcătuit de Dirk Winkelmann și Alexander Wittwer, Editura Iudicium, München, 2002, *Tudor Vianu despre o teorie a receptării estetice în Explorări în trecutul și în prezentul teoriei literare românești*, coord. Mircea Martin, Editura Art, București, 2006 etc.).

Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei reprezintă prima lucrare individuală în limba română a autoarei și, în mod indiscutabil, una dintre cele mai apreciate apariții ale anului 2009. Formată la școala germană, lucru care și-a pus amprenta asupra modului său de a scrie, caracterizat printr-o atenție sporită acordată detaliului și printr-o minuțiozitate a organizării materialului, Romanița Constantinescu se dovedește, în lucrarea de față, o veritabilă pasionată de domeniul limologiei (lucru susținut și de implicarea sa în proiectul colectiv *Identitate de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Polirom, Iași, 2008, proiect pe care l-a coordonat și în care a semnat studiul introductiv *Border studies – expansiunea unui câmp interdisciplinar*). Deși este o lucrare de debut, *Pași pe granița* reprezintă o carte ce afirmă un scriitor matur care dovedește o extraordinară capacitate de a modela substanța teoretică definită prin rigoare analitică și de a o turna într-o formă inedită ce poartă amprenta autenticității și a implicării personale.

Menit parcă să provoace, titlul reușește încă din primele clipe să-l apropie pe cititor de ceea ce se conturează a fi problematica lucrării: conceptul de „frontierologie” (sau „border studies”). Pornind de la o definiție personală a acestui termen („*drumul dintre două proprietăți, calea de acces, strada [...] și abia mai târziu frontiera fortificată, valul de pământ, palisada sau zidul*”), autoarea explorează istoria imaginată a unor locuri pe care o consideră la fel de importantă ca și istoria propriu-zisă. În ceea ce privește titlurile capitolelor (*România pitorească – un brand de țară*, *Sudul și sud-estul pitoresc*, *Balcicul pitoresc: monstruos și agreabil*, *Valoarea „ficțiunilor mixte”*, *Pitoresc contemplativ*, *pitoresc dramatic*, *Pitorescul colonial*, *Dubla problemă a pitorescului: neutralizare a diferențelor*, *neutralizarea prin diferență*, etc.), acestea bulversează așteptările receptorului prin ineditul formulării lor, dezvăluind însă intenția clară a autoarei de a redefini noțiunea de pitoresc („*Pitoresc este un cuvânt valiză, încărcat de sensuri și în același timp gol, disponibil pentru contextele cele mai diverse*”, „*Pitorescul este, după Roland Barthes, unul dintre miturile cotidianului, ghidurile turistice moderne nu cunosc peisajul decât sub aspect pitoresc*” etc.)

Volumul cuprinde două mari părți: *Pitorescul frontierei de sud*, dedicată graniței sudice cu puncte de interes ca Balcic, Caverna, Vama Veche/ Doi Mai și fosta insulă dunăreană Ada Kaleh, și *Pitoresc și exotic: frontiera răsăriteană*, segment dedicat reprezentărilor frontierei basarabene din România interbelică. Interesant este faptul că Romanița Constantinescu recurge la o reexaminare a granițelor care nu mai aparțin astăzi statului român, astfel încât opțiunea autoarei ar putea fi interpretată. Putem vorbi, pe de o parte, de dorința de a realiza o dezamorsare imaginată a conflictelor de identitate, dar și de un demers cultural prin care se urmărește reliefaarea unui aspect geopolitic extrem de controversat: relativitatea granițelor europene, supremația determinării spirituale în fața celei geografice sau politice.

Așa cum avertizează cele mai multe dintre titlurile capitolelor, specificul zonelor alese spre investigare este pitorescul, asociat de autoare mai ales zonei de sud a țării, căruia i se adaugă, în partea a doua a lucrării, un anumit exotism, de sorginte basarabeană. Ar fi foarte interesant de identificat motivele care au determinat-o pe autoare să se preocupe de aceste două zone ale frontierei românești și nu de altele. Din multitudinea de variante pe care le-am putea lua în considerare, ne putem opri, fără a intra pe tărâmul speculațiilor, asupra ipotezei ca autoarea să fi încercat prin acest demers o reabilitare a imaginii celor două spații considerate „defavorizate” de-a lungul timpului.

Destul de dificilă în esența ei, cercetarea se dovedește a fi însă o îmbinare extrem de interesantă între detaliile istorice, sociologice, economice, administrative și literare și reușește să răspundă în totalitate intenției autoarei de a investiga spații, timpuri și formule literare, reunindu-le într-un material ce reușește să dovedească, încă o dată, dacă mai era nevoie, că între istorie, geografie și cultură există un raport de interdeterminare. Autoarea însăși se dezvăluie cititorului ca un veritabil specialist, nu numai în domeniul hermeneuticii literare, ci și al istoriei artelor sau al istoriei sociale, elemente care reliefează înalta ținută a studiului.

În cadrul volumului, Romanița Constantinescu abordează o serie de texte mai mult sau mai puțin cunoscute (*Trilogia balcanică* de Olivia Manning, *Ioana* de Anton Holban, *Pînza de păianjen* de Cella Serghi, *Salata* de Petru Dumitriu, *Țări de piatră, de foc și de pământ* de Geo Bogza, *Pagini basarabene* de Mihail Sadoveanu, *Papucii lui Mahmud* de Gala Galaction, *Un port la răsărit de Radu Tudoran*, *Fuga lui Șefki și Maica Domnului de la Mare* de Emanoil Bucuța, *Nopți la Ada-Kaleh* de Romulus Dianu, *Rusoaica* de Gib Mihăescu, *În preajma revoluției* de C. Stere, versuri de Ion Pillat, dar și de poeți locali, precum Alexandru Gherghel, Dumitru Batova ș.a.) fără a urmări o reevaluare a acestora, ci cu scopul de a identifica, din perspectivă geocritică, imagini ce reușesc să depășească sfera literaturii, tinzând spre o încadrare într-un context mult mai complex.

Principalul erou al volumului este Balcicul, caruia autoarea îi dedică mai bine de jumătate din spațiu, considerându-l cel mai potrivit pentru a ilustra noțiunea de pitoresc. „La începutul secolului XX, Balcicul satisface cele două condiții pentru a monopoliza toposul pitorescului în scrierile și pânzele ce îi sunt dedicate: de «monstruozitate naturală», pe de o parte, și de «umanitate angelică» pe fond multietnic, pe de altă parte”. Autoarea urmărește, pe parcursul câtorva capitole modul în care Balcicul se reflectă atât în documente (abundent exploatate sunt cu deosebire amintirile criticului de artă Balcica Moșescu-Măciucă, fiică a ultimului primar român din Balcic), cât și în artă (pictură și literatură). Lucrarea surprinde, de asemenea, și spații ca 2 Mai și Vama Veche care, în perioada postbelică, după cedarea Cadrilaterului, devin proiecții ale Balcicului, moștenitoare ale pitorescului acestuia.

Cazul Basarabiei, spațiu ce face obiectul analizei celei de-a doua părți, este unul diferit, pitorescul fiind mai degrabă sălbatic, iar exotismul devine dominant. Apare sentimentul de alterare, sentiment care persistă, în ciuda eforturilor lui Sadoveanu și C. Stere, scriitori invocați de autoare, de a domestici acest spațiu.

În capitolul final, *În loc de concluzii. Note la teoria iseriană a raporturilor dintre ficțiune și imaginar*, autoarea recurge la o schimbare de tonalitate și „aplică” nuvelei *Ițic Ștrul dezertor* de Liviu Rebreanu teoriile lui Iser despre invenția ficțională. Asistăm astfel la o proiectare a discuției din zona investigațiilor în istoria socială, politică, literară și în istoria artelor, în cea a poeziei și a retoricii narrative. Receptorul asistă astfel la o schimbare a obiectivelor analizei, schimbare aparentă însă, deoarece autoarea a urmărit încă de la început să pună în evidență „modul ficțiunii de a fi

transgresiv, capacitatea ei de a se derealiza ca ficțiune pentru a se întoarce în realitate, pentru a lucra asupra ei, în sânul ei”, întrucât „ceea ce am căutat la graniță, și anume ridicarea interdicției, reducerea contrastului, socializarea diferenței, este în-făptuit prin ficțiune și devine, dintr-o ficțiune, realitate”.

NOTĂ: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Carmina STOIAN,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu**

Dan C. Mihăilescu, unul dintre criticii și istoricii literari afirmați plenar în perioada postdecembristă, nu s-a închis în turnul de fildeș al exegezei elitiste; fără a da vreodată impresia că nu este în largul său, a păstrat în permanență legătura cu cititorul. O dovadă este activitatea de gazetar, care se constituie într-o importantă parte a operei sale, unele dintre volumele sale aflându-și punctul de plecare chiar în zona cronicii literare. Secretar de redacție la „Revista de istorie și teorie literară” înainte de 1989, editor al suplimentului „Litere, arte, idei” al ziarului „Cotidianul”, cronicar literar la revistele „Transilvania”, „22”, „Ziarul de duminică” sau „Jurnalul National”, dar și la „Idei în dialog” sau la „România literară”, realizator din 2000 al emisiunii „Omul care aduce cartea” de la Pro TV, autor a numeroase volume de critică literară, traducător de elită, Dan C. Mihăilescu vorbește *serios* despre literatură, folosind uneori un ton *neserios*.

Apărut în 2009 la editura Humanitas, volumul *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*, redeschide sertarele unde, din 2000, de când s-au publicat la Polirom, se reaşezaseră, liniștite, după ce au iscat destule polemici, scrisorile lui Eminescu și ale Veronicăi Micle. Cartea a fost primită cu entuziasm de către critica literară, prefigurându-i-se un loc de cinste în bibliografia receptării critice eminesciene. *Intrarea dinspre grădină, Sublimul pe pământ, Eul ieșind din sine, Retorici potrivite, Eu nu sunt făcut pentru nici o femeie, nici o femeie nu e făcută pentru mine...* sunt titlurile capitolelor unei cărți despre Mihai Eminescu și scrisorile sale de dragoste, scrisori ce sunt de fapt pretextul pentru a porni discuții și a deschide paranteze. Citim rânduri savuroase despre plăcerea de a scrie, despre ura față de e-mail, despre plăcerea de a citi, despre autenticitate, despre generații de cititori și chiar de critici, despre cum îi privim, noi, românii, pe scriitori, despre miturile false create de critica literară, despre necesitatea demolării acestora. Metoda de lucru aleasă de autor este interogativă, dublată de o argumentare asumată, bazată pe citatul bine ales. Uneori putem avea impresia că textul pare un colaj de citări, însă tonul convingător și condeiul expresiv al criticului leagă inteligent și evidențiază unde se impune.

* București, Humanitas, 2009.

Miza declarată a cărții este spargerea unor clișee de receptare înțepenită, fie în rigiditate livrescă, fie în sentimentalism idilic sau patriotic, și apropierea tinerilor, în alt fel, de Eminescu: „Eu am vrut cu această carte să fac o fisură în sufletul celor de 16, 18, maximum 20 de ani, pentru care Eminescu, omul care se alintă cu Veronica cu un umor minunat... Ei bine, omul ăsta trebuie dezvăluit, îndrăgit”. În stilul caracteristic, Dan C. Mihăilescu își apropie cititorul, prinzându-l în capcana iluziei că intră într-un text accesibil, nu într-unul destinat exclusiv inițiaților. La un prim nivel, așa și este: ni se dezvăluie un Eminescu viu, inedit, un om asemeni nouă, care trece de la agonie la extaz, o Veronica Micle reconstruită din frânturi de mărturii, ce o conturează dincolo de imaginea de *femme legère*, un Maiorescu deloc olimpiant, dimpotrivă, pătimaș și egoist. Un parfum de epocă junimistă răzbate printre rânduri. Respiri ușurat după ce ai închis cartea. Nici vorbă de „poetul nepereche”, „luceafărul poeziei românești” sau „sfântul neamului”.

Spuneam mai sus că epistolele dintre cei doi sunt doar pretextul, doar un prim nivel din arhitectura cărții. Volumul își adună temele sub semnul scrisorii văzute ca „mediere între oglindirea necruțătoare, crudă și nudă, a jurnalului și travestiul oficial al operei publice”. Autorul stabilește că fiecare scrisoare își are propria poveste, că aduce cu ea o lume întreagă, generând șiruri de metamorfoze: ale celui care scrie, ale destinatarului, ale locului în care a fost scrisă, ale timpului, ale existenței însăși. În această putere de a transfigura realul, pornind de la el, rămânându-i tot timpul alături și mistificându-l în același timp, rezidă atât farmecul scrisorii ca „simplă și transparentă convenție”, „delimitare infailibilă”, „joc în doi”, „spațiu filtrant al extremelor”, cât și însuși nucleul cărții lui Dan C. Mihăilescu. Nu numai că poate livra materie narativă, scrisoarea însăși este poveste. De aceea corespondența dintre Eminescu și Veronica Micle este numită, pe bună dreptate, „roman epistolar”. Cei doi devin în textul lui Dan C. Mihăilescu personaje care își joacă propria existență. Nici nu se poate altfel. Omul moare atunci când se naște creatorul, iar acesta nu-și mai aparține, sau rămâne el însuși atâta vreme cât este *un altul*. Masca ce face posibilă păstrarea identității sau reconstruirea ei este, în scrisori, mai vizibilă decât în literatură: „Unul este Eminescu în scrisorile către Maiorescu și Iacob Negruzzi, cu totul altul – alții! – în corespondența cu Veronica Micle”.

Criticul vorbește despre „retorici potrivite”, în funcție de circumstanțe și destinatari. Scrisoarea devine astfel un joc al oglinzilor paralele în care se reflectă omul, creatorul și, nu în ultimul rând, epoca. A stabili profilul uman al unui artist numai prin ceea ce răzbate din opera sa, a lipi etichete în funcție de care să fie receptată, pornind doar de la biografii romanțate, opere, toate acestea devin ipoteze șubrede, nesuținute de demonstrații, care viciază înțelegerea. „Geniul neînțeles”, „inadaptatul superior”, formule clișeu prin care generații de-a rândul au fost obișnuite să-l citească pe Eminescu, pălesc în fața demonstrațiilor pornite de la analiza discursului epistolar al poetului, discurs ce denotă luciditate și pragmatism când vine vorba de chestiuni politice, sociale sau culturale, dezvăluind: „Un meseriaș atent, nu un boem prefăcut, un bun administrator al propriului destin și mai deloc o figură atinsă de pitoresul experimentării diverselor ipostaze captatorii”.

Prin volumul său, Dan C. Mihăilescu reușește cu siguranță să demitizeze poetul, să redirecționeze exegezele eminesciene și să dezmoștească cititorul sufocat de șabloane. Și mai mult decât atât, să contureze noi polemici. Alăturarea lui Eminescu din scrisori personajelor din teatrul lui Caragiale ne face să ne oprim și să recitim pentru a fi siguri că am înțeles asocierea: „Toate bune și frumoase, însă pentru unul ca mine, acum, cel mai palpitant lucru este relația cu I. L. Caragiale, pe care ne-o oferă – cu ostentație, așa zice – lectura acestui roman epistolar de iubire”. Afirmția pare, cel puțin la prima vedere, de neconceput.

I s-a reproșat lui Dan C. Mihăilescu faptul că prin această alăturare ar transforma viața poetului în telenovelă ieftină, că este imposibil să-i punem unul lângă altul pe Eminescu și Tipătescu, Veronica Micle și Zoe, Ștefan Micle cu Trahanache. Ideea nu este de a demonstra caracterul de mahala al iubirii celor doi, ci de a trimite la un *modus vivendi* al epocii, care se reflectă atât în limajul personajelor, cât și în epistolele îndrăgostiților. Vorbind despre ei înșiși, cei doi se literaturizează, iau măști și joacă roluri în spiritul epocii.

Încercarea de a configura un profil „etno-epistolar al românului” stă, prin urmare, alături de nevoia demitizării și apropierea tinerilor de clasicii literaturii, la baza arhitecturii volumului. Criticul își mărturisește deschis pasiunea pentru genul epistolar și visul de a realiza, cândva, un portret al omului din scrisori la români: „O fi el posibil? Are într-adevăr rost să căutăm un specific sau măcar unele caracteristici, într-un fenomen așa de amplu, variat, contradictoriu și polarizant contextualizat istoric, etic, geografic, sociologic, motivațional etc.?” Contextul cărții lui Dan C. Mihăilescu devine astfel mai cuprinzător, adunând, ca într-o arcă, pe Eminescu – omul și poetul, pe Veronica Micle, pe Caragiale și personajele sale, pe Christina și Ilinca Zarifopol și o sumedenie de confrăți în ale criticii, numiți mai în trecacăt sau mai pe îndelete. Demersul critic topește, într-un discurs rizomatic, viață și literatură, sub semnul scrisorii ca mediere între cele două.

NOTĂ: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Liliana-Stela BALAN,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

IV. NOTE DESPRE AUTORI

NOTE DESPRE AUTORI

Richard O. AJAH earned a First Class degree in the University of Uyo, Nigeria where he teaches French and literature. He obtained M.A degree in the University of Ibadan, Nigeria where he is currently completing his Ph.D on travel and diasporic writing of Tahar Ben Jelloun, the Moroccan writer. His areas of interest are African, Maghrebian and comparative literatures, and cinematography. He has presented papers in conferences, published articles in learned journals while his *Black Eagles on High Rocks and other poems*, and *Les Plaintes d'un Enfant Noir et autres*, collections of poetry in French and English expressions will soon be published.

ajrichard2000@yahoo.com

Liliana-Stela BALAN is a Ph.D. student at the The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature), Ph.D. supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her Ph.D. thesis focuses on the exile theme. She is currently participating in the PRO-DOCT Program POSDRU/88/1.5/S/52946, project co-financed by The European Social Fund through The Operational Sectorial Program for the Human Resources Development “Knowledge Challenges and Ph.D. Research”.

tgestela@yahoo.com

Briana BELCIUG is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She is currently participating in the POSDRU Program, “Doctoral Burses at USV”, financed by the European Social Fund, “Invest in people!”. Her Ph.D. thesis is in Francophone Studies, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djebar*, and her Ph.D. supervisor is Professor Elena-Brândușa Steiciuc, Ph.D.

briana.belciug@gmail.com

Anca-Gianina BLEOJU is a Ph.D. student at the The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature), Ph.D. supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her Ph.D. thesis is on Mircea Nedelciu. She published in the volume *Hermeneutică și ideologie. Studii literare*. (Editur Timpul, Iași, 2010). She is currently participating in the PRO-DOCT Program POSDRU/88/1.5/S/52946, project co-financed by The European Social Fund through The Operational Sectorial Program for the Human Resources Development “Knowledge Challenges and Ph.D. Research”.

anca_g_cazacu@yahoo.com

Nicolae BODNARU is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava. He is currently participating in the PRO-DOCT Program, financed by the European Social Fund, "Invest in people!". His Ph.D. thesis focuses on aspects of the Inuit culture present in the novels of the Canadian writer Yves Thériault. His Ph.D. supervisor is Professor Elena-Brândușa Steiciuc, Ph.D.

nik_sv@yahoo.com

Florian BRATU, Ph.D., teaches French literature at the Departments of French and of Psychology of Communication at The Ștefan cel Mare University of Suceava. He has authored several books on literature, hermeneutics, the philosophy of the image, discourse analysis, psychology and philosophy, such as: *Introducere în psihologia comunicării* (Casa Editorială Demiurg, 2009), *L'Image. Visages et miroirs* (Casa Editorială Demiurg, 2009), *Marguerite Yourcenar. Memoria identității: viziune și destin* (Casa Editorială Demiurg, 2007), *Romanul de introspecție* (Editura Universitas XXI, 2005), *Memoria imaginii* (Editura Junimea, 1999), *Camus. Mit și Metafizică* (Editura Junimea, col. „Eseuri”, Iași, 1998), *Le Réalisme Français. Essai sur Balzac et Stendhal*, (Éditions des Écrivains, Paris), 1999.

florianbratu@yahoo.fr

Niadi CERNICA has a Ph.D. from the University of Bucharest and is an assistant-lecturer at the Department of Philosophy of The Ștefan cel Mare University. She is the author, among other books, of *Imaginarul. Presupoziții ontologice* [*The Imaginary. Ontological Presuppositions*] (2005) and *Eseuri de istoria filosofiei și filosofia culturii* [*Essays on the History of Philosophy and the Philosophy of Culture*] (2006). Her research fields are the imaginary and the philosophy of culture and of art.

niadi.cernica@gmail.com

Emilia COLESCU is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University, Suceava. She is preparing a thesis on the literary fairy tale as a genre of children's literature, under the supervision of Professor Albumița-Muguraș Constantinescu, Ph.D.

emiliacolescu@yahoo.com

Carol COOPER is a part-time Ph.D. research student at the Centre for Art, Design, Research and Experimentation (CADRE), School of Art and Design, University of Wolverhampton, United Kingdom. Presented at: Wolverhampton Local History Symposium; The Light House Media Centre, Wolverhampton, 2007, as a speaker at an event for Architecture Week; Enterprising Creativity: Innovation and Future of Arts and Humanities Research, University of Leeds, November 2009. Other Events: Interviewed on local BBC radio (Wolverhampton), Architecture Week, 2007; Invited Guest at BBC Radio event (Birmingham), Architecture Week, 2007. Teaching: Over the last 4 years has worked as visiting lecturer at the School of Art and Design, University of Wolverhampton. Lectures given for Contextual Studies Modules on a variety of topics for 1st and 2nd year undergraduates.

carol_cooper@yahoo.com

Alina CRIHANĂ, Ph. D., is senior lecturer at the Faculty of Letters, the Department of Literature, Linguistics, and Journalism, at the „Dunărea de Jos” University, Galați. She teaches inter-war and post-war Romanian literature, comparative literature and theory of literature. Her doctoral thesis, supervised by professor Nicolae Ioana and defended in 2008 at the University of Pitești, is entitled *Romanul generației '60. Imaginar mitopolitic și*

ficțiune parabolică. De la mitocritică la mitanaliză. She has published extensively in Romanian and foreign journals, as well as in the Proceedings of national and international conferences and in other collective volumes. She is a member of the editorial board of the journal *Communication interculturelle et littérature*.
crihanoali@yahoo.com

Mircea A. DIACONU is Professor of Literature, Dean of the Faculty of Letters and Communication Sciences at The Ștefan cel Mare University, Suceava. His first published volume was *Poezia de la „Gândirea”* (Editura Didactică și Pedagogică, col. Akademos, 1997) and among his latest books are *La Sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate* (Editura Paralela 45, Pitești, 2005); *Atelierele poeziei* (Ideea Europeană, București, 2005); *Calistrat Hogaș. Eseu monografic* (Editura Crigarux, Piatra Neamț, 2007); *Cui i-e frică de Emil Cioran?* (București, Editura Cartea Românească, 2008). He is the recipient of the Award of the Writers' Association of Iași (1998, 2000, 2009), and he has been nominated for the Award of the Writers' Union of Romania (2003). Member of the Jury of the Writers' Union of Romania (2000, 2004, 2005-2009, 2010).
mircea_a_diaconu@hotmail.com

Raluca DIMIAN-HERGHELIU teaches German literature at the Department of Germanic Languages at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She obtained her Ph.D. degree from École Pratique des Hautes Études, Paris, with a thesis in comparative literature on temporality in Proust and Thomas Mann. She has received numerous scholarships for academic studies and research in Germany and France and she has authored more than twenty journal and conference publications in the area of literary criticism, as well as a monograph entitled “Physionomies franco-allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion”, Demiurg Publishing House, Iași, 2008. She is a member of four international professional organizations.
hraluca@gmail.com

Nissim GAL, Ph.D., is Assistant Professor of Modern and Contemporary Art at the Department of Art History, University of Haifa. He is the author of “Ilana Salama Ortar - La plage tranquille” (Montpellier) and of the forthcoming “Portrait of the Artist as Interior Design” (Tel-Aviv). His articles have been published in *L'Architecture d'aujourd'hui* 372, *Theatre Research International*, *Performance Research*, *The Middle East Review of International Affairs Journal*, *Jewish Identities* and *Art Journal*.
nissimgal.haifa.university@gmail.com

Dominick GRACE, Ph.D., is Associate professor of English at Brescia University College. His research interests are eclectic, ranging from medieval and early modern literature (he has published on Chaucer and Shakespeare) to contemporary literature and popular culture, including film.
dgrace2@uwo.ca

Alexander Charles Oliver HALL is institutionally affiliated with Kent State University in Kent, Ohio, where he studies utopian literature and culture. He is also a member of the Society for Utopian Studies and the editor of their newsletter, *Utopus Discovered*.
acohall26@gmail.com

Cristina HETRIUC is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, where she is preparing a thesis entitled *Le problème de la composante multiculturelle: traduction, autotraduction et réécriture de l'œuvre de Panaït Istrati*, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D.
stan_m_c@yahoo.com

Cornelia MACSINIUC, Ph.D., is Associate Professor of literature at the Faculty of Letters and Communication Sciences at the University of Suceava. She is the author of, among other books, *Towards a Poetics of Reading. Poststructuralist Perspectives* (Institutul European, 2002). Her research interests and publication areas include English literature, cultural studies, literary and cultural theory, and utopian studies.
corneliamacsiniuc@yahoo.com

Ovidiu MORAR, Ph.D., is Associate Professor of literature at the Faculty of Letters and Communication Sciences at the University of Suceava. He is the author of the books *Avatarurile suprealismului românesc* (Univers, 2003), *Avangardismul românesc* (Idea Europeană, 2005), and *Scriitori evrei din România* (Idea Europeană, 2006). His research interests and publication areas include Romanian literature, literary theory, and cultural studies.
ovimor@yahoo.com

Petronela MUNTEANU is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, where she is preparing a thesis entitled *Le problème des marques culturelles et des référents culturels dans la traduction et l'adaptation de l'œuvre de Victor Hugo*, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D.. She has published several articles on specific issues concerning the translation of Victor Hugo in Romanian. (*Atelier de traduction*, 11, 12 / 2009, 13 / 2010, Editura Universității Suceava; *DOCTUS*, 3 / 2010, Editura Universității Suceava; Colloque international: (*En*)*Jeux esthétiques de la traduction. Ethique(s), techniques et pratiques traductionnelles*, Universitatea de Vest, Timisoara). She is a member of the exploratory research project *Traducerea ca dialog intercultural / La traduction en tant que dialogue interculturel* (programme CNCSIS PN II, IDEI): Code: ID_135, Contract No. 809 / 2009.
(munteanupetronela@yahoo.com)

Dan PĂTRAȘCU is a teacher of Romanian literature and a Ph.D. student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. His Ph.D. thesis, under the scientific supervision of Professor Mircea A. Diaconu, focuses on Radu Petrescu's literary work. The title of the doctoral thesis is *Radu Petrescu's works between biography and literature*.
danpatrascu@yahoo.fr

Ecaterina PĂTRAȘCU is Assistant Professor/Lecturer, Faculty of Foreign Languages, "Șpiru Haret" University; PhD, University of Bucharest; Books: *Realitate istorica si imaginatie. Romanul britanic si american postmodern*, Institutul European Publishing House, Iasi, 2009; Articles: 10 published articles in IDB journals (2) and in CNCSIS journals (8); 11 international conference participation; 3 research grants at Salisbury University, USA.
cati_patrascu@yahoo.com

Daniela PINTILEI is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, where she is preparing a thesis entitled *Le problème de la traduction et de la retraduction de l'œuvre d'Emile Zola*, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D. She is part of the POSDRU Programme, financed by the European Social Fund, project PRO-DOCT.
danielapintilei@gmail.com.

Daniel PORTLAND is an independent artist and academic working in Brooklyn, New York. He holds an MA in Arts Politics from New York University.
gorimbaud3@gmail.com

Alain-Joseph SISSAO holds a doctorate at the University of Paris XII. His research domain is African Literature in general and Burkinabè Literature in particular, on which he has published numerous articles and works. At present he is senior researcher at the Institute for the Sciences of Societies at the National Centre of Scientific and Technological Research (CNRST) and is teaching at the Koudougou University in Burkina Faso.
alainsis@gmail.com

Carmina STOIAN is a Ph.D. student at the The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature), Ph.D. supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, Ph.D. Her Ph.D. thesis is on Octavian Paler. She is currently participating in the PRO-DOCT Program POSDRU/88/1.5/S/52946, project co-financed by The European Social Fund through The Operational Sectorial Program for the Human Resources Development “Knowledge Challenges and Ph.D. Research”.
carminastoian@yahoo.com

Oana-Elena STRUGARU is a post-graduate student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences, and she is participating in the POSDRU Program, “Doctoral Burses at USV”, financed by the European Social Fund, “Invest in people!”. Her Ph.D. thesis is concerned with *Representations of Exile in the Works of Andrei Codrescu*, and her supervisor is Professor Mircea A. Diaconu, Ph.D. She is also part of the Diversity and Recognition project *Strangers, Aliens and Foreigners*, hosted by the University of Oxford.
oana_andriese@yahoo.com