

ROMANIAN – AMERICAN UNIVERSITY

**CROSSING BOUNDARIES IN CULTURE
AND COMMUNICATION**

VOLUME 2, NUMBER 2

2011



EDITURA UNIVERSITARĂ

Crossing Boundaries in Culture and Communication

Journal of the Department of Foreign Languages, Romanian – American University

Editorial Board

Coordinators

Adriana Chiriacescu
Elena Museanu

Members

Roxana Bîrsanu
Mariana Coancă
Andreea Raluca Constantin
Mihaela Istrate
Alexandra Mărginean
Vanesa Magheruşan

Scientific Board:

Professor M. Lucia Aliffi, Ph.D., University of Palermo
Professor Adriana Chiriacescu, Ph.D., Romanian – American University,
Bucharest
Professor Ileana Constantinescu, Ph.D., The Bucharest Academy of Economic
Studies
Associate Professor Otilia Doroteea Borcia, Ph.D., Dimitrie Cantemir Christian
University, Bucharest
Associate Professor Elena Museanu, Ph.D., Romanian – American University,
Bucharest

Editing

Emilia Velcu

The publisher and the Editorial Board wish to inform that the views expressed in this journal belong to the contributors, each contributor being responsible for the opinions, data and statements expressed in the article.

ISSN 2248 – 2202

ISSN-L = 2248 – 2202

Contents

Editorial	5
Linguistics	
Importanța cunoștințelor lexicale în perceperea lexicului de specialitate la limba engleză	8
Aliona Ixari	
Le sémantisme particulier de l'adjectif JOYEUX.....	15
Oana Maria Păstae	
Modul infinitiv în franceză / modul supin în română	21
Maria Emanuela Roșu-Zah	
Communication	
Représentations touristiques et corps féminin: les placards publicitaires des vacances en croisière.....	25
Mariangela Albano Gaetano Sabato	
"Agenda setting" - La funzione primordiale del messaggio pubblicitario.....	35
Otilia Doroteea Borcia	
Comunicación, creatividad y publicidad como beneficios culturales de la sociedad	43
Loredana Florina Miclea Florina Cristina Herling	
Diversité culturelle, altérité et relations interculturelles: pour une communication interculturelle.....	49
Natália Ramos	
Imaginea imigrației chineze în presa românească	57
Adela Raluca Rotaru (căs. Popa)	
Strategia de comunicare publică a lui Emil Cioran	65
Arthur Suci Ovidiu Solonar	
La traduction et l'interprétation - modalités de transfert dans le processus de la communication.....	72
Miruna Opris	
Cultural Studies	
Aspecte din viața culturală bucureșteană în perioada.....	79
ocupăției germane (1916-1918) Cornel Popescu	

Mondialisation, citoyennetés, cultures	85
Maria da Conceição Pereira Ramos	
King Juan Carlos of Spain - A King and a Democrat -	96
Marina-Cristiana Rotaru	
Educația femeii în epoca tokugawa – “gender roles”	102
Luciana Irina Văluțanu (Cărămidă)	
Literary Studies	
A Powerful Writer: Henry James – Himself a Character in Author, Author - David Lodge and Felony - Emma Tennant.....	110
Paula-Andreea Onofrei	
Teatrul absurdului – un nou orizont Beckett, contemporanul nostru.....	119
Silvia Osman	
The Most Beloved Historical Figure Present in British Oral History – The Legendary King Arthur.....	126
Laura Rebeca Precup Stiegelbauer	
La fluidez genérica y estructural en las novelas de Enrique Vila – Matas	133
Sorina Dora Simion	
Encounters with the Old World: Henry James’ The American.....	146
Mădălina Stănescu	
Teme cehoviene în dramaturgia română	153
Ileana Topologeanu	
Power through the Text: Jean Rhys’ Caribbean and her Black Protagonists on the ‘Imperial Road’	167
Cristina-Georgiana Voicu	
Perspectivas del cuerpo femenino en “Solitario de amor”de Cristina Peri Rossi.....	175
Ana-Maria Zaharescu	
Strategii narrative postmoderne în romanul lui Mircea Nedelciu: strategiile subversiunii	183
Rodica Mihaela Zanet	
Legile timpului și ale limbii în concepția lui Velimir Hlebnikov.....	188
Ana-Maria Zăloagă	

Editorial

*The volume comprises a wide range of articles that are separated into the following categories: Linguistics, Cultural Studies, Communication and Literary Studies. Among the essays included in this 4th issue of the Journal “**Crossing Boundaries in Culture and Communication**” we find a large variety of topics, proving the complex preoccupations of the authors with controversial problems in their field of activity.*

*By viewing the list of specialists and young researchers included in the **Communication** section, we can observe that they answer to each other, in what we might call a subterranean conversation on different topics of intercultural communication. Mariangela Albano Gaetano Sabato analyses specific socio-cultural aspects of the image of the woman, as she appears on cruise billboards. Otilia Borcia presents a set of functions of the advertising message, which are all part of the modern way of communication, and of the social phenomenon of globalization. Loredana Florina Miclea and Florina Herling underline the importance of communication, creativity and publicity, as cultural components of the society. Natália Ramos approaches the modern topic of intercultural communication and cultural diversity, while Adela Raluca Rotaru highlights the image of Chinese immigration in the Romanian press. Arthur Suciú and Ovidiu Solonar try to demonstrate the discursive autonomy of Emil Cioran’s writings and Miruna Opriş focuses on the topic of translation and interpretation, as transfer methods in the communication process.*

*The section **Linguistics** includes 3 articles on complex topics, as follows: Emanuela Roşa-Zah, with a study on the semantic, morphological and syntactic correspondences between the French Infinitive and the Romanian Supine Mode. Oana Maria Păstae approaches a semantic analysis of the adjective happy, with a classification according to states, emotions and dispositions. Aliona Ixari focuses on the importance of lexical units, as part of the English language specialized vocabulary.*

*The **Cultural Studies** section comprises four well documented papers, on varied topics, from the aspects of the cultural life in Bucharest, during the German occupation (1916-1918) by Cornel Popescu, to Luciana Irina Văluţanu’s study on gender roles, a research into women’s education in the Tokugawa period, in Japan, and Marina-Cristiana Rotaru’s study on the Spanish democracy today, in her paper entitled “King Juan Carlos of Spain – A King and a Democrat”. The last article of this section belongs to Maria da Conceição Pereira Ramos, and is a complex study on globalization, citizenship and culture.*

*The last category in this issue, but not the least, is dedicated to the **Literary Studies**, comprising articles which deal with different periods in World literature.*

From Mădălina Stănescu's study on Henry James' "The American", to Cristina-Georgiana Voicu's research into the double voiced discourse of Jean Rhy's "Imperial Road". Ileana Topologeanu intends to study the spread of Chekhov's themes in Romanian playwriting, in between the two World Wars. Paula-Andreea Onofrei attempts to analyze Henry James, as a character in the works of David Lodge and Emma Tennant. Silvia Osman wonders if the Theater of the Absurd is as relevant and new as it was half a century ago because today, in the first decade of the 21st century, we are living absurd, classical Beckettian lives. Rodica Mihaela Zanet intends to trace fragmentarism, as the most important characteristic of the postmodern novel of Mircea Nedelciu. Ana Maria Zaharescu proposes an analysis of the Russian literary vanguard, with a focus on Velimir Hlebnikov's work. Ana Maria Zaharescu highlights the image of the female body in Cristina Peri Rossi's novel "Solitario de amor", while Sorina Dora Simion highlights the literary experience of fragile frontiers in Enrique Vila-Matas' works. Laura Rebeca Precup Stiegelbauer looks into the society that created the legend of King Arthur from the beginning, and continues describing the flourishing transmitter that developed the story and enriched it.

I will not give you the titles of their papers, just to make you curious, to let you discover the universe they are describing, the view upon life that they are imagining, which might be considered, in fact, the overall desideratum of our Journal.

Editorial Board

Linguistics

Importanța cunoștințelor lexicale în perceperea lexicului de specialitate la limba engleză

Aliona Ixari
Lector superior universitar
Academia de Studii Economice din Moldova

Rezumat

Înțelegerea semnificației cuvântului, ca o structură dinamică care progresează mereu în comunicare, opunerea ei altor cuvinte aflate cu el în raporturi de dependență contextuală, introducerea cuvântului într-un sistem de asociații și legături semantice, pot la rândul lor să reflecte și particularitățile de formare a lexicului, care de fapt va prezenta activitatea de cunoaștere a studentului.

Cuvinte-cheie

lexic, unitate lexicală, aspectul cuvântului, metoda variată, metoda tipologică, interferență

Limba este spațiul principal de manifestare a umanității. Funcția de comunicare a limbii pune stăpânire pe funcția de expresie, afirmă E. Coșeriu [1]. Utilizată în aspectul „importanței limbajului”, devine o activitate de comunicare capabilă să se realizeze prin intermediul tuturor resurselor ce-i aparțin. Relația dintre intelect și limbă pune în evidență problema rolului mediator al limbajului în organizarea și cunoașterea lexicului în calitate de structură perceptivă, fiind un instrument nu numai de comunicare, ci și de elaborare a „gândurilor”, menționează cercetătorul Vîgotskii A. S. [12], dându-i „un rol crucial în formarea intelectului”.

Plecând de la concepția că în procesul de comunicare al vorbitorului „importanța cuvântului treptat crește”, apare și necesitatea de a evidenția și unele „capacități ale cuvântului”, ce trebuie luate în considerare în procesul de predare al limbilor [12]:

1. Aspectul exterior al cuvântului, care, de fapt, este perceput în calitate de „materie sonoră”. În baza acestei percepții se formează imaginea psihologică a cuvântului rostit, ce devine o parte integrantă în perceperea și reproducerea acestui sunet. În comunicarea scrisă cuvântul apare în forma lui grafică, care de mai multe ori nu corespunde formei sonore. Pe parcursul procesului de asimilare al lexicului

este necesar să ținem cont de particularitățile de pronunțare și scriere ale unităților lexicale. De aceste particularități depinde modelul de prezentare al vorbirii, care poate apărea numai pe parcursul însușirii cuvântului. Acest fenomen ne vorbește despre antrenarea practică a lexicului.

2. Aspectul de conținut al cuvântului influențează sensul acestui cuvânt, care are proprietatea de a fixa imaginea psihologică a cuvântului. Astfel, cum am mai spus-o existența cuvântului și funcționarea lui sunt determinate de unitatea dintre formă și conținut. În cazul dat ambele părți (atât forma cât și conținutul) ale cuvântului „posedă capacitatea de a se modifica”: pronunțarea cuvântului este variată, deoarece însăși semnificația cuvântului poate fi determinată cu ajutorul doar a câtorva „variante lexico-semantice” [6].

3. Posibilitatea utilizării „conștiente” a cuvântului, care, în principiu, depinde de aspectul gramatical al cuvântului, după care se formează diferite „modelări de cuvinte” [8].

4. Capacitatea cuvântului de a se îmbina cu alte cuvinte, în urma căreia se formează diferite îmbinări de cuvinte, sintagme și fraze. Ținem să specificăm aspectul funcțional al „prezentării cuvântului”, care este nu altceva decât procesul de formare al cuvintelor. Pentru a oferi o imagine clară în acest domeniu, menționăm importanța procesului de asimilare a lexicului, care pornește cu relevanța „fenomenului de activitate cu îmbinările de cuvinte”. Numai acest fenomen are capacitatea să încadreze studenții „în asimilarea reproductivă” a situațiilor de vorbire [6].

Luând în considerație cele expuse mai sus, putem afirma că datorită calității cuvântului (calitatea cuvântului duce la cunoașterea „efectivă” a lexicului în întregime), el poate deveni canalul de specificare a unor aspecte de cunoaștere a lexicului [5].

Într-un studiu din domeniul utilizării corecte a lexicului, A. A. Leontiev [5] ne oferă posibilitatea de a scoate la suprafață competența acestor aspecte „pentru a forma un bloc de asimilare a lexicului, evidențiind importanța acestuia”. Cercetătorul ne demonstrează existența unor aspecte fără de care abordarea lexicului „cu nuanța de capacitate n-ar avea nici o tangență cu sfera de comunicare”. Pornind de la această idee, cercetătorul desprinde următoarele aspecte ce țin de domeniul predării-asimilării lexicului:

- a) aspectul fonetic necesar pentru deprinderile de pronunțare a unităților lexicale și care depind de procesul de audiere;
- b) aspectul grafic și ortografic al cuvântului care ajută la recunoașterea lui în diferite texte prin intermediul modelelor grafice, vizuale și verbale;

- c) aspectul gramatical ce ține de formarea corectă a cuvintelor;
- d) aspectul semantic al unităților lexicale studiate, necesare pentru „formarea îmbinărilor deja conștientizate”;
- e) aspectul ce ține de regulile de îmbinare a cuvintelor într-o limbă străină.

O bază utilă în determinarea specificului lexicului este și opinia lui D. Dorobăț [2], care vede posibilitatea extinderii și perfecționării lexicului numai în rezultatul înțelegerii semnificației treptelor de însușire al acestui lexic, subliniind faptul că aceasta este pasul principal în realizarea procesului de asimilare, în general, al lexicului și că numai pe această bază se formează „centrul forte” căruia îi revine dezvoltarea deprinderilor lexicale.

Probleme de cercetare a valorii de utilizare a lexicului au demonstrat, că în procesul de învățare-asimilare a lexicului un rol aparte se acordă „selecției și organizării metodice a materiei lexicale”. Și după cum menționează Riwers Wilga M. [10], „această materie lexicală poate deveni „logică”, creând un comportament adecvat al studenților care ar putea să realizeze diferite „probe de comunicare”.

După cum am afirmat mai sus, clasificarea operațiilor/acțiunilor lexicale duce la o determinare corectă a fenomenului studiat, care trebuie să fie însoțită de câteva metode de selecție a materiei lexicale. La început am putea aplica metoda întuiției, care se bazează mai mult pe experiența pedagogică a profesorului. Dacă cercetătoarea Zobotkina V. I. [13], propune o metodă mai sigură și anume metoda statistică, care se ocupă mai mult de calcularea „numărului de întâlniri cu fiecare cuvânt”, atunci Rahmanov I. V. [9] lărgeste „spațiul de selectare al cuvintelor cu o întrebuintare mai dinamică”, atribuindu-i acestei metode următoarele nuanțe:

1. Obiectivitatea (metoda statistică ține cont de datele numerice);
2. Frecvența reală (fiecare unitate lexicală își are frecvența sa impunătoare);
3. Categoriile de texte (de multe ori lexicul unui text ar putea fi prezent în diferite „zone” ale frecvenței).

În ceea ce privește importanța frecvenței cuvintelor, Țarev P. V. [11], evidențiază și felul de repartizare al cuvintelor, modalitatea de prezentare a cuvintelor în diferite contexte, texte și alte surse de comunicare. Cercetătorul a ajuns la o concluzie că „nu orice cuvânt poate avea o frecvență înaltă, în urma unor calcule generale. În opinia lui unitatea lexicală se poate întâlni numai într-o singură sursă și atunci randamentul de utilizare a acesteia scade vădit, iar „siguranța datelor statistice într-o zonă cu o frecvență dintre cele mai mari, ar putea scăde simțitor (mai mult de o mie de cuvinte sunt apropiate după sens). Aceste considerente ne-au îndemnat să ne adresăm *metodei variate* de selecție a lexicului propusă de către

Zabotkina V. I. [13]. În cazul acestei metode se iau în considerație majoritatea deosebirilor de bază ce pot apărea pe „fonul unităților lexicale”, inclusiv și frecvența, și distribuția lor. În opinia lui Rahmanov I. V. [9] ar fi mai corect să fie împărțite criteriile în cele esențiale și în cele suplimentare. Celor esențiale cercetătorul le atribuie valoare semantică, adică „noțiunea pe care o poate exprima cuvântul dat într-o situație de comunicare specificată”, reieșind din faptul că această „noțiune a cuvântului are o valoare impunătoare pentru un studiu cu orientare profesională.

Un alt criteriu esențial al cuvântului este „fenomenul compatibilității” – capacitatea cuvântului de a forma îmbinări de cuvinte cu un număr cât mai mare de cuvinte, după care urmează criteriul ce ține de aspectul stilistic al cuvântului, care indică la apartenența cuvântului către un stil (poate fi atât stilul literar, cât și cel nonliterar). De rând cu aceste criterii, cercetătorul Golovin V. A. [3] menționează suplimentar existența încă a patru criterii: semnificația cuvântului, procesul de derivare, capacitatea de pregătire și frecvența lui. Dar aplicarea unui astfel de „sistem” al criteriilor poate fi formalizat numai în cazul prezenței indicilor cantitativi. De fapt, acest sistem poate contribui la excluderea vocabularului minimal din vocabularul de bază al limbii engleze.

Funcția de bază a unităților lexicale este transmiterea semnificației cuvântului, a valorii lui în comunicare, a normelor lingvistice printr-o „comunicare vie” cu ajutorul tuturor mijloacelor de comunicare verbală și în unele cazuri, nonverbală unui grup de studenți sau auditoriului.

Prin intermediul cunoașterii lexicului studentul are ocazia să se exprime prin mijlocirea cuvintelor, pentru a înțelege corect capacitatea de comunicare a cuvintelor și a aprecia la justa valoare importanța cuvintelor în manifestarea lor într-o comunicare mai specială.

Se cunosc multiple metode ce țin de gruparea și sistematizarea vocabularului unei limbi străine și care sunt studiate în continuare de către renumiți lexicologi. În contextul acestor discuții ne vom conduce de afirmația că numai „*metoda tipologică*” ne poate propune o „clasă deosebită” ce ține cont de cantitatea și calitatea indicilor de asimilare problematică a limbii” [4]. Acest fenomen oferă pentru mulți savanți lexicologi o ocazie în plus de a opina vizavi de fenomenul metodei tipologice de predare a lexicului ca o soluție de a „se confrunța” cu următoarele probleme:

1. de pronunțare (se știe că în structura fonetică a cuvântului sunt sunete, îmbinări de sunete, diferite accente);
2. de scriere;
3. de semantică:
 - a) cuvintele polisemantice sunt mai problematice în asimilare decât cele cu un singur sens;

- b) cuvintele abstracte sunt conștientizate mai greu decât cele concrete;
 - c) cuvintele cu sens direct sunt mai ușor însușite decât cele cu sens indirect;
 - d) cuvintele cu capacitate de pregătire parțială și-au pierdut semnificația lexicală, astfel devenind cu mult mai problematice în procesul de asimilare decât cele cu o semnificație lexicală mai pronunțată.
4. probleme ce țin de cantitatea și informativitatea simbolurilor ce reprezintă unitatea lexicală în cauză: cele mai problematice sunt cuvintele scurte și cuvintele extraordinar de lungi. Prioritate li se dă cuvintelor cu frecvență medie de asimilare; „mult mai ușor sunt însușite cuvintele cu frecvență medie; prezența în cuvânt a simbolurilor ușurează perceperea lor” [6].

Ținând cont de factorii enumerați, care ne dau posibilitatea „să apreciem la justa ei valoare problema generală a unității lexicale, ne-am putea pomeni, că unitatea lexicală să fie pusă „în diferite condiții de existență atât cele favorabile cât și cele mai puțin favorabile”. În cazul când profesorul introduce două cuvinte ce se aseamănă în pronunțare se va produce *interferența* lor, datorită unei *interferențe formale*. Astfel, unitățile lexicale „cu o ambianță transparentă”, care sunt deja cunoscute studentului sunt percepute și asimilate mai ușor, decât unitățile lexicale „încadrate”, într-un enunț, propoziție, frază, context. Acest fenomen depinde totalmente de metoda de selectare și introducere a lexicului, ceea ce ar însemna, după cum afirmă Marcian N. B. [7], că în obligațiunile profesorului intră „prezentarea unității izolate neproductive”, cu includerea acestei unități în continuare „în diferite grupări tematice, de derivare a cuvintelor, în diferite unități semantice”. Iar procesul de verificare cantitativă a unității izolate poate prevedea deja îmbinarea acestei unități izolate, neproductive cu un număr suficient de cuvinte anterior însușite. Acest fenomen sporește sprijinul multor „asociații lexicale” ce contribuie la o memorizare suficientă a unităților lexicale.

Pornind de la idea că *metoda tipologică* de studiere a lexicului e rațională și facilitează procesul de însușire a unităților lexicale, e necesar să luăm în considerație și unele recomandări, care mențin valoarea acestei metode [8]:

1. Este firesc să cunoaștem că unitățile lexicale, în aspectul asimilării, pot întâmpina diferite dificultăți. Pentru a obține o însușire productivă a lexicului, e necesar să fie evaluate și dificultățile de asimilare la care sunt supuse unitățile lexicale. Avantajul constă în aceea că „trebuie să le folosim împreună”, în grupe lexicale mai mult sau mai puțin

omogene, din punctul de vedere al caracterului și gradului de dificultate în asimilare.

2. E necesar să fie prevăzute metodele care se vor aplica pentru fiecare grupă lexicală, întru micșorarea „subiectelor problematice” ce țin de însușirea acestor grupe lexicale.
3. Metoda de introducere și explicare a lexicului trebuie să fie orientată spre acele „nuanțe” ale unităților lexicale, care provoacă dificultăți în asimilare. E nevoie „să precizăm acele căi de predare, care „ar învinge aceste dificultăți spre perceperea și eficacitatea ulterioară a acestor unități în antrenamentul practic” [7].
4. Învingerea dificultăților lexicale se mai poate realiza și pe alte căi, cum ar fi:
 - a) izolarea cuvintelor-problemă;
 - b) includerea unităților lexicale studiate în diferite îmbinări și grupe de profil;
 - c) acceptarea exercițiilor de diferențiere a unităților lexicale.
5. Nivelul actual de învățare al limbii engleze cere „o capacitate de realizare activă” a unităților lexicale. În cazul dat, e necesar să determinăm și particularitățile acestor unități, evidențiind acele unități lexicale care provoacă aceste dificultăți în aspectul însușirii lor [8].

Unitățile lexicale „ce provoacă dificultăți” devin provocatoare atunci când sunt tratate greșit, iar, componența de provocare a dificultăților s-ar micșora dacă am selecta esențialul în acest aspect și atunci e necesar să ținem cont de:

1. Unitățile lexicale cu frecvență lungă și cu frecvență mică (spre deosebire de cele cu frecvență medie);
2. Unitățile lexicale care exprimă noțiuni abstracte (spre deosebire de cele ce exprimă noțiuni concrete);
3. Cuvintele cu o semantică lexicală redusă spre deosebire de cuvintele cu „o semantică pronunțată”;
4. Cuvintele ce pregătesc informația;
5. Cuvintele polisemantice (spre deosebire de cele monosemantice);
6. Cuvintele ce-și schimbă valoarea semantică și cuvintele derivate (spre deosebire de acele cuvinte ce nu-și schimbă valoarea semantică);
7. Expresiile frazeologice;
8. Clișeele în exprimare, mai ales cele compuse din 4 și mai multe cuvinte.

Importanța cuvântului în procesul de comunicare al studentului nu rămâne invariabilă, ci se perfecționează atât prin intermediul cunoașterii regulilor lexicale, cât și prin formarea deprinderilor la acest compartiment.

Trebuie să menționăm că anume activitatea corectă asupra cunoștințelor lexicale *duce la avansarea studentului în comunicare*, inclusiv în procesul de înțelegere a acestor unități lexicale, îmbinându-se reușit cu tendința de a le reproduce reușit în orice sferă de comunicare.

Bibliografie

1. Coșeriu, E.: *Lecții de lingvistică generală*, Chișinău: Editura ARC, 2000
2. Cuniță, A., Draghicescu, J., Popa, E., Dorobăț, D.: *Predarea și învățarea limbilor în România în perspectivă europeană*. București: Alternativa, 1997
3. Golovin, V. A.: *Leksikologija angliiskogo iazika*// Inostranîi iazîk, Nr.4, 1987
4. Hellerman, John, Cole, Elizabeth: *Practices for Social Interaction in the Language-Learning Classroom*//Applied Linguistics, V. 30, Nr.2, 2009
5. Leontiev, A. A. *Iazîk: Reci i recevaia deiatelnosti*, Moskva: Prosveșenie, 1990
6. Levkoskaia, K. H.: *Teoria slova. Prințipi ee nastroiemia i aspecti izucenia leksiceskogo materiala*, Moskva: Prosveșenie, 1982
7. Marcian, N. B.: *O nekotorih priemah povșenia efectivnosti izucenia leksiki*// Inostranîi iazîk, Nr.5, 2004
8. Obșciaia metodika obucenia inostrannim iazikam v srednei șkole, Moskva: Prosveșenie, 1977
9. Rahmanov, I. V.: *Obucenie ustnoi reci na inostrannom iazike*, Moskva: Vișșaia Șkola, 1980
10. Riwers, Wilga M.: *Formarea deprinderilor de limbă străină*, București: Editura Didactică și pedagogia, 1977
11. Țarev, P. V.: *Upotreblenie v reci slojnih slov i slovosocetanii v sovremennom angliiskom iazike*// Inostranîi iazîk, Nr.3, 1980
12. Vițgotskii, A. C.: *Mișlenie i reci*, Moskva: Prosveșenie, 1984
13. Zabotkina, V. I.: *Novaia leksika sovremennogo angliiskogo iazika*, Moskva: Vișșaia Șkola, 1989
14. Compagnon, Antoine: *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. București: Art, 2008.
15. Habermas, Jurgen: *Sfera publică și transformarea ei structurală*, București: comunicare.ro, 2005.
16. Kluback, William și Finkenthal, Michael: *Ispitele lui Cioran*, București: Univers, 1999.
17. Liiceanu, Gabriel: *Itinerariile unei vieți: E. M. Cioran*, București: Humanitas, 2007.
18. McLuhan, Marshall: *Texte esențiale*, București: Nemira, 2006.
19. Mihăilescu, Dan C.: *Despre Cioran Și fascinația nebuniei*, București: Humanitas, 2010.
20. Sebastian, Mihail: *Jurnal 1935-1944*. București: Humanitas, 2005.

Le sémantisme particulier de l'adjectif JOYEUX

Oana Maria Păstae
chargée de cours, doctorante
à l'Université «Constantin Brâncuși» de Târgu Jiu, Roumanie

Résumé

L'objectif de ce travail est d'esquisser une analyse sémantique de l'adjectif qualificatif "joyeux" qui nous permettra de le catégoriser en premier lieu dans la classe des adjectifs d'état. D'abord, nous essayerons à faire une distinction entre les états, les émotions, les dispositions. Ensuite, nous examinerons les propriétés sémantiques de l'adjectif 'joyeux', sur la base des critères linguistiques suivants: l'intensité, la valence, la qualité, l'état, le dynamisme, l'intériorité et le contrôle, le but poursuivi sera de rendre compte de son statut.

Mots – clés

adjectif d'état, intensité, dynamisme, catégorisation

1. Le statut sémantique de l'adjectif

L'adjectif a ainsi longtemps été assimilé à la catégorie des verbes (Platon) ou des noms (Aristote, Port Royal) même si on lui assignait une place à part dans cette catégorie (qualité vs. substance, possibilité de gradation). Depuis 1747 (Abbé Girard), on le reconnaît comme une partie autonome du discours, mais les affinités qu'il possède avec les catégories des noms, des verbes ou encore des déterminants rendent particulièrement floues les frontières de cette catégorie. C'est par l'étude du sémantisme que l'on va tenter d'y voir plus clair.

En complétant la liste de Borodina, Goes¹ répartit les adjectifs sur les classes sémantiques suivantes: adjectifs de dimension, adjectifs de temps/âge, adjectifs d'appréciation, adjectifs de couleur, adjectifs de propriété physique, adjectifs modaux, adjectifs de disposition personnelle et adjectifs de vitesse.

L'adjectif *joyeux* fait partie de la classe disposition personnelle. Il est indispensable de discuter l'opposition entre les vocables de *sentiment*, *état*, *émotion*, *disposition*.

¹ Goes, Jan (1999), *L'adjectif entre nom et verbe*, Duculot, pp. 48-51

Selon Flaux&Van de Velde (2000 : 87-88)² il y a trois catégories: les qualités, les états et les affects qui se divisent en deux classes, les émotions et les sentiments. «L'émotion a ceci de commun avec le sentiment qu'elle présente le sujet comme affecté, mais elle s'en distingue fortement en ce qu'elle n'a pas nécessairement d'objet, alors que le sentiment en a nécessairement un». Les états sont de deux types-états psychologiques et états physiques. Les émotions sont causées par des événements externes et dans ce cas on prend en considération toutes les changements qui ont lieu à l'intérieur du corps (des changements physiologiques). Les sentiments représentent l'essence de l'émotion, affirme Prinz (2004 : 4)³. Il soutient que les émotions sont «embodied appraisals» - elles sont les perceptions du corps, mais, à travers le corps, elles nous permettent aussi de percevoir littéralement le danger, la perte, et d'autres sujets de préoccupation. Les états et les dispositions sont passagers mais avec une durée limitée: *état de bonheur, disposition à la bonne humeur*.

Aristote fait la différence entre états et dispositions, il nomme *hexis* la disposition et *diathésis* l'état. Elles se distinguent par le degré de permanence de la qualité : une *hexis* est difficile à mouvoir (c'est quelque chose incrustée dans la personnalité) tandis qu'une disposition est une manière d'être passagère.

Van de Velde distingue deux types d'adjectifs: **adjectifs d'états et adjectifs de qualités**.⁴ Elle réalise cette distinction par l'étude des noms correspondants aux adjectifs concernés en appelant qualité et état ce que Aristote appelle *lexis* et *diathésis*:

On peut traduire l'ensemble de ces différences en disant que les qualités sont la personne même, alors que les états lui sont extérieurs, soit qu'ils la traversent (en l'affectant) soit qu'elle les traverse. D'où l'intuition qu'il y a permanence d'un côté, mutabilité de l'autre. En réalité, puisque rien de ce qui nous concerne ne dure, les qualités n'ont pas forcément plus de durée que les états, mais elles n'ont pas de rapport direct avec la durée, car ne sont pas elles qui changent, mais la personne qu'elles constituent. (pp. 152-153)

Lorsqu'un adjectif d'état est employé pour signifier un affect, il perd une partie de sa «grille thématique» et il y a la possibilité d'avoir un argument de type causal réalisé par une phrase ou un équivalent de phrase:

(1) *Pierre était joyeux que sa femme l'aimait encore.*

² Flaux Nelly et Van de Velde Danièle (2000), *Les noms en français: esquisse de classement*. Éd. Ophrys, pp. 88

³ De Jesse J. Prinz (2004), *Gut reactions: a perceptual theory of emotion*, Oxford University Press US

⁴ Van de Velde D. (199): «Adjectifs d'états, adjectifs de qualités», in *Fonctions syntaxiques et rôles sémantiques* Amiot D., Flaux N., De Mulder, W. & Tenchéa M. (éds), Arras, Artois Presses Université, pp. 151-160

2. Critères linguistiques

En ce qui suit, nous allons montrer au moyen de la batterie de critères dichotomiques suivants quel est le statut sémantique de l'adjectif "joyeux": **l'intensité, la valence, la qualité, l'état, le dynamisme, l'intériorité et le contrôle.**

- **L'intensité** : *joyeux* est un adjectif intensif ça veut dire qu'il peut être qualifié selon une échelle de degré. Il comporte un degré d'intensité plus ou moins fort, et il est classé sur une échelle d'intensité:

joyeux < gai < heureux.

(2) *Aussi l'équipage **si joyeux** au départ, si confiant au début, maintenant vaincu et découragé, reprenait-il le chemin de l'Europe.* (TLFi)

L'adjectif se distingue des autres parties du discours par l'absence d'une gradation qualitative. Suivant une gradation allant du plus faible au plus fort, comme le remarque Riegel (1994 : 362), on distingue trois degrés d'intensité:

- **l'intensité faible** est exprimée à l'aide des adverbes: *peu, un peu, pas très*

(3) *L'anniversaire **peu joyeux** du Protocole de Kyot.*

*Les adverbes **peu** et **un peu** appartiennent à des classes argumentatives différentes. **Peu** se situe sur l'échelle argumentative de la limitation, échelle qui conduit vers une signification négative; **un peu** appartient à l'échelle argumentative de la position, le morphème ayant une valeur positive. **Peu** affirme une restriction, il a une valeur litotique; **un peu** restreint une affirmation.* (M. Tuțescu, 2001 : 188)⁵

- **l'intensité moyenne** exprimée par les adverbes *assez, presque, plutôt*, la locution adverbiale *en somme* et les adverbes en *-ment relativement, apparemment*

(4) *La palette de Rubens est **presque toujours joyeuse**, même dans une Montée au Calvaire* (TLFi)

- **l'intensité élevée (forte)** qui utilise les moyens linguistiques les plus nombreux et les plus variés: les adverbes: *très, tout* (indiquent que la totalité du référent du nom est concernée par la propriété exprimée par l'adjectif), *fort, bien* (soulignent une appréciation subjective) et la locution adverbiale *tout à fait*. *Très* et *bien* sont synonymes et s'excluent mutuellement: *très* ne peut sélectionner un sens qualificatif de *bien*:

(5) *«Puis il se rappela ses noces, son temps d'autrefois, la première grossesse de sa femme; il était **bien joyeux**, lui aussi, le jour qu'il l'avait emmenée de chez son père dans sa maison, quand il la portait en croupe en trottant sur la neige; ...»* (TLFi)

(6) * *...il était **très bien joyeux**...*

⁵ Tuțescu Mariana, *Du mot au texte*, Cavallioti, 2001, p. 188

D'autres moyens pour exprimer l'intensité forte:

- les adverbes en *-ment*: *extrêmement, profondément, infiniment, parfaitement, pleinement, particulièrement* ;

- l'adverbe *trop* qui marque une intensité dépassant une norme et l'adverbe *si*;

- parangons stéréotypiques à valeur intensive:

(7) *Il était **joyeux** comme un collégien en vacances quand il a reçu la nouvelle.*

- la phrase exclamative sans marque spéciale sinon prosodique:

(8) ***Joyeux Noël! Joyeuses fêtes! Joyeuses Pâques!***

- **La valence (Solomon et Stone, 2002)**: un terme emprunté de la physique et de la chimie qui réfère à la positivité ou négativité d'une émotion. L'aspect de valence d'une émotion est lié à l'utilité. Les émotions négatives créent de la dissatisfaction et les émotions positives créent de la satisfaction ou de l'utilité:

(9) *Son père, qu'elle avait connu de tout temps, même au fond de l'exil, **joyeux**, souriant, étourdi, charmant.* (TLFi)

- **La qualité**: l'adjectif traduit un procès temporel forcément transitoire, même si sa durée peut être plus ou moins longue. Cependant, on notera qu'il peut caractériser une émotion souvent éprouvée par le sujet, caractérisant alors une disposition du sujet à éprouver cette émotion. La qualité peut être testée par une phrase à verbe *être*:

(10) *Cette figure, autrefois si riante, **si joyeuse**, si vermeille, était maintenant jaune, osseuse, allongée* (SUE, *Atar-Gull*, 1831, p. 34).

La qualité exprime ici la fréquence de l'émotion éprouvée, une *figure joyeuse* signifie que la personne éprouve souvent de la joie.

- **L'état**: *joyeux* renvoie, selon les cotextes, soit à un état, soit à une émotion. Lorsqu'il concerne un état, il peut s'utiliser avec l'expression *un état de* ou avec la locution verbale *être dans* :

(11) *Il était dans un **état de joie**.*

Joyeux exprime un état durable mais limité dans le temps.

- **Le dynamisme**: *joyeux* se définit comme une émotion dynamique et peut aller jusqu'au bouleversement par rapport à l'adjectif *heureux* vu comme une **émotion «calme», non dynamique, intérieure** ou *gai* qui se caractérise par de l'animation et un certain entraînement:

(12) *[Le sire d'Amfreville] menait au Louvre **joyeuse** vie et grande dépense, tandis que le pauvre vieux roi de France restait solitaire en son hôtel Saint-Paul, délaissé de tous.* (TLFi)

- **L'intériorité:** ce trait est délicat à faire fonctionner, dans la mesure où toute émotion peut toujours s'extérioriser (on peut toujours *montrer* ou *manifester de la joie, du bonheur*) ou, à l'inverse, s'intérioriser; on remarque cependant que certains adjectifs ont davantage d'affinité avec l'intériorité, d'autres avec l'extériorité. *Joyeux* dénote l'extériorité (*une explosion de joie*), *heureux* se situe plutôt du côté de l'intériorité et *gai* n'est guère appréhendé qu'à travers des manifestations extérieures:

(13) **Heureuse** encore lorsque l'irréflexion et l'ignorance sont assez complètes chez elle, pour la dérober au sentiment de ses maux. (TLFi)

(14) Tous les actes religieux du genre **gai**, les fêtes, les danses, les festins, (...) tout ce qui flatte les sens et l'âme. (TLFi)

(15) Il l'avait trouvé menant **joyeuse** vie, criblé de dettes, cachant des maîtresses dans ses armoires. (TLFi)

On peut *vibrer, bondir, sauter, danser de joie ou rayonner, éclater, déborder, pétiller, illuminer, resplendir de joie.*

- **Le contrôle:** certains adjectifs de disposition personnelle semblent doués d'une dynamique propre qui transforme le sujet d'agent en patient de l'émotion.

(16) Il est **envahit de la joie.**

L'exemple suggère que l'individu perd le contrôle sur l'émotion ressentie. Cette dimension est bien entendu corrélée à l'intensité, une émotion intense tendant à rendre le sujet moins maître de lui.

Il y a des collocations qui associées avec la *joie* exprime la possession: *la joie inonde, la joie s'empare de, la joie submerge, la joie règne, etc.*

Les verbes *dissimuler, cacher sa joie, ne pas contenir, calmer etc.* montrent que l'individu contrôle ses manifestations, il garde tout pour lui et ne le montre pas:

(17) **Il cache sa joie.**

(18) **Elle a peine à contenir sa joie.**

Le TLFi donne la définition suivante:

Joyeux - **A.** — Qui éprouve, qui ressent de la joie.

B — Qui exprime la joie; qui s'accompagne de joie, qui donne (de) la joie.

C. — *P. anal.* [Le subst. désigne une chose, un élément de la nature] Qui donne l'image de la joie; qui apporte, qui inspire (de) la joie.

Après avoir détaillé tous ces traits nous allons proposer un tableau récapitulatif.

La valeur «+» signifie qu'on attribue le trait au nom, la valeur «-» c'est l'inverse:

Tableau 1

Sèmes Lexème	Intensité	Valence	Qualité	Etat	Dynamisme	Intériorité	Contrôle
Joyeux	+	+	+	+	+	+/-	+/-

3. Conclusion

Le sens lexical de l'adjectif *joyeux* est l'ensemble des sèmes: «qui éprouve de la joie», «qui ressent de la joie», «qui s'accompagne /donne de la joie».

Si on regarde le tableau, conformément aux sèmes présentés ci-dessus, *joyeux* comporte les sèmes suivants: [+ intensité], [+valence], [+qualité], [+état], [+dynamisme], [+/-intériorité], [+/-contrôle] qui représente la structuration hiérarchique obtenue par une succession d'oppositions de paires de traits définitoires clairement subordonnés les uns aux autres.

L'étude des adjectifs de disposition personnelle montre qu'il est possible de mettre en évidence les affinités de ces éléments à travers des dimensions sémantiques. L'adjectif *joyeux* exprime un état émotionnel d'une intensité plus ou moins forte, limité dans le temps, une émotion dynamique, intérieure ou extérieure qui transforme le sujet d'agent en patient de l'émotion.

Bibliographie

1. Anscombe; Jean-Claude: «Morphologie et représentation événementielle : le cas des noms de sentiment et d'attitude», in *Langue française* n°105, Paris, Larousse, 1995
2. Chevalier Jean-Claude, Blanche-Benveniste Claire, Arrivé Michel, Peytard Jean: *Grammaire LAROUSSE du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1964
3. De Jesse J. Prinz: *Gut reactions: a perceptual theory of emotion*, Oxford University Press US, 2004
4. Delomier D.: *La place de l'adjectif en français*, Cahier de lexicologie, nr. 37, 1980, pp. 5-24
5. Goes, Jan: *L'adjectif : entre nom et verbe*, Paris, Bruxelles, Duculot, 1999
6. Riegel Martin: *L'adjectif attribut*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985
7. Riegel Martin: Pellat Jean-Christophe, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994
8. Tuțescu Mariana: *Du mot au texte*, Cavallioti, 2001
9. Van de Velde D.: «Adjectifs d'états, adjectifs de qualités», in *Fonctions syntaxiques et rôles sémantiques* Amiot D., Flaux N., De Mulder, W. & Tenchéa M. (éds), Arras, Artois Presses Université, 1997, pp. 151-160
10. Wilmet Marc: *Grammaire critique du français*, 3e éd. Paris-Gembloux, Duculot, 2003

Modul infinitiv în franceză / modul supin în română

*Prof. drd. Maria Emanuela Roșu-Zah
Liceul Teologic Reformat Oradea*

Rezumat

Lucrarea de față își propune să arate care sunt corespondențele la nivel semantic, morfologic și sintactic în supinul din limba română și infinitivul din limba franceză. Aceste tipuri de construcții se pot clasifica astfel: construcții cu valoare finală, construcții cu valoare modală și construcții cu valoare aspectuală. Putem afirma că structurile românești și cele franțuzești analizate au relevat diferențele care se manifestă doar pe planul expresiei; aceste construcții sunt echivalente pe planul conținutului oricare ar fi valoarea lor globală.

Cuvinte cheie

supinul, infinitivul, construcție finală, construcție modală, construcție aspectuală, conector, valoare nominală, valoare verbală.

Datorită diversității construcțiilor de tipul verb+prepoziție+substantiv, diversitate care se manifestă atât la nivelul formanților și al funcțiilor sintactice ale supinului, cât și la nivelul valorii globale a construcției, aceste structuri sunt dificil de repartizat în clase specifice, aplicându-li-se un unic criteriu de delimitare. Având în vedere valoarea globală a construcției s-a obținut următoarea clasificare.

1. Construcții cu valoare finală;
2. Construcții cu valoare modală;
3. Construcții cu valoare aspectuală;

Construcțiile clasificate astfel au fost apoi ordonate în funcție de natura tematică a verbelor și/sau a prepoziției supinului.

1) Construcții cu valoare finală

Supinul din această construcție este un determinant de tip final al verbului predicar caracterizat într-un verb de mișcare de orientare pozitivă. Conectorul

utilizat este prepoziția ~ la ~care, într-o combinație cu un astfel de verb, marchează scopul atins (a venit la scăldat) sau scopul de atins (a merge la scăldat).

Construcția echivalentă în limba franceză este constituită dintr-un verb predicativ urmat de infinitiv, fără prepoziție. Raportul dintre cele două procese este identic în cele două limbi. Dificultatea de interpretare pe care o pune această structură privește valoarea morfologică a supinului: trebuie interpretat ca verb, sau ca substantiv. Un răspuns bine delimitat și fărăreinterpretri ulterioare nu poate fi dat deși s-au avut în vedere argumente privind flexiunea acestei părți de vorbire, determinanții săi, substituții admiși. Consider că în acest tip de construcție putem vorbi de o dublă valoare a supinului: atât nominală, cât și verbală; nominală pentru că supinul este un denominativ al acțiunii verbale și verbală, supinul din aceste construcții se poate substitui printr-un conjunctiv (verb personal):

S-a dus la scăldat. / S-a dus să se scalde.

Tocmai datorită acestei valori verbale, determinanții supinului, în cazul în care verbul este tarzitiv, vor fi CD: *S-a dus la cules via.*

Determinantul infinitivului francez va fi tot un grup nominal, un substantiv.

Ils sont venus rentrer la moisson.

Unele verbe la supin pot fi însoțite de determinanți prepoziționali (substantiv + prepoziție):

A plecat la furat de mere – Il est parti voler des pommes; sau de sintagma genitivală, dacă supinul este articulat hotărât.

A plecat la furatul merelor – Il est parti voler les pommes.

În aceste situații, supinul capătă o netă valoare nominală. Acestor doi determinanți: atributului substantival din limba română, îi corespunde determinanți ai infinitivului caracterizați în grup nominal. Se poate afirma că, având în vedere perspectiva vorbitorului în limba română, transpunerea în limba franceză a unei construcții de tipul verb Predicat (intransitiv) + la + supin, se realizează cu ajutorul infinitivului. *Merge la scăldat – il va se baigner.* Dacă avem în vedere perspectiva vorbitorului în limba franceză care trebuie să transpună în limba română o construcție de tipul verb Predicat (+ mouvement) + O + Infinitiv, se va vedea pus să aleagă între două soluții:

- Merge la scăldat / Il se va baigner.
- Merge să se scalde / Il va se baigner.

Limba română are deci avantajul de a putea alege între supin și substantiv, în timp ce în franceză, folosirea unui determinant nominal într-o construcție de acest tip este de două ori limitată: prin prezența acestui substantiv și prin distribuția sa.

Dativul reprezintă limita finală a procesului exprimat de verb Predicat. El reprezintă un destinatar câștigător.

Testul care permite să identificăm un determinant supin cu dublă incidență într-o structură de acest tip este și o posibilitate de a omite determinantul CD în

fraza alcătuită în structura de suprafață. Comparând două fraze cu structura identică:

1. *Caut ochelari de citit.*
2. *Caut o carte de citit.*

și aplicându-le testul de mai sus, eludarea CD, ajungem la rezultate diferite în ceea ce privește natura supinului. În primul caz, supinul de citit este calificativul CD ochelari:

secvența ochelari de citit se opune cu ochelari de soare. Suprimarea CD deformează mesajul frazei inițiale: Caut ochelari de citit. / Caut de citit. Dimpotrivă, în cel de al doilea exemplu, CD poate fi omis: Caut de citit, nu există repercusiuni asupra naturii mesajului inițial: Caut o carte de citit, căci substantivul cu funcție de CD figurează în structura previzibilă a enunțului: aparține paradigmei susceptibile de a fi selectate pe funcție de CD pentru verbul a citi.

2) Construcții cu valoare modală

Construcțiile cu valoare modală se clasifică în două subcategorii, având în vedere ca v.P este semi-auxiliarul modalității: ~a avea~ sau ~a fi~.

- 1) LR: a avea + de + Supin
LF: avoir + a + Infinitiv

În limba română verbul ~a avea~, urmat de prepoziția ~de~ și un supin, are o valoare modală. Construcția echivalentă în franceză este constituită de auxiliarul modal ~avoir a~ urmat de un infinitiv.

Ex: Trebuie să termin lucrarea. / Am de terminat lucrarea.

J`ai dois finir le travail. / J`ai a finir le travail.

Verbul nepersonal la Supin / Infinitiv poate să fie tranzitiv, având deci ca determinant un CD, sau, mai rar, intransitiv, în acest caz construcția din franceză ~avoir~ nu mai este acceptată.

Ex: Am de mers undeva. / Je dois aller qq part.

- 2) LR: A fi + de + Supin(transitiv)
(copulativ)
LF: Etre + a + Infinitiv

Supinul unui verb tranzitiv cerut de verbul copulativ ~ a fi ~ poate avea cel mai adesea semnificația unui lucru ce trebuie să se facă:

Ex: Este de făcut.

Construcția echivalentă în limba franceză este reprezentată prin verbul ~ a fi ~ urmat de prepoziția ~ a ~ și un infinitiv.

Ex: Cela est a faire.

Structura are un sens pasiv. Ceea ce relevă sensul pasiv și valoarea modală a acestei construcții este parafraza care se realizează în română cu ajutorul

semi-auxiliarului modal a trebui = sa P sau în franceză cu ajutorul semi-auxiliarului modal ~ devoir~ urmat de un infinitiv.

Ex: Trebuie să se facă.

Cela doit faire (etre fait)

3) Construcția cu valoare aspectuală

LR: verbul cu valoare aspectuală + de + supin

LF: verb semi-auxiliar de aspect + prepoziția + infinitiv

Supinul poate fi cerut de un verb cu valoare aspectuală: a se apuca de citit: se mettre a lire, sau a isprăvi, (a termina) de luat notițe: finir de prendre des notes.

Deși sensul pare identic în cele două limbi, interpretarea în cele două gramatici diferă. La fel ca în cazul verbelor modale, verbele aspectuale nu constituie în limba română în clasa gramaticală bine constituită. O structura de acest tip, trebuie să se analizeze, După Gramatica Academiei, pe unități: v.P + complement. Însăși categoria aspectului nu este menționată în GLR. Spre deosebire de gramatica limbii române, după opinia majorității lingviștilor „existența atât latentă, cât și manifestată a aspectului în sistemul verbal francez nu ar trebui pusă la îndoială. Fragilitatea sa se datorează lipsei unui morfem special”. Aspectul se realizează în franceză printr-un ansamblu de procedee de natură lexicală, morfologică, sintactică. Structurile în discuție se înscriu ca un procedeu intermediar între exprimarea strict gramaticală a aspectului și cea care este net lexicală. Avem deci a face cu perifraze pregramaticale, constituite într-un veritabil sistem.

Această analiză ne face să afirmăm că structurile românești și cele franțuzești analizate au relevat diferențele care se manifestă doar pe planul expresiei; aceste construcții sunt echivalente pe planul conținutului oricare ar fi valoarea lor globală.

Bibliografie

1. Pană Dindelegan, Gabriela, *Structura sintactică Nominal- adj-supin*, în LR, XXXI, nr 1, 1982
2. Scurtu, Gabriela, *Observation sur le supin roumain, constituant d'un group verbal et ses equivalents en francais*, în Bulletin de la societate roumaine de linguistique romane, XIV, 1980
3. Vonica, Florenția Eugenia, *trăsăturile caracteristice ale modurilor nepersonale*, în Buletin Științific Pitești, Seria Filologia, nr 1, 1997

Communication

Représentations touristiques et corps féminin: les placards publicitaires des vacances en croisière

Mariangela Albano
Gaetano Sabato
Université des Études de Palerme, Italie

Résumé

Cette étude analyse l'image de la femme dans les placards publicitaires des croisières. Ces images sont remarquables pour deux raisons. D'abord elles montrent les aspects socioculturels qui tournent autour de l'image féminine dans le tourisme en posant des réflexions épistémologiques sur le féminisme. Ensuite elles utilisent des stratégies sémiotiques et linguistiques qui jouent un rôle fondamental dans la mise en désir des destinations touristiques. Dans cette recherche, nous nous proposons de souligner l'importance d'une approche anthropologique, sémiotique et linguistique d'un placard publicitaire sur les croisières. Nous analysons largement la fonction de la sexualité féminine par l'image d'un corps bronzé et dénudé et nous nous appuyons sur des hypothèses anthropologiques. L'analyse prend en considération, du point de vue de la linguistique cognitive, l'intentionnalité communicative de la langue qui présente une forte incidence de figures de rhétoriques. En outre nous soulignons l'importance du paratexte (titres, sous-titres, préfaces, choix du public) du point de vue de la linguistique structuraliste. Cette recherche a le but de donner une contribution à l'analyse des pratiques touristiques et cette approche peut être un des outils privilégiés pour atteindre la féminisation du tourisme.

Mots clés

corps féminin, croisières, placard publicitaire, anthropolinguistique, sémiotique, linguistique cognitive

Le tourisme de croisière est l'un des secteurs de l'industrie touristique qui n'a pas eu de crises pendant les dernières années. Au contraire, si on observe la dynamique demande/offre, il est facile de considérer le succès croissant de ce type de tourisme. Une partie du tourisme de croisière est, probablement, à attribuer à la stratégie de marketing utilisée par les compagnies. Elle se fonde, comme dans le cas des autres produits touristiques, aussi sur les campagnes publicitaires qui font un large emploi des images. Celles-ci sont intéressantes, surtout pour les modalités de construction. Elles impliquent un système de représentations et un univers de reconnaissance qui tendent à proposer et à définir une identité pour le touriste qui choisit (ou qui devrait être alléché à choisir) des vacances en croisière. Les croisières deviennent par les placards publicitaires pas seulement des biens de consommation mais ils sont aussi des textes qui s'offrent à l'interprétation des consommateurs (Floch,

1990). Les croisières ne sont pas de simples moyens de transports, elles deviennent les lieux du tourisme. L'étude sur les images a démontré, en outre, que dans plusieurs images publicitaires est présenté le corps féminin, représenté de différentes façons. Notre étude analyse les placards publicitaires en langue italienne de certaines de compagnies de croisières et de certains *tour operator* présents au niveau international. Toutes les images ont été repérées sous forme de *banner* publicitaire dans plusieurs sites web (voire les illustrations). En particulier, elles comprennent: deux images tirées de placards publicitaires de compagnies de croisières (Costa Crociere); une image est le placard publicitaire d'un *tour operator* (VVS Crociere); trois images constituent les pochettes des catalogues qui réunissent l'offre saisonnière de croisières (Costa Crociere et Royal Caribbean). Ces placards sont très importants parce qu'ils jouent un rôle fondamental dans la mise en désir des destinations touristiques à travers le corps féminin en utilisant des stratégies sémiotiques et linguistiques. L'usage du corps nu féminin pour buts publicitaires ou éditoriaux, en général, rappelle la thématique de la libération du corps. La complexité de la question permet d'aborder seulement des problèmes isolés, mais on peut rappeler que dans une perspective historique la nudité féminine, dans des contextes publics, devient de plus en plus acceptable seulement dans une époque récente. Kaufmann estime que, pendant le XXème siècle, le corps est déshabillé et étalé toujours davantage, mais de nouvelles formes sociales interviennent à limiter cette liberté apparente. D'un côté, au cours du vingtième siècle, montrer le corps est une tendance qui se propage dans plusieurs aspects de la vie quotidienne: on perd l'usage de langer un bébé, le sport devient une pratique de la masse et, en général, on va vers un progressif allègement des vêtements qui, par conséquent, permet des mouvements plus libres et naturels. Dans ce processus les femmes recouvrent un rôle très important parce que, à différence des hommes, la libération du corps s'embrouille avec l'émancipation du genre féminin (Kaufmann, 2004). Toutefois, de l'autre côté, il faut prendre en considération que cette libération progressive du corps, par la nudité, va de pair avec l'apparition des normes de comportement souvent rigides, qui en règlementent les possibilités en limitant la même nudité à des espaces et des contextes déterminés, comme par exemple la plage (Kauffman, 2004). La conception du corps change selon le contexte culturel, historique, social de référence. Il est aussi un objet des procès de signifiante et de ce point de vue on peut souligner qu'au début du XXème siècle dans les sociétés occidentales, les femmes deviennent les objets de l'attention des médias: certaines femmes prennent le contrôle de leur identité visuelle, d'autres adhèrent passivement aux formes culturelles qui, d'un côté les exaltent, de l'autre les privent de leur pouvoir. À partir de la découverte du corps et de son ostentation, les femmes ont dû faire face aux contradictions entre leur façon de se voir et celle des hommes qui souvent les représentaient par la publicité (Duby et Perrot, 1992). Dès le début, les placards publicitaires liaient les traits féminins superficiels et psychologiques à une identité du consommateur et du moment qu'on identifiait la féminité avec des objets, les placards encourageaient les femmes à se reconnaître comme des objets (Duby et Perrot, 1992). Les représentations de genre étaient

influencées par les facteurs de classe sociale et de race qui obligeaient à établir des valeurs féminines universelles mais ils créaient des discriminations parmi les femmes. Les placards, en effet, fournissaient, comme affirment Duby et Perrot (1992), «des interprétations cohérentes des rôles déterminés par le genre» ; de ce point de vue, les femmes devaient s'occuper du ménage. Ces archétypes traditionnels refusaient les images qui représentaient la pauvreté, la maladie, le vieillissement et la différence raciale parce que les femmes devaient séduire les hommes et elles devaient être le symbole du plaisir esthétique. L'incarnation la plus parfaite de l'idéal moderne de femme est émergée en 1967 quand une fille appelée Twiggy, chanteuse, actrice et mannequin, est devenue le stéréotype de la beauté. Son aspect physique presque enfantin et sa maigreur séduisaient les hommes parce qu'elle paraissait vulnérable et disponible. En d'autres termes la femme qui voulait et veut exercer son pouvoir de séduction devait et doit nier sa capacité d'action, sa force et son autosuffisance (Duby et Perrot, 1992). Cette idée est encore actuelle parce que la redéfinition de ces stéréotypes n'a pas été réalisée et l'idée d'associer l'image des femmes belles aux produits à vendre et à la déférence féminine envers les hommes, est présente dans les images publicitaires. La représentation d'un corps féminin mince et beau est au milieu des représentations des placards publicitaires des croisières.

L'analyse des placards publicitaires a été abordée par plusieurs disciplines comme la linguistique, la sémiotique, l'anthropologie et les *cultural studies*. La multitude des approches a confirmé la complexité qui se cache dans la formulation des placards publicitaires touristiques qui ont le but d'influencer les attitudes des touristes. Les images ont été analysées avec des critères sémiotiques en utilisant, en particulier, les notions de Floch et de Greimas. La contribution de la linguistique structuraliste et cognitive, surtout de Genette et de Lakoff, a permis de comprendre les stratégies de communication à l'égard des touristes. On s'est appuyés sur des schémas sémasiologiques et onomasiologiques pour expliciter les réseaux de signification qui émergent des placards. L'approche anthropologique a accrédité l'idée que l'étude du tourisme implique aussi l'analyse des symboles et de la circulation d'images qui sont attribués aux lieux et aux espaces touristiques et ces images visent à formuler pas seulement une identité du touriste mais aussi de la femme. Le placard publicitaire peut être considéré un véritable texte narratif avec des stratégies communicatives et un langage artistique qui, comme affirme Lotman « est à la base de la modélisation des procès dynamiques de la langue » et il « est capable de produire de nouvelles informations » en réalisant une forme de traduction particulière (Lotman, 1980 : 20-22). L'acte communicatif entre expéditeur et destinataire ne représente pas le simple déplacement d'un message mais il est une traduction conditionnée par les codes des deux participants à la communication. Le placard représente, dans ce cas, un outil privilégié pour découvrir les stratégies communicatives entre expéditeur ou *publicitaire* et destinataire ou *touriste*. Le placard sélectionne le public (Lotman, 1980 : 191) « à son image et ressemblance » parce qu'il possède à l'intérieur l'image et les désirs de son public. Mais on peut voir aussi, dans cette étude, que le message agit sur le

destinataire en le transformant parce qu'il donne une conception subjectivée du voyage et l'oblige à accepter comme vraie l'unicité du produit «croisière». Le mélange du langage et des images à l'intérieur du placard construit l'imaginaire touristique et la conceptualisation des idées communes comme la considération de la femme, la valorisation du voyage et de l'amusement, l'exaltation de la nature. De ce point de vue le touriste devient le consommateur par excellence, celui qui a besoin d'évasion et le voyage devient symboliquement le récipient des valeurs pratiques, utopiques, ludiques et critiques (Floch, 1990). L'analyse des placards publicitaires démontre que le texte visuel peut être considéré un signifiant à segmenter du moment que le postulat greimasien de l'opérativité montre que chaque objet est perceptible par son analyse, c'est-à-dire, par sa décomposition en parties plus petites et la réintégration dans la totalité de ces parties (Fabbri et Marrone, 2001 : 202). Cette analyse qui a impliqué une décomposition, soit au niveau de l'image, soit au niveau du langage, montre aussi que la publicité véhicule l'expérience touristique. On peut dire aussi que la nature des perceptions des touristes est souvent collective et est subordonnée aux différentes propositions formulées par les professionnels de la communication comme les photographes, les écrivains de voyage et les tour operator (Aime, 2005 : 92). Les images publicitaires utilisent d'une façon évocatrice les éléments de la spatialité. Les illustrations analysées, en effet construisent l'idée, au niveau cognitif, qu'une croisière donne la possibilité de vivre des expériences uniques comme par exemple la vision d'un paysage agréable et idyllique qui est représenté à partir de la perception du touriste (Meschiari, 2008 : 150). De ce point de vue les images publicitaires analysées apparaissent construites à travers la représentation de certains éléments captivants. Parmi ces éléments, il faut remarquer la présence presque constante de la mer et/ou du ciel et de la couleur bleue. Dans un cas apparaît aussi une île avec une plage blanche et une végétation luxuriante. On peut supposer, donc, que les éléments présents renvoient au stéréotype représentatif des vacances à la plage (Löfgren, 2001) qui sont semblables aux croisières pour plusieurs aspects. En général, donc, la représentation des vacances en croisière véhiculée par les images publicitaires propose une expérience qui implique l'exploration d'un paysage naturel, en apparence peu ou pas du tout humanisé. Son inoffensivité et son accessibilité – la mer calme et les conditions atmosphériques idéales – résultent en ligne avec l'offre assurée au touriste par les compagnies: celui qui choisit de partir en vacances en croisière n'aura aucun besoin de s'inquiéter parce qu'il se retrouvera dans une dimension «autre» mais pas dangereuse. Un autre élément constant des images publicitaires analysées est le bateau, représenté intégralement ou aussi partiellement, par une synecdoque. Le bateau devient l'espace humanisé et de là on penche son corps vers la mer ou on regarde un paysage côtier. De ce point de vue le bateau permet et met en relation le contact que les touristes peuvent avoir avec la destination. Le bateau comme moyen de transport, comme véhicule, il devient une destination, capable d'établir des connexions provisoires. Même dans les images publicitaires, où le bateau ne résulte pas immédiatement reconnaissable, certains éléments en rappellent la structure, en créant un univers de la

reconnaissance basé sur les procès métonymiques et en gonflant le sens de familiarité pour le touriste-passager: le bateau est le lieu où l'on mange et l'on dort ; c'est aussi le lieu où les excursions commencent et finissent; enfin, c'est le lieu où on passe beaucoup de temps pendant le voyage en croisière. Au milieu du paysage il y a toujours la représentation de la femme, nue ou habillée, seule ou avec un homme, qui doit posséder la capacité de capturer l'attention du destinataire. De cette façon les placards publicitaires utilisent une multitude d'éléments qui font partie d'une idée originaire de l'archétype féminin. On peut appeler ces éléments «frame» qui selon Lakoff (2008 : 17) sont des structures mentales de portée limitée et avec une organisation interne systématique. Il y a des «frame profonds» qui structurent le système moral ou la vision de la réalité et des «frame superficiels » qui fournissent une visuelle plus serrée. Ils sont toujours associés à certaines modalités de communication comme les mots ou l'image (Lakoff, 2008 : 18). Le «frame» mental pour le mot et l'image de la femme inclut des rôles sémantiques comme femme, mère, ménagère. Le «frame» inclut aussi une connaissance spécifique de tous les concepts qui définissent l'être femme comme «douceur, tendresse, fragilité, séduction, beauté». Ces «frame» ont été utilisés par les médias, et en particulier par le tourisme, et ils ont été condamnés par Chant (1997: 161) «for perpetuating traditional notions about female gender roles by segregating employment such that women's domestic skills and what are believed to be "feminine characteristics" become commodities». Le tourisme, selon McKenzie Gentry (2006: 490), «is often criticized for promoting gender-based segregation of labor where women are hired to perform duties thought of as "women's work," such as cooking, cleaning, washing clothes, or performing sexual acts». Même dans le cas des placards publicitaires du tourisme de croisière entrent en jeu les images qui proposent des traits stéréotypés du point de vue du genre. Dans les publicités analysées on peut observer des images ambivalentes de la femme, selon qu'un sujet féminin paraît seul ou avec un sujet masculin. La façon de représenter le corps féminin manifeste une duplicité de conceptions: séduisante et désirable d'un côté, fragile et complémentaire de l'autre (à l'égard de la présence masculine). Dans la dynamique de genre exprimée par les images publicitaires, la femme peut être un sujet actif ou un sujet passif. Quand elle est présente seule, elle apparaît dotée d'une certaine autosuffisance en tant que sujet séduisant. Quand elle est représentée en compagnie de l'homme, apparaît passive et fragile: sa séduction semble délayée du moment qu'elle est inscrite dans un contexte de relation de couple. Toute seule, la femme, peut fasciner le touriste avec son corps jeune, mince, beau et bronzé: de cette façon, elle devient "l'objet des désirs". La représentation du corps féminin, en effet, crée un effet de désirabilité qui est décliné sur la base du genre. D'un côté, on offre au destinataire-femme la possibilité de s'identifier (surtout dans le cas du corps fragmenté où il n'y a pas le visage et, donc, désobjectivé) avec le touriste du placard. De l'autre côté, on offre au destinataire-homme la possibilité d'associer les vacances à la conquête. Tous les deux comprennent la possibilité de subir et d'exercer la séduction. On doit souligner, toutefois, que dans les placards publicitaires pris en considération le

corps masculin n'est jamais présent sans la contrepartie féminine. De cette façon, il semble que le corps de la femme ait une importance majeure par rapport au corps masculin du moment qu'il est capable, tout seul, de capturer l'attention et de séduire. Le corps féminin a une charge séduisante plus grande que celui masculin parce qu'il semble le dominer; le corps féminin, nu, est celui que l'on apprécie le plus. On peut se référer à la recherche de Swami et Tovée (2005 : 114) qui ont mesuré, de façon statistique, les éléments qui tournent autour de l'attraction féminine et ils ont remarqué deux types d'indices de mesure: le BMI qui représente le «body mass index» et le WHR qui montre le «body shape as measured by the waist-to-hip ratio». Leur recherche (2005: 122-124) a montré que «BMI is the primary factor in determining physical attractiveness. Regardless of the cultural setting, BMI was found to account for more than 75% of the variance in attractiveness ratings». Pour conclure, cela pourrait être utile de formuler des considérations de caractère général. L'étude des images publicitaires liées au secteur touristique constitue un riche et intéressant champ d'enquête. Dans cet article on a analysé des images publicitaires qui présentent le corps féminin afin de comprendre comment il est employé dans des stratégies de promotion touristique. Ce qui résulte de notre analyse est que le corps féminin implique un système de représentations très large. Grâce à l'aide des schémas semasiologiques et onomasiologiques et de l'analyse sémiotique et linguistique un univers de reconnaissance du voyage en croisière émerge petit à petit. Il devient la source d'un symbolisme actif et de cette façon il acquiert sa valeur sémantique qui le rend le seul lieu capable à signifier le tissu social tout entier (Aime, 2005 : 62). Le voyage en croisière est vu toujours positivement parce qu'il donne des avantages concrets et abstraits. Les avantages concrets sont, en premier lieu, le plaisir physique et la relaxation; puis, on peut observer, qu'il y a, pour le touriste, la possibilité d'un contact avec la nature et la chance de rencontres. Les avantages abstraits sont inscrits dans une sphère des valeurs positives comme le bonheur, l'amour, l'amusement et la connaissance. Le touriste vit une condition d'unicité parce qu'il peut avoir une vision universelle du monde par les destinations touristiques qu'il peut visiter et, en même temps, il possède la capacité de choisir les destinations parce qu'il possède virtuellement le voyage. Il peut devenir un sujet qui peut avoir des rencontres.

Illustrations



Illustration 1

(<http://s.edizionibe.it/90/files/2010/02/campagna-costa-crociere.jpg>)



Illustration2

(http://2.bp.blogspot.com/_a4tBmoCNikQ/S0IOw8HSp5I/AAAAAAAAABkk/_pOQDewjmDM/s320/Cattura.JPG)



Illustration3

(http://www.google.it/imgres?imgurl=http://www.vvscrociere.it/images/comunicazione.jpg&imgrefurl=http://www.vvscrociere.it/crociera_costa_romantica-costa_romantica_in_grecia_offerte_crociere_grecia_egeo-4-443.htm&usg=__-mSbIokDFV-EhrzPPtBUu_kRCT4=&h=233&w=764&sz=47&hl=it&start=60&um=1&itbs=1&tbnid=k0akGNvV15Y6HM:&tbnh=43&tbnw=142&prev=/images%3Fq%3Dcrociere%2Bcosta%26start%3D40%26um%3D1%26hl%3Dit%26sa%3DN%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1,isz:m,itp:photo)



Illustration 4 (<http://www.vlaggi.it/blog/wp-content/uploads/2010/02/catalogo-costa-crociere-2011.png>)



Illustration 5 (http://www.mondoviaggiblog.com/wp-content/uploads/2008/03/apb2c_royalcaribbean1.jpg)



Illustration 6 (http://www.pachamamainca.it/wp-content/uploads/2008/08/copertina_costa_crociere_2009_nnnn.png)

Bibliographie

1. Aime, Marco: *L'incontro mancato – turisti, nativi, immagini*, Torino: Bollati Boringhieri, 2005
2. Barthes, Roland: *La Chambre claire - note sur la photographie*, Paris: Gallimard Seuil, 1980
3. Chant, Sylvia: «Gender and Tourism Employment in Mexico and the Philippines». Dans Sinclair, M. Thea, *Gender, Work, and Tourism*, New York: Routledge, 1997, pp. 120–179
4. Duby, George; Perrot, Michelle: *Histoire des femmes – le vingtième siècle* Dans *Histoire des femmes en Occident. De l'Antiquité à nos jours*, Paris: Plon, 5 volumes, 1991-92
5. Eco, Umberto: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1984
6. Evola, Vito: «Semiótica Multimodal de las Experiencias Espirituales: La Representación de Creencias, Metáforas y Acciones» Dans Carmen M. Bretones et alii, *La Lingüística de hoy: Un paso hacia el entendimiento de la Mente*, Universidad de Almería: 2009, pp. 1571-1586.
7. Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco: *Semiotica in nuce – volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma: Meltemi, 2001
8. Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco: *Semiotica in nuce – volume II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, 2001
9. Floch, Jean Marie: *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris: Presses Universitaires de France, 1990
10. Floch, Jean Marie. *Bricolage: lettere ai semiologi della terra ferma*, Roma: Meltemi, 2006 (collection et traduction dirigées par Agnello, Maria Laura et Marrone, Gianfranco)
11. Fontanille, Jacques: *Soma et séma. Figures du corps*, Paris: Maisonneuve et Larose, 2005
12. Fromm, Erich: *Avere o Essere?*, Mondadori, Milano; traduction de Fromm, Erich (1976) *To Have or to Be?*, New York: Harper E Row Publishers, Inc., 1977

13. Gaeta, Livio; Luraghi, Silvia: *Introduzione alla linguistica cognitiva*, Roma: Carocci editore, 2003
14. Genette, Gérard: *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil, 1987
15. Graffi, Giorgio; Scalise, Sergio: *Le lingue e il linguaggio – introduzione alla linguistica*, Bologna: Il Mulino, 2002
16. Greimas, Algirdas Julien: *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*, Dans *Du Sens*, Paris: Seuil, 1970
17. Jakobson, Roman: *Linguistics and Poetic*, dans la collection dirigée par Th. A. Sebeok *Style in Language*, New York: Technology press, 1960, pp. 350-377
18. Lakoff, George: *La libertà di chi?*, Torino: Codice, 2008; traduction de Lakoff, George. *Whose Freedom? The battle over America's most important idea*. New York: Picador, 2006
19. Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metafora e vita quotidiana*, Milano: Strumenti Bompiani, 1998 (traduction de Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: Presses de l'université de Chicago, 1980
20. Löfrgen, Orvar: *Storia delle vacanze*. Milano: Bruno Mondadori, 2001
21. Lotman, Jurij M.: *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Bari: Laterza, 1980 (traduit par S. Silvestroni).
22. McKenzie Gentry, Kristine: «Belizean women and tourism work: opportunity or impediment?», Auburn University: USA, *Annals of Tourism Research*, 2007, Vol. 34, No. 2, pp. 477–496
23. Meschiari, Matteo: «Terra sapiens. Per una preistoria del paesaggio», *Quaderni di semantica/ a. XXIX*, n. 1, giugno 2008, pp. 149-162
24. Swami, Viren et Tovée, Martin J.: «Female physical attractiveness in Britain and Malaysia: a cross-cultural study», Department of Psychology: University College of London, 26 Bedford Way, London WC1E 6BT, UK; Department of Psychology, Newcastle University, UK, 2004
25. Weinrich, Harald: *Lingua e linguaggio nei testi*, Milano: Feltrinelli, 1988

"Agenda setting" - La funzione primordiale del messaggio pubblicitario

*Conf. univ. dr. Otilia Doroteea Borcia,
Facoltà di Lingue e letterature straniere,
Università Cristiana "Dimitrie Cantemir", Bucarest*

"nella pubblicità c'è il godimento senza il vizio, il piacere, senza la passione, la vita senza il dolore e la morte. C'è insomma la vita senza la vita".¹

Riassunto

Nel lavoro vengono presentate le caratteristiche del linguaggio di pubblicità, che è diventato, con l'aiuto dei mass media (televisione, radio, stampa, internet), un mezzo moderno di comunicazione ed un fenomeno sociale della globalizzazione. I cinque elementi necessari alla realizzazione del messaggio pubblicitario (essere visto, letto, creduto, convincente) sono legati. Trovatosi all'interferenza tra il linguaggio di specialità ed il linguaggio comune, il testo pubblicitario ha in più una funzione didattica, di guida culturale e la musica, il disegno e le altre forme artistiche di presentazione, lo fanno diventare più interessante ed attrattivo. Dati i suoi aspetti di "iperritualizzazione" e di "stereotipi", esso si costituisce dal punto di vista della "communication research" come un testo di "semantica plenaria" e per gli avvertimenti che contiene, tranne le informazioni, come una vera "agenda setting" della nostra vita.

Parole chiave

Pubblicità, iperritualizzazione, stereotipi, agenda setting, semantica plenaria

1. Definizione del concetto di "pubblicità"

Con il termine "pubblicità" s'intende "quella forma di comunicazione a pagamento, diffusa su iniziativa di operatori economici (attraverso mezzi come la televisione, la radio, i giornali, le affissioni, la posta, Internet), che tende in modo intenzionale e sistematico ad influenzare gli atteggiamenti e le scelte degli individui in relazione al consumo di beni e all'utilizzo di servizi."² Il suo scopo è di convincere i clienti di comprare certe merci, "esibendo diversi prodotti per invogliare il pubblico ad

¹ Falabrino Gian Luigi, *Pubblicità serva e padrona*, il Sole 24 ore, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 19

² Fabris Gianpaolo, *La pubblicità. Teoria e prassi*, Milano, F. Angeli, 1992, p. 3

acquistarli". Per raggiungere quest'obiettivo si usano tecniche sempre più sofisticate di persuasione e mezzi sempre più efficaci d'informazione.

Fenomeno multidimensionale, come afferma G. Fabris³, la pubblicità ha *"una straordinaria complessità inversamente proporzionale alla sua apparente semplicità"*, perché vuole evidenziare in poco spazio gli aspetti positivi d un messaggio trasmesso al pubblico. La sua autonomia e maturità espressiva, trasmessa anche ad altri media (cinema, televisione, fumetti, musica) si deve innanzi tutto alla specificità del messaggio morfo-sintattico e lessicale concepito (frasi con verbi sottintesi o senza predicato, frequenti imperativi, vocativi, apposizioni ...), che serve a fare diverse suggestioni.

In *"I luoghi del quotidiano ..."*⁴ Carla Giaccardi afferma che molta gente considera la pubblicità la *"quintessenza"* della testualità televisiva, per la sua capacità di fornire indizi narrativi, di suggerire *"connotazioni e percorsi interpretativi, attirare riferimenti intertestuali attraverso un forte impatto emozionale, dovuto alla sapiente e consapevole organizzazione dei diversi registri (visivo, sonoro) utilizzati."*

La televisione è il mezzo ideale d'accedere alle masse, perché può trasmettere con rapidità qualsiasi informazione, senza che la gente che segue il programma si sposti in un determinato luogo o locale (come nel caso del teatro e del cinema). Lo spot pubblicitario arriva in casa, dove le persone possono esercitare le loro diverse attività comuni. L'impatto con l'informazione accade così in momenti di rilassamento, quando mancano gli stress quotidiani (lavoro, impegno, obblighi, ecc.) e quando, distaccato dai problemi gravi ed importanti della vita, il pubblico può ricevere e captare meglio qualsiasi idea, qualsiasi informazione.

2. I Cinque requisiti del messaggio pubblicitario

2.1 Lo scopo della pubblicità

In italiano, il termine *"pubblicato"* deriva da *"pubblico"*, avendo il semplice significato di "rendere noto". Il suo corrispondente inglese *"advertising"* (da "to advertise" = avvertire) si riferisce al processo (di natura commerciale) finalizzato al raggiungimento del destinatario del messaggio. Le parole "advert" ed "advertising" provengono dal latino "advertire", che si traduce "andare verso qualcosa". Il

³ Fabris Gianpaolo, op. cit., p. 15

⁴ „I luoghi del quotidiano. Pubblicità e costruzione della realtà sociale”, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 34

corrispondente francese "reclame" (= richiamo) mette in evidenza l'aspetto di "*richiamo ad un'azione iscritta nel messaggio*".⁵

Dopo il 1920 la pubblicità cominciò a rispettare delle regole scientifiche: nel 1925 Daniel Stach⁶ pubblicava il primo trattato di tecnica pubblicitaria in cui venivano stabilite le cinque regole fondamentali d'ogni messaggio di quest'attività, che doveva:

1. **essere visto** - dunque avere una presentazione attraente;
2. **essere letto** - cioè godere un'ottima presentazione per essere osservati;
3. **essere creduto** - perché scritto in tal modo da convincere;
4. **essere ricordato** - avendo una tale presentazione da essere ritenuto a differenza degli altri, meno interessanti;
5. **essere capace di spingere il cliente ad agire**, in altre parole **ad acquistare**, a preferire un determinato prodotto.

Il vero concetto di "spot" o "short televisivo" è apparso nel 1953, in America. Il presidente della NBC., Pat Weaver, avanzava - nell'opinione di Holtje - la proposta di una pubblicità televisiva simile a quella che si pratica oggi sui giornali e sulle riviste.⁷

Per avere un immediato successo, l'annuncio pubblicitario (le cui funzioni sono *emotiva, persuasiva, informativa, poetica e fattica*), deve essere costruito in modo da colpire e da impressionare il lettore o l'ascoltatore, per farlo diventare da virtuale, un reale cliente compratore del prodotto promosso. Esso deve rispondere ai seguenti desiderati:

- affidarsi alla forza espressiva di una bell'immagine fotografica;
- fare spesso ricorso alla forte attrazione esercitata dal fascino femminile;
- trasformare il corpo umano (anche maschile) in un "oggetto di culto", per creare un'immagine ideale del prodotto destinato ad essere venduto;
- usare esotismo, erotismo e fascino dell'evasione in ambienti raffinati ed esclusivi, per il richiamo all'eleganza
- altri, come bellezza e varietà del paesaggio, macchine ed attrezzature originali, d'ultima ora.

L'attuale pubblicità (o reclame) mira ad informare la popolazione su vari problemi ed aspetti della vita, sorpassando il limite comune del conoscere e fornendo

⁵ Holtje Herbert F., *Marketing e Pubblicità*, Milano, 1985, p. 8

⁶ cfr. Holtje Herbert F., *op. cit.*

⁷ idem 6

elementi essenziali sull'esistenza di un prodotto o servizio messo in vendita. I commercianti ed i produttori di servizi che la usano investono nella sfera della mentalità, della visione sul mondo e creano nuovi modelli culturali. Per imprimere nella memoria della gente un tale spot, si fa largo uso della tecnica della suggestione e della ripetizione, per offrire a questa le più potenti o le più grandi illusioni su una determinata cosa che oltre ad essere un prodotto economico, diventa così anche un prodotto culturale.

3. I meccanismi di funzionamento del testo pubblicitario

3.1 La funzione didattica e la funzione di "guida culturale"

La prospettiva semiotica e più recentemente quella sociosemiotica hanno fornito contributi operativi per il processo di comprensione dei meccanismi di funzionamento del testo pubblicitario. Per individuare i suoi livelli di significato è importante il linguaggio utilizzato, in cui s'intrecciano elementi comuni dei codici e dei sottocodici. In *"La pubblicità, guida alla lettura dei messaggi"*⁸ Vanni Codeluppi nota che il testo di pubblicità viene costruito con un approccio semiotico speciale, perché la logica del suo senso è infatti una "antilogica", come in un testo del genere:

"Divertente, difficile, triste, romantico, brillante, avventuroso ... comunque il film che vuoi vedere, non sarà mai una pizza."

Il ricorrere agli elementi audio-visivi e semantici deve più che suggerire, convincere qualcuno su qualcosa. Il linguaggio di una reclame comprende infatti tutti i linguaggi specialistici, perché deve parlare su tutte le attività dell'uomo. Il suo intreccio lo fa possedere, oltre alle parole prese dal lessico comune, vocaboli delle varie nomenclature (ABITAZIONE, AGRICOLTURA, BANCA E BORSA, CINEMA, ALTRO), perché si serve dai linguaggi riferiti alle scienze (astronomia, biologia, botanica, chimica, fisica, geografia e geologia, informatica, medicina, matematica, ecc.) ed alle arti (architettura, letteratura, musica, pittura, scultura, teatro, ecc.). Tutti i termini fornitigli dalle altre attività umane gli possono servire: dai linguaggi commerciale, economico, dell'edilizia, dell'elettricità, dell'esercito, legati alle preoccupazioni domestiche o imprenditoriali - come caccia, sport, giochi e poi i termini di moda, turismo, che stanno accanto a quelli designando religione, politica, diritto, od altri argomenti. I reclami pubblicitari possono riferirsi ad ogni

⁸ Milano, F. Angeli, 2008, p. 27

genere di prodotti (alimentari, cosmetici, d'abbigliamento, ecc.) come negli esempi di qui sotto:

"Smartbrain training allena la tua mente. Tieni la mente in efficienza" (Esercizi proposti per esercitare le sette principali capacità intellettuali: memoria, calcolo, linguaggio, orientamento, attenzione, riconoscimento e funzioni esecutive)

"La tua massima aspirazione: Stiromania Wood. Più vapore, meno fatica. Una vera rivoluzione per chi stira!" (Una postazione professionale in grado di dimezzare i tempi di stiratura)

"I Veicoli commerciali Peugeot. Lavorare meglio e spendere meno" (veicoli per lavoro e per piacere).

4. La ricchezza e la complessità del messaggio pubblicitario

Dall'insieme dei contributi portati a questo sottocodice da molte discipline - sociologia, psicologia, antropologia e marketing - scaturisce la convinzione che esso aiuta a comprendere i processi comunicativi e culturali che agiscono all'interno dell'intero tessuto sociale. Senza rimanere una semplice *"sollecitazione al consumo"*, la pubblicità diventa un'istituzione destinata a svolgere l'attività essenziale di commercializzazione e di *"semantizzazione"* (cioè di spiegazione del tipo) dei singoli prodotti.

Il suo ruolo cruciale svolto nel *"meccanismo di costruzione sociale della realtà"*, attraverso i media comincia ad essere più indagato per potersi cogliere andamenti più complessivi. Vengono fornite indicazioni anche *"sulle persone o sui gruppi di persone ai quali si rivolge."* In altri termini, *"più che rispecchiare la realtà, la pubblicità opera una messa in scena"*, costruendo un discorso che *"attinge convenzioni discorsive."*⁹ Questo si fa selezionando tra una gamma di possibilità disponibili come patrimonio culturale comune allo spettatore ed elaborando *"una versione della realtà sociale che non è né vera né falsa (e spesso nemmeno verosimile), ma sempre in qualche modo significativa, a ciò che rappresenta"*. In questo processo, non considerata nelle sue manifestazioni specifiche (l'annuncio o lo spot), ma come flusso e sistema globale di comunicazione, la pubblicità svolge una funzione primordiale *"d'agenda setting"*¹⁰, una funzione di *"selezione"* e di *"gerarchizzazione"* dei temi socialmente rilevanti (famiglia, relazioni

⁹ Vanni Codelluppi, *op. cit.*, p. 28

¹⁰ disposizione del materiale sotto forma d'agenda, nota l'aut.

interpersonali, socialità, tempo libero) e rinvia in una forma semplificata e veloce i "patterns" di modelli, valori correnti, rappresentazioni collettive, mode e pratiche culturali.

Questa varietà linguistica diventa una "risorsa culturale" alle quale si può sempre ricorrere per cercare un elemento relazionale mancante, perché la sua è una funzione didattica e di rinforzo delle convenzioni socio-culturali più diffuse, dalla quale ne deriva un'altra: la funzione di guida sociale che altre istituzioni, tradizionalmente responsabili di tale scopo, non sono più in grado di svolgere.

5. "L'iperritualizzazione" e la "stereotipia" del linguaggio di pubblicità

La selezione svolta continuamente dalla pubblicazione sull'ambiente socioculturale agisce in modo da valorizzare solamente alcuni temi, concetti e categorie mentali. I valori sociali che la pubblicità promuove - bellezza, giovinezza, successo - vengono rafforzati, mentre si svuotano di significato gli altri che essa ignora - malattia, povertà, morte, dolore. Sembra essere giustificata l'opinione del Falabrino¹¹ per il quale il linguaggio pubblicitario ha un particolare essenziale, molto bene espresso dall'autore con le parole: *"nella pubblicità c'è il godimento senza il vizio, il piacere, senza la passione, la vita senza il dolore e la morte. C'è insomma la vita senza la vita"*.

Erving Goffman¹² nota poi che per i suoi caratteri d'ellitticità e di velocità del discorso, il messaggio pubblicitario produce oltre che una selezione dei temi "raccontabili", un'ulteriore semplificazione della realtà, instaurando quel processo "d'iperritualizzazione" che aumenta "il grado di stereotipia delle rappresentazioni." L'autore si riferisce al contenuto semantico di questa parola creata dal verbo "ritualizzare" (che significherebbe usare una determinata cosa, ripetutamente, come durante un rito), prefissata con la preposizione "iper -" (che indica "abbondanza, quantità superiore, eccesso"); ma la pubblicità può avere anche effetti negativi, nocivi pure, come nel caso della reclame per sigarette, alcool, industria d'armi, porno, ecc. Nonostante questo, essa è sempre necessaria perché evidenzia piuttosto aspetti positivi della vita, perché i prodotti pubblicizzati sono in genere necessari e benefici per l'uomo: le vivande, i libri, gli spettacoli, ecc. Gli aspetti positivi di tale semplificazione vanno peraltro inquadrati nel contesto e

¹¹ Falabrino Gian Luigi, *op. cit.*, pp. 19-23

¹² *Gender Advertisement*, N. Y., Harper and Row, 1979, p. 45

nelle modalità di "fruizione della comunicazione massmediale"¹³, che sono profondamente mutate in questi ultimi decenni.

6. La pubblicità incentrata su problemi a carattere sociale

Le analisi della "*communication research*" svelano una certa partecipazione da parte del pubblico a queste pratiche, che ne diventa un interprete competente ed "attrezzato" del prodotto mediale. Il discorso pubblicitario - soprattutto quello televisivo - riesce a mettere in luce le sue qualità. La pubblicità deve farsi intendere da un pubblico vasto ed eterogeneo ed attingere ad un universo di valori e d'ideologie largamente condiviso (con situazioni sociali, interazioni e modelli di comportamento). Essa rinvia e rende immediatamente intelligibili i "*trends*", le correnti culturali, i valori e le opinioni già ampiamente esistenti nel sociale. Se è vero che la sua è un'immagine stilizzata e stereotipa, è anche vero che essa si traduce in una "*vetrina parodistica del sociale*", come sostiene P. Righetti¹⁴, che funge da "*lente d'ingrandimento e da macchina della verità, svellante di più di quanto riesca ad occultare.*" Il linguaggio pubblicitario diventa in questo modo capace, a differenza degli altri linguaggi, di far "*trapelare in pochi attimi elementi significativi del modo corrente di vivere.*"

Un'altra semplificazione della pubblicità è determinata dal suo carattere "*persuasorio*", quando è impiegata in contesti diversi da quelli della comunicazione commerciale, come nel caso delle campagne parlando sui temi: "*la tutela dell'ambiente, la prevenzione delle malattie a forte incidenza sociale, la sicurezza stradale, la lotta alla tossicodipendenza, il rispetto di norme di cortesia nella convivenza ed altre*", od altri simili. Questo tipo di comunicazione è diventato più frequente nell'ultimo decennio in Italia e in altri paesi. I messaggi sono relativi a problematiche sociali d'interesse collettivo, che richiedono la partecipazione motivata di tutti i cittadini per essere risolti. La riduzione della complessità del discorso pubblicitario può svolgere nell'ambito della comunicazione persuasoria una preziosa funzione: quella di offrire una sintesi intelligente di questioni già oggetto di una conversazione più ampia e diffusa. Anche uno spot d'alcuni minuti può dunque ragionevolmente richiamare "*l'attenzione distratta*" dal pubblico, rafforzare un punto di vista emergente, amplificare il consenso attorno ad alcune "*issues*" d'interesse generale, sollecitare una "*presa di coscienza*" su una rilevante questione sociale, riproporre in agenda questioni sociali mai, o ancora non risolte.

¹³ idem 12

¹⁴ Righetti Paola, *La gazza ladra*, Milano, Lupetti & Co., 1993, p. 68

Insomma esso può dare visibilità e compressione immediata a concetti o questioni complesse per un gran pubblico anche se abbastanza eterogeneo.

Da una ricerca recentemente effettuata sulla pubblicità sociale è risultato il riconoscimento della sua capacità di richiamare, ricordare e far scattare "*grilletti attenzionali*", come i testi scritti sui pacchi di sigarette sulla nocività che queste presentano sia per il consumatore, che per la gente della sua prossimità. Ecco allora che "*la sinteticità*" e "*la pervasività*" del messaggio pubblicitario assicurano il successo del messaggio stesso, in tal modo esaltando gli aspetti positivi della semplificazione. Una conclusione nel caso accennato sarebbe "è meglio dunque non fumare".

Bibliografia

1. O. D. Borcia: *Percorsi cognitivi traduttologici - la traduzione del sottocodice di specialità*, Bucarest, Editura Oscar Print, 2009
2. V. Codeluppi: *La pubblicità guida alla lettura dei messaggi*, Milano, F. Angeli, 1997
3. M. A. Cortelazzo & L. Serriani: *Parlar giovane oggi in italiano e oltre*, 1996
4. G. Falabrino: *Pubblicità serva e padrona*, il Sole 24 ore, Milano, 1989
5. G. Fabris: *La pubblicità. Teoria e prassi*, Milano, F. Angeli, 1992
6. G. Folena: *Volgarizzazione e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991
7. G. Gadotti: *La pubblicità sociale. Lineamento ed esperienze*, Milano, F. Angeli, 2000
8. C. Giaccardi: *I luoghi del quotidiano. Pubblicità e costruzione della realtà sociale*, Milano, F. Angeli, 1995
9. E. Goffman: *Gender Advertisement*, N. Y., Harper and Row, 1974
10. Herbert F. Holtje: *Marketing e Pubblicità*, Milano, 1985
11. J. T. Klapper: *La scienza della comunicazione umana*, New York, Basic Book, 1963
12. M. Rivolsi: *Comunicazione e cultura di massa*, Milano, Hoepli, 1969
13. M. Mc Luhan: *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1966
14. B. Osimo: *Manuale del traduttore - guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2002
15. P. Righetti: *La gazza ladra*, Milano, Lupetti & Co., 1993 sitologia: www.pubblicita.it

Comunicación, creatividad y publicidad como beneficios culturales de la sociedad

*Lect. dr. Loredana Florina Miclea
Asist. univ. Florina Cristina Herling
Univ. Técnica de Construcciones, Bucarest*

Resumen

En todos los tiempos la publicidad ejerció sus poderes culturales sobre los medios que dependían de ella y se le ofrecía la oportunidad de influir positivamente en las decisiones referentes al contenido de los medios. Esta característica cobra máximo valor mediante el sostén de las producciones de excelente calidad intelectual, estética y moral de interés público en general. En particular se puede animar y convertir en realidad la presentación de programas orientados hacia multitud de categorías sociales. Sobresale netamente el desarrollo de la sociedad a través de una acción edificante o inspiradora que anima a actuar benéficamente como una contribución de la propia publicidad. Es obvio por qué la publicidad posee el don de alegrar la vida simplemente siendo ingeniosa, divertida y teniendo buen gusto y por qué algunos comerciales representan obras maestras de arte popular con vivacidad e impulsos únicos.

Palabras clave

publicidad, cultura, consumidor, producto, sociedad, comercial, ser humano, imagen, calidad, estilo de vida, beneficios socioculturales

La publicidad es un reflejo de la sociedad donde se manifiesta ya que hoy la aceptamos y nos la asumimos la mayoría de nosotros, porque se ha integrado totalmente en nuestras vidas y forma parte de lo más cotidiano. La *publicidad* es real como la vida misma. Nace a imagen y semejanza del ser humano y de sus usos sociales. Es una manifestación del sistema de mercado y como tal se expresa: consumir más es tener más es disfrutar más es competir más es ganar más y el resultado es ser más creativo. Los anuncios, no sólo promocionan productos, son, o intentan ser, un reflejo de la situación social. En este sentido, la publicidad realiza un constante esfuerzo por conocer el comportamiento de los consumidores e investigar sus sistemas de valores y gustos. Viene a ser como un portavoz de las características más actuales de nuestra sociedad. Todos podemos fácilmente comprobar cómo los anuncios y los mensajes publicitarios, en general, no sólo

promocionan productos sino que llevan algo más. Además de ser una fotocopia de la situación social en la que actúan, portan y difunden ideas económicas, ideas políticas e ideas educativas. En la sociedad de consumo, la publicidad constituye el instrumento adecuado para adaptar la demanda de bienes de consumo a las condiciones y exigencias del sistema productivo. El volumen de recursos destinados a publicidad crece incesantemente en los países desarrollados, y pues, a su amparo se ha forjado una completa industria: agencias de publicidad, de marketing, empresas de relaciones públicas. Hoy día, la publicidad es la clave de la financiación y sostenimiento de los medios de comunicación de masas en sociedades desarrolladas de libre mercado, término utilizado para referirse a cualquier anuncio destinado al público y cuyo objetivo es promover la venta de diversos productos. La publicidad está dirigida a grandes grupos humanos y suele recurrirse a ella cuando la venta directa de vendedor a comprador es ineficaz. Es preciso distinguir entre publicidad y otro tipo de actividades que también pretenden influir en la opinión pública, como la propaganda o las relaciones públicas. Hay una enorme variedad de técnicas publicitarias, desde un simple anuncio en una pared hasta una campaña simultánea que emplea periódicos, revistas, televisión, radio, folletos distribuidos por correo y otros medios de comunicación de masas. Desde sus inicios en el mundo antiguo, la publicidad ha evolucionado hasta convertirse en una enorme industria; aparentemente la publicidad muestra de modo directo la realidad, pero la resalta o la enmascara según el tipo de consumidor al que se dirige.

La publicidad actúa sobre la actitud de las personas sometidas a su acción y su finalidad no es directamente vender, sino que su objetivo es modificar actitudes, puesto que en todas nuestras vidas siempre existe un momento en el cual estamos en un estado favorable a un cambio de actitud. Es cuando la publicidad aprovecha este período de indecisión y va provocando la aparición de una modificación en la línea que pretende ya sabemos que no existe una publicidad neutra que se limite a presentar los productos para la venta y que dentro de cierta publicidad hay precisamente una visión del mundo y de la vida humana que determina la finalidad, los contenidos y los métodos publicitarios. Es así como el equipo publicitario busca introducirse no sólo en los cerebros, sino también en los corazones de la gente para hacernos llorar o reír según sus intenciones y el punto culminante resulta ser la acción de compra que puede definirse como la actitud lograda en los individuos expuestos a la acción de la publicidad y que motiva la preferencia de un determinado producto frente a otros de la competencia. La publicidad genera acción de cambio, la acción de la compra se realiza en tres niveles: a) consciente:

nivel en el cual los motivos son claros y razonados. Cuando uno actúa en este nivel se da cuenta perfectamente de lo que compra o toma; b) subconsciente: cuando la gente se da cuenta muy confusamente de sus motivaciones. Se compra o no se compra por simpatía o antipatía, por fobias, por prejuicios, por impulsos, etc.; c) inconsciente: donde se conforma la zona más profunda de los instintos personales: sexual, de poder, de afirmación de sí mismo, etc. Existe una realidad compartida por todos nosotros, que no es otra que la publicidad nos influye como consumidores que somos; algunos más, otros menos, pero todos somos vulnerables a los mensajes publicitarios. La publicidad incide de una forma notable en nuestras vidas: influye en nuestros valores sociales, en nuestras pautas de comportamiento, en las modas, en los estilos de vida porque genera prejuicios, necesidades y expectativas. Con el producto que compramos, también se nos venden modos de vida y relaciones. Ya pasaron los días de los mensajes publicitarios excesivamente largos que daban razones y se hacían pesados y aburridos, y hoy es cuando se buscan mensajes cortos, impactantes, que sean capaces de crear una imagen que se asocie fácilmente con la marca y con el producto. Todos los mensajes publicitarios tienen un rasgo común: todos incitan a tener, comprar, probar y usar. De esta forma, teniendo el producto, disfrutamos del beneficio que promete: juventud, poder, felicidad, amor, inteligencia, éxito.

Ya no es ningún secreto que en los últimos tiempos, la publicidad está utilizando las aplicaciones de la Psicología, como ciencia que estudia la conducta humana y sus causas (la motivación, el conocimiento y el aprendizaje). En la construcción de mensajes, la investigación publicitaria se interesa por saber como reaccionan los consumidores ante los distintos estímulos, descubriendo el aprendizaje como conducta importante para determinar, por ejemplo, la frecuencia de la publicidad. Ésta misma es un elemento comunicativo, expresivo con la que tendremos que acostumbrarnos a vivir y frente a la que es mejor asumir desde el principio una actitud de análisis y reflexión. No podemos olvidar que también posee ventajas como la información a los receptores o la de favorecer el progreso social. Los discursos que se pueden hacer de la publicidad son variados y se centran en diferentes perspectivas, como por ejemplo, la estética, técnica, económica, sociológica, cuantitativa, educativa y cultural. De la misma forma que los mismos medios de comunicación social ejercen una enorme influencia en todas partes, así la publicidad, que usa estos medios como vehículo, posee una poderosa fuerza de persuasión, modeladora de actitudes y comportamientos en el mundo de hoy. Deseamos llamar la atención sobre las contribuciones positivas que la publicidad puede hacer y consigue ofrecer así como señalar los problemas éticos y morales

que la publicidad plantea, indicar los principios deontológicos a aplicar en este campo y, finalmente, sugerir algunos puntos para ser considerados por aquellos profesionales involucrados en la publicidad. El motivo para ocuparnos de estos asuntos es simple: en la sociedad de hoy día, la publicidad tiene un profundo impacto en cómo las personas puedan entender la vida, el mundo y a sí mismas, especialmente en relación a sus valores y sus modos de elección y comportamiento. El campo de la publicidad es extremadamente vasto y diverso, y por regla general, un anuncio es una simple noticia pública que busca suministrar información o suscitar determinada reacción. La publicidad posee dos objetivos básicos: informar y persuadir, y - si bien estos dos propósitos son distintos - ambos se encuentran con frecuencia presentes simultáneamente.

La publicidad, a través de las marcas, permite identificar los productos que nos han gustado, y el poder volver a pedirlos, con la seguridad de que seguirán gustándonos. Sin ella, esto no podría realizarse y toda compra resultaría un juego de azar. Estimula a los fabricantes y comerciantes a superarse, luchando contra la competencia, de cuya lucha siempre sale beneficiado el público consumidor, por la mejora y las innovaciones que se van haciendo a los productos. Pone a su alcance nuevas comodidades, productos que contribuyen a la elevación del nivel de vida, recogiendo los constantes avances de la técnica. La publicidad no es lo mismo que “marketing” (el conjunto de funciones comerciales que conlleva la transferencia de mercancías del productor al consumidor) o relaciones públicas (el esfuerzo sistemático para crear una pública impresión favorable o “imagen” de alguna persona, grupo o entidad). En muchos casos, sin embargo, es una técnica o instrumento empleado tanto por uno o por ambos. No sólo existen muchos medios y técnicas diferentes empleados en la publicidad; esta misma se da en modos variados y diversos: publicidad comercial de productos y servicios; publicidad de servicios públicos en nombre de varias instituciones, programas, y causas comunes; y - un fenómeno de creciente importancia hoy en día - la publicidad política en interés de partidos y candidatos. Teniendo en cuenta las diferencias entre las diversas clases y métodos de publicidad, consideramos que lo que sigue podría ser aplicable a todas ellas. Diferimos con la afirmación de que la publicidad refleja simplemente las actitudes y los valores de la cultura que nos rodea. Sin duda, la publicidad, como los medios de comunicación social en general, actúa como un espejo, pero también como los medios en general, es un espejo que ayuda a dar forma a la realidad que refleja.

La publicidad también tiene un indirecto pero fuerte impacto en la sociedad a través de su influencia sobre los medios, es decir, muchas publicaciones y operaciones radio-televisivas dependen para su supervivencia de los beneficios de la publicidad. Esto es cierto con frecuencia, tanto para los medios sociales como para los comerciales. La publicidad puede jugar un importante papel en el proceso por el cual un sistema económico, guiado por normas morales y una sensibilidad hacia el bien común, contribuye al desarrollo humano. Esta es una parte esencial del funcionamiento de la moderna economía de mercado, que hoy se da o emerge en muchas partes del mundo y que - si están de acuerdo con las normas morales basadas en el desarrollo integral del ser humano y del bien común - parece actualmente ser «el instrumento más eficaz para colocar los recursos y responder eficazmente a las necesidades» de naturaleza socioeconómica. En lo que se refiere a la posibilidad de lograr la efectividad publicitaria, el lenguaje juega un papel fundamental ya que el trabajo del publicista va dirigido a elaborar mensajes que provoquen determinados procesos de pensamiento o emocionales. La publicidad es la técnica de comunicación más usualmente utilizada y una de las que actúa más rápido y con mayor penetración en un mayor número de personas; se emplea una serie de técnicas de comunicación para decir algo a alguien con la pretensión que lo entienda rápidamente y no lo olvide, que encuentre motivos para satisfacer una necesidad y al final actúe. No impone nada, persuade convenciendo. La publicidad pone en el mercado multitud de productos dirigidos a un público determinado: los juguetes y las golosinas para los niños; todo lo que nos hace la vida más fácil a nosotros, los mayores, como también todo lo que tiene que ver con la imagen personal (ropa, complementos). A nadie se le escapa el aumento considerable de los productos y servicios destinados a los menores y a los jóvenes, ya que los niños y los jóvenes son un importantísimo grupo consumidor y la publicidad dirigida hacia ellos es cada vez más visible y notable.

En cuanto al sistema, la publicidad puede ser un instrumento útil para apoyar honesta y éticamente una responsable competitividad que contribuya al crecimiento económico y al servicio del auténtico desarrollo humano. La publicidad realiza esto, entre otros modos, informando a las personas sobre la disponibilidad de nuevos productos y servicios razonablemente deseables, y a mejorar la calidad de los ya existentes, ayudando a estas mismas personas a mantenerse informadas, a tomar decisiones prudentes en cuanto consumidoras, contribuyendo al rendimiento y descenso de precios, y estimulando el progreso económico a través de la expansión de los negocios y del comercio. Todo esto puede contribuir a la creación de nuevo trabajo, mayores ingresos y unas formas de vida humana más adecuadas

para todos. A causa del impacto que la publicidad ejerce sobre los medios que dependen de ella para obtener ingresos, a los publicitarios se les ofrece la oportunidad de ejercer una influencia positiva sobre las decisiones referentes al contenido de los medios. Esto pueden hacerlo sosteniendo las producciones de excelente calidad intelectual, estética y moral de interés público en general y en especial pueden animar y hacer posible la presentación de programas orientados a minorías demasiado a menudo olvidadas. Por otra parte, la misma publicidad puede contribuir al mejoramiento de la sociedad a través de una acción edificante e inspiradora que anime a actuar de modo beneficioso para ella y para los demás. La publicidad puede alegrar la vida simplemente siendo ingeniosa, divertida y teniendo buen gusto. Algunos anuncios son obras maestras de arte popular, con vivacidad e impulso únicos y en muchos casos, las instituciones de bienestar social, incluyendo aquellas de naturaleza religiosa, usan la publicidad para comunicar sus mensajes de fe, de patriotismo, de tolerancia, de compasión y servicio al prójimo, de caridad hacia el necesitado, mensajes relacionados con la salud y la educación, mensajes constructivos y útiles que educan y motivan a la gente en muchos modos beneficiosos. A lo largo de los años, el ser humano, se ha visto en la necesidad de sentirse integrado por la sociedad ya que la estabilidad social es uno de los valores más apreciados y es la publicidad, en todas sus formas de manifestación, que influye y cultiva este impulso a un nivel social y en un marco cultural.

Bibliografia

1. Goddard, Angela: *Limbaajul publicității*, Iași, Editura Polirom, 2002
2. Haineault, Doris-Louise & Roy, Jean-Yves: *Publicitate și Psihanaliză*, Bucuresti, Trei, 2004
3. Iluț, Petru: *Abordarea calitativă a socio-umanului. Concepte și metode*, Iași, Editura Polirom, 1997
4. Jouve, Michele: *Comunicarea. Publicitate și relații publice*, Iași, Editura Polirom, 2005

Diversité culturelle, altérité et relations interculturelles: pour une communication interculturelle.

*Natália Ramos,
professeur dr., Université Aberta de Lisbonne, Portugal*

Résumé

Sont présentés d'une manière succincte quelques principes relatifs à l'altérité, à la diversité culturelle et à l'interculturalité importants dans l'éducation et le développement d'attitudes et de capacités à la communication interculturelle. Sont mises en relief, également, l'importance de la communication interculturelle et ses implications dans les relations interculturelles et les sociétés actuelles caractérisées par la multiculturalité, la conflictualité, la complexité et la globalisation croissantes.

Mots-Clés

Diversité culturelle, altérité, communication interculturelle, relations interculturelles.

Introduction

Les sociétés étant de plus en plus multiculturelles, les rencontres interculturelles font aujourd'hui partie de l'environnement social, économique, politique, religieux, scolaire, sanitaire, informationnel des individus, et elles le seront de plus en plus.

La culture actuelle est de plus en plus une culture *métissée*, l'hétérogène, l'autre, l'étranger, fait partie du quotidien, chacun étant pris dans un vaste processus culturel de mondialisation.

La question de la diversité culturelle renvoie à celle de l'altérité, de la rencontre et de la communication. L'interculturalité conduit à s'interroger, à «*mettre en question*» des pratiques, des identités, des appartenances, des systèmes de valeurs propres à chacun, des significations culturelles et sociales. L'interculturalité implique aussi une attitude «*relativiste*» laquelle exige la prise en compte de tout fait culturel relativement au contexte historique déterminé auquel il réagit.

La problématique interculturelle est liée à l'idée de dialogue, d'ouverture sur l'autre, sur les cultures, sur les langues, sur les échanges internationaux, impliquant une démarche globale, pluridimensionnelle et pluridisciplinaire. L'interculturel implique une relation entre des cultures différentes à travers des individus porteurs de ces cultures (Giraud, 1995).

L'expérience de la rencontre interculturelle est traversée par des représentations sociales et des stéréotypes, par des projections culturelles, idéologiques et politiques (Shérif, 1971, Tajfel, 1972). Ces représentations doivent être reconnues dans leur subjectivité et objectivées par une formation adéquate qui permet de les comprendre en les ramenant à leurs conditions psycho-socio-historiques d'émergence et en décelant leurs fonctions dans la dynamique des relations entre individus, cultures et nations (Ramos, 2001, 2002, 2003, 2007, 2010).

Les problématiques de l'interculturalité, les problèmes engendrés par le pluralisme des contacts, imposent de développer des compétences psychologiques, sociales, culturelles, pédagogiques et communicationnelles construites sur l'expérience de l'altérité et de la diversité, sur un équilibre entre l'universel et le singulier.

Ces problématiques impliquent le développement de compétences individuelles qui permettent des interactions sociales harmonieuses entre les individus et entre les cultures, et le développement de compétences de citoyenneté, qui rendent possible le fonctionnement démocratique des sociétés, ainsi que des compétences multiples qui permettent de construire l'unité plurielle du corps individuel et social.

L'introduction et la reconnaissance de cette diversité dans la recherche et dans l'action entraînent un repositionnement méthodologique, conceptuel et épistémologique que l'on retrouve à partir de champs notionnels comme ceux des identités, des tensions, des stratégies, de la négociation et de la communication.

Éducation et communication interculturelles

L'éducation et la communication interculturelles visent à développer chez tous les individus, qu'ils soient membres de groupes minoritaires ou majoritaires, des attitudes mieux adaptées au contexte de la diversité individuelle ou groupale, à développer des capacités favorables à un processus de prise de conscience culturelle et à une meilleure participation aux interactions sociales, à développer une autre perception d'eux-mêmes et de l'autre et une meilleure compréhension des mécanismes psychosociaux et des facteurs socio-politiques susceptibles d'engendrer le rejet, l'intolérance, la violence et le racisme. Elles peuvent contribuer à la reconnaissance et au respect de l'autre et de la diversité, constituer un moyen de la compréhension mutuelle, de lutte contre l'ethnocentrisme et la xénophobie, un chemin vers l'altérité.

L'altérité se présente comme *«un rapport dynamique entre deux identités qui se donnent mutuellement un sens»* (Clanet, 1990:31). La découverte et la compréhension de l'altérité passent par la compréhension et le dépassement des mécanismes différenciateurs, car il faut s'accepter semblable pour se reconnaître différent.

La pédagogie interculturelle doit aider chacun à saisir la logique psychosociale des réactions face à l'altérité car les relations à l'autre présentent toujours une double dimension: celle du préjugé et du stéréotype qui est ancrée dans un processus sociocognitif d'attribution et de catégorisation et celle de la différence des

habitudes, des valeurs, des codes, des coutumes, différence qui crée une distance plus ou moins importante (Lipiansky, 1992).

Une pédagogie de la relation interculturelle basée sur la compréhension, la tolérance et le dialogue doit aider chacun à déterminer ses propres représentations, les modèles de son système de valeurs, ainsi qu'à identifier les représentations et les systèmes de valeurs et de normes d'autres individus et groupes. Cette pédagogie, cette formation, exige la mise en évidence et la description des mécanismes cognitifs qui accompagnent l'émergence des stéréotypes, des représentations spontanées, habituelles, sur l'Autre, sur les individus et les groupes.

Comme souligne Cohen-Émérique (1992, p.79): *«Tout homme ancré dans sa culture, lorsqu'il est interpellé par la différence de l'autre, se retourne spontanément vers son monde qui représente pour lui la vérité, les valeurs universelles, les comportements attendus(...). Autrement dit, il se raccroche à son cadre de références culturelles».*

La communication interculturelle implique des processus d'interaction, verbaux et non-verbaux, entre individus appartenant à des groupes ou sous-groupes culturels différents dans des contextes situationnels variés, en particulier interculturels. Une situation interculturelle constitue une situation dans laquelle interagissent et se rencontrent des individus, des groupes et des institutions provenant des contextes culturels différents (Clanet, 1990).

La situation de contact interculturel peut être à l'origine de résistances liées aux défenses et *«stratégies identitaires»* mises en action pour faire face aux chocs que la situation entraîne (Camilleri et al. 1990).

Les problèmes de communication interculturelle ne sont pas réservés aux personnes qui habitent dans des pays ou continents différents. Ils peuvent également se poser à l'intérieur d'un même pays pour des groupes culturellement différenciés qui partagent la même langue ou la même religion puisque les problèmes de communication interculturelle dérivent surtout de différences dans la perception des objets et des événements sociaux des membres de ces groupes.

Une des plus grandes difficultés soulevée par la communication et les relations interculturelles est pour le chercheur, le praticien et plus globalement le citoyen, de se décentrer, de sortir de l'ethnocentrisme qui consiste à rejeter les formes culturelles, morales, religieuses, sociales, esthétiques qui sont les plus éloignées de celles auxquelles il s'identifie.

L'ethnocentrisme, c'est-à-dire la tendance de l'individu à interpréter la réalité à partir de ses modèles culturels et de leurs critères, peut former une barrière importante à la communication interculturelle.

Les stéréotypes et les préjugés exercent leurs effets et peuvent constituer aussi des obstacles à la communication interculturelle en influençant les perceptions, en occultant la réalité des personnes ou des groupes d'autres cultures ou sous-cultures

au profit de généralisations abusives et en empêchant la bonne émission et la bonne réception des messages.

La lutte contre les préjugés relève d'une meilleure information sur autrui et d'une connaissance de ses propres modalités de fonctionnement (Jahoda, 1960, Ladmiral et Lipiansky, 1989).

La communication interculturelle peut être facilitée si on apprend à reconnaître l'existence d'une pluralité de modes de pensée, sous-jacente à l'utilisation de la langue dans les différentes cultures, et aussi si on tient compte qu'à l'intérieur d'une même culture les mêmes mots peuvent ne pas avoir la même signification selon la sous-culture ou le sous-groupe d'appartenance de l'individu.

Pour Hoopes (1979), pour être efficace dans la communication et les relations interculturelles, l'individu doit prendre conscience du degré de déterminisme culturel de son comportement et ainsi développer sa *conscientisation culturelle*. Celle-ci est un processus d'apprentissage culturel ayant pour but de permettre de percevoir le monde du point de vue d'une autre culture, à développer la capacité à reconnaître les différences et la pluralité, à favoriser la compréhension et la tolérance.

La communication interculturelle est, d'abord, une aptitude personnelle que tout individu doit développer dans sa propre culture.

Divers moyens peuvent contribuer à développer les capacités à la communication interculturelle et favoriser la tolérance et la compréhension entre individus, groupes et cultures:

1 Développer la compréhension de la culture, la compréhension des processus et du fonctionnement de la culture, considérée en elle-même, en dehors de telle ou telle culture particulière;

2 Reconnaître la part relativiste de toute culture et développer à la fois des attitudes et des instruments facilitant la compréhension et l'acceptation d'autres formes de culture et d'autres groupes culturels et ethniques;

3 Apprendre à l'individu à se connaître lui-même et sa propre culture. L'individu doit être amené à prendre conscience de ses préjugés et attitudes ethnocentriques, de son style de communication, et de ce que la communication ne se limite pas aux actes conscients et délibérés, mais intègre des modes d'interaction avec l'environnement;

4 Apprendre à découvrir d'autres cadres de référence et à connaître d'autres codes culturels afin de permettre l'établissement d'échanges plus ouverts et plus souples, capables de conduire à des contacts interculturels et à des communications plus satisfaisantes car plus diversifiées et enrichissantes;

5 Éviter les jugements rapides, les stéréotypes, les attitudes ethnocentriques pour se mettre à l'écoute de l'autre et à sa place pour essayer de comprendre les choses de son point de vue. Autrement dit, il faut développer des capacités empathiques. Se

décentrer ainsi donne la capacité de voir une situation sous plusieurs perspectives et en se distanciant de soi-même, chacun peut réfléchir sur lui-même;

6 Prendre le temps de communiquer, de comprendre une situation et apprendre à respecter les rythmes et les styles de communication qui sont propres à chaque personne et à chaque culture;

7 Développer des stratégies éducatives interculturelles, incluant une formation centrée sur l'information, notamment sur l'histoire et la culture des différents groupes ou communautés présents dans le même espace social. Le projet *Éduquer à la diversité* (Ramos, 1997, 1998) constitue un exemple de ce type de formation, en essayant de promouvoir la connaissance et la compréhension des références historico-culturelles, des formes de pensée, d'agir et de vivre des différentes communautés présentes dans l'espace portugais (par exemple, des populations originaires du Cap-Vert, de Goa et du Timor oriental);

8 Développer des stratégies éducatives/pédagogiques ouvrant sur la compétence à la décentration, à la tolérance, au respect et à la reconnaissance de l'autre, des identités, des diversités, dans une société de plus en plus plurielle et globalisée.

9 Développer des politiques éducatives et sociales en faveur des enfants, des familles, et des communautés car l'éducation favorise la cohésion sociale et la citoyenneté et constitue un moyen de prévenir l'exclusion et l'intolérance.

10 Éduquer aux relations interculturelles, à la tolérance et pour la compréhension entre les cultures, ce qui exige une formation adéquate des enseignants, une révision des manuels et des programmes, la préparation d'un matériel didactique adéquat, l'utilisation appropriée des moyens de communication, notamment des médias audiovisuels, et l'apprentissage de langues étrangères.

Les compétences des enseignants, des membres de la communauté et des groupes culturels à comprendre la dynamique des relations interculturelles, à s'y ouvrir et à faire face à la diversité culturelle et à l'altérité, influent sur la manière dont ils préparent les élèves, les enfants et les jeunes à participer à la construction d'une société interculturelle, inclusive et pluraliste et à lutter contre le racisme.

Cela est particulièrement nécessaire dans les périodes de crises économiques et sociales, notamment marquées par un fort taux de chômage, qui accroissent les frustrations dans la société et favorisent l'augmentation du racisme et de la xénophobie.

Considérations finales

La société multiculturelle exige, dès la petite enfance, une éducation qui soit centrée sur une éducation de tous à la reconnaissance de la pluralité, à la tolérance, à la solidarité, qui prépare les futurs citoyens à vivre harmonieusement dans un milieu pluriculturel et pluriethnique et qui favorise les relations interculturelles et le dialogue entre les nations et la paix.

C'est par l'éducation, au sein de la famille et à l'école, que l'acceptation de l'altérité, la tolérance et la participation sociale peuvent être développées chez les enfants et les jeunes de manière à les préparer à devenir des citoyens conscients, actifs et responsables.

La lutte contre l'exclusion, la discrimination et l'exclusion doit passer par la lutte contre l'ethnocentrisme, les préjugés et les stéréotypes, par une éducation à l'altérité, à la relation à l'autre, relation construite sur la réciprocité et le respect mutuel et non sur la domination.

L'exhortation à la tolérance et à l'acceptation de l'Autre dans les contacts interculturels est importante, mais insuffisante. La formation interculturelle doit aussi effectuer un travail de «*déconstruction*» des stéréotypes, des préjugés, des idéologies universalistes et des identités nationales (Lipiansky, 1992).

L'éducation et la pédagogie interculturelles ont un rôle très important dans le développement des aptitudes à la communication interculturelle et aux relations interculturelles et dans la prise de conscience culturelle de tous les individus, adultes ou enfants et de tous les groupes, minoritaires ou majoritaires.

Dans la mesure où elles incitent à la tolérance de la diversité ethnique, religieuse et idéologique et révèlent l'autre à la fois différent et semblable, l'éducation et la communication interculturelles peuvent contribuer aux relations interculturelles, au développement, voire à la paix.

Construire une culture du dialogue, de la tolérance et de l'altérité exige une société démocratique et une communauté de citoyens responsables, heureux de vivre ensemble dans le respect mutuel et la solidarité.

Le fonctionnement d'un État multiculturel implique la prise en compte des différences linguistiques, culturelles, religieuses et l'équilibre entre les cultures particulières et une culture commune.

L'éducation et la communication interculturelles ne pourront pas résoudre tous les conflits entre les cultures et tous les problèmes communicationnels, sociaux, religieux, éducatifs et politiques, qui se posent en situation interculturelle. Néanmoins, à défaut de faire disparaître les préjugés, l'intolérance, le racisme et l'exclusion, elles pourront les atténuer en aidant l'individu à prendre conscience de son regard égocentrique et ethnocentrique sur l'autre et sa culture, irriguer la communication par certaines valeurs universelles et favoriser la cohésion sociale et des relations pacifiques. Elles pourront faciliter les relations interculturelles et faire prendre conscience à la fois de la relativité des croyances et de l'universalité de certaines valeurs et aspirations qui unissent les hommes vivant en de multiples lieux de la planète.

La formation à la communication et à la diversité, notamment en situation interculturelle, est indispensable aux acteurs éducatifs, sociaux, sanitaires, politiques ou médiatiques, aux citoyens et à l'ensemble de la population.

«Il importe d'assumer la diversité et la pluri-appartenance comme une richesse. L'éducation au pluralisme est non seulement un garde-fou contre les violences, mais un principe actif d'enrichissement culturel et civique des sociétés contemporaines. Entre l'universalisme abstrait et réducteur et le relativisme pour lequel il n'est pas d'exigence supérieure au-delà de l'horizon de chaque culture particulière, il convient d'affirmer à la fois le droit à la différence et l'ouverture sur l'universel» (Delors, 1996).

Bibliographie

1. Abdalhah-Preteille, M.: *Vers une pédagogie interculturelle*. Paris, Pub. de la Sorbonne, 1986
2. Abdalhah-Preteille, M., Porcher, L.: *Éducation et communication interculturelle*. Paris, P.U.F., 1986
3. Bourdieu, P.: *Propositions pour l'enseignement de l'avenir*. Paris, Collège de France, 1985
4. Camilleri, C.: et al. *Stratégies identitaires*. Paris, PUF, 1990
5. Clanet, C.: *L'interculturel. Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990
6. Cohen-Émerique, M.: La tolérance face à la différence, cela s'apprend. *Interculturelles*, 16, 1992
7. Delors, J.: *Rapport à l'Unesco de la Commission Internationale pour l'Éducation du XXIe siècle*. Paris, O. Jacob, 1996
8. Giraud, M.: L'approche interculturelle : faux débats et vrais enjeux. *Revue Migrants Formation*, 102, CNDP, p. 51-73, 1995
9. Ghiglione, R.: *L'homme communiquant*. Paris, A. Colin, 1986
10. Hannoun, H.: *Les ghettos de l'école. Pour une éducation interculturelle*. Paris, ESF, 1987
11. Hoopes, D.: Intercultural communication, concepts and the psychology of intercultural experience. In *Multicultural education: a cross cultural training approach*. Ed. M.D. Push, Chicago, Network Inc., 1979
12. Jahoda, M.: La fonction psychologique du préjugé racial. In *Le racisme devant la science*. Paris, Unesco, 1960
13. Ladmiral, J.R., Lipiansky, E.M.: *La communication interculturelle*. Paris, A. Colin, 1989
14. Levi-Strauss, C.: *Race et histoire*. Paris, Denoël-Gonthier, 1961
15. Levi-Strauss, C.: *L'identité*. Paris, Grasset, 1977
16. Lipiansky, E.M.: Communication, codes culturels et attitudes face à l'altérité, *Interculturelles*, 7, 1989
17. Lipiansky, E.M.: Identité, communication interculturelle et dynamique des groupes. *Connexions*, 58, 1991

18. Lipiansky, E.M.: *Identité et communication*. Paris, P.U.F., 1992
19. Moscovici, S.; Hewstone, M. De la science au sens commun. In S. Moscovici, *Psychologie Sociale*. Paris, PUF, 1988
20. O.C.D.E. *L'éducation multiculturelle*. Paris, Cerl, 1987
21. Paicheler, H.: L'épistémologie du sens commun : de la perception à la connaissance de l'autre. In S. Moscovici, *Psychologie sociale*. Paris, PUF, 1988
22. Piaget, J.: *Épistémologie des Sciences de l'Homme*. Paris, Gallimard, 1970
23. Ramos, N.: (Dir.) *Éduquer à la diversité. Timor Oriental*. Version en langue française, anglaise et portugaise. Production Scripto, Audio et Video, Lisboa, CEMRI, 1997
24. Ramos, N.: (Dir.) *Éduquer à la diversité. Cap Vert*. Version en langue française, anglaise et portugaise. Production Scripto, Audio et Video, Lisboa, CEMRI, 1997
25. Ramos, N.: (Dir.) *Éduquer à la diversité. Goa*. Version en langue française, anglaise et portugaise. Production Scripto, Audio et Video, Lisboa, CEMRI, 1998
26. Ramos, N.: Comunicação, Cultura e Interculturalidade: Para uma Comunicação Intercultural. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, (35, 2), p. 155-178, 2001
27. Ramos, N.: Communication, Éducation et Interculturalité. Vers une Éducation à la Tolérance. *Dialogos*, 5, p. 68-75, 2002
28. Ramos, N.: *Interculturalité, Communication et Éducation*, Bucarest, Milena Press, 2003
29. Ramos, N.: Sociedades Multiculturais, Interculturalidade e Educação. Desafios Pedagógicos, Comunicacionais e Políticos. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, (41, 3), pp. 223-234, 2007.
30. Ramos, N.: Interculturalidade e Alteridade/Interculturalité et Altérité. In *Culturas, Percepção e Representações/Cultures, Perceptions et Représentations*. L. M. Brandão Toutain, J. F. Serafim, Y. Geffroy (org.). Salvador, EDUFBA, p. 42-56, 2010
31. Samovar, L.A.: *et al. Understanding intercultural communication*. Belmont, Wardsdorth Publisher co., 1981
32. Shérif, M.: *Des tensions intergroupes aux conflits internationaux*. Paris, ESF, 1971
33. Tajfel, H.: La catégorisation sociale. In S. Moscovici, *Introduction à la Psychologie Sociale*. Paris, Larousse, 1972

Imaginea imigrației chineze în presa românească

*Drd. Adela Raluca Rotaru (căs. Popa)¹
Doctorand, Universitatea București
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine*

Rezumat

Lucrarea de față își propune să creioneze un segment al imigrației chineze din România ultimilor ani, în funcție de modul cum a fost prezentat în presa românească. Perioada aleasă pentru studiu este iunie 2008- aprilie 2009, iar tipul de mass-media analizat este acela al presei scrise. Perioada relativ lungă de urmărire a articolelor privind imigrația chineză în România a fost impusă de doi factori aflați în strânsă legătură: *procentul scăzut de imigranți în România și vizibilitatea scăzută în presa românească* a imigranților în România. Pentru scopul prezentului articol, am selectat, spre prezentare, patru articole din presă care urmăresc un anumit tip de imigrație, și anume imigrația chinezilor muncitori în construcții.

În articol se efectuează o analiză de text mass-media de tip calitativ. În acest scop, voi urmări modul cum sunt folosite anumite cuvinte-cheie și care este stilul utilizat de autori.

Cuvinte cheie

text mass-media, analiză de text, imigrație, chinez

Prof. Luminița Hoarță Cărăușu arată în „Teorii și practici ale comunicării”, făcând trimitere la studiul Danielei Roventă-Frumușani, „Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze²”, faptul că „Produsele mass-media «sunt purtătoare (și nu simple suporturi) de reprezentări sociale, de curente socio-culturale, de moduri de viață», centralitatea discursului mediatic în societatea postmodernă implicând «variate dimensiuni ale convergenței: *convergența mediilor* (televiziune+ computer în televiziunea digitală, televiziune+presă scrisă în diversele ziare preponderent iconice); *intertextualitatea mediilor* (presa scrisă glosează pe marginea unor cazuri prezentate la televiziune, emisiunile televizate anunță seara *scoop-urile*

¹ Autorul articolului este funcționar al Uniunii Europene, lucrând ca traducător în cadrul Consiliului Uniunii Europene. Prezentul articol reprezintă o poziție personală și în niciun caz nu poate fi considerat drept reprezentând poziția oficială a Consiliului Uniunii Europene.

² Roventă-Frumușani, Daniela: Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze, București: Editura Tritonic, 2004.

principalelor ziare de a doua zi); *interdisciplinaritatea cercetării* care conjugă obiective și metode din sociologie, antropologie, semiotică, lingvistică etc.³»

Este evident faptul că analiza de text mass-media este diferită de analiza de text literar, întrucât textul mass-media se află într-un permanent dialog cu contextul societal în ansamblu, jurnalistul fiind în permanență la curent cu informațiile care circulă în mediul politic, economic, etc.

Prof. Hoarță Cărăușu arată în studiul citat anterior, făcând trimitere la analiza efectuată de S. Dumistrăcel⁴, că “În privința tipologiei titlurilor, S. Dumistrăcel enumeră câteva tipuri de titluri care apar în discursul publicistic actual...: 1) «titlul clasic, tradițional», 2) «titluri bazate pe jocuri de cuvinte», 3) «titluri care exploatează valorile stilistice ale unor semne de punctuație», 4) «titluri care utilizează rimele», 5) «titluri-citat», 6) «titluri care parafrazează», 7) «titlurile interogative sau exclamativ-imperative», 8) «titluri defective de predicat», 9) «titluri evazive, care îi derutează pe cititori»⁵”.

Analiza ar trebui demarată prin precizarea că, dat fiind contextul economic din ultima decadă, România a devenit o țară de emigrație. Conform datelor vehiculate de Oficiul Român de Imigrari, la momentul actual cca. 3 milioane de cetățeni români trăiesc în afara granițelor țării. Aderarea României la Uniunea Europeană a facilitat fluxul migrator al cetățenilor români către diferite state membre UE, emigrarea cuprinzând atât segmente de elită (așa numitul „brain drain”), cât și segmente de emigrație care cuprind muncitorii în construcții, amenajări interioare, îngrijitori bătrâni etc. În acest context, pe piața românească au apărut meseriile aflate în penurie, adică meserii pentru care nu mai există destui specialiști. Pe lângă dramaticul și mult mediatizat caz al medicilor români/al asistentelor medicale care au plecat cu contracte în diverse state membre din UE, un procent ridicat, poate mai puțin mediatizat, de cetățeni români plecați în străinătate pentru a ocupa locuri de muncă remunerate la alte standarde decât cele românești este constituit de specialiștii în construcții. În contextul sesizării lipsei de specialiști în construcții în România la nivelul anului 2008, când s-a înregistrat o creștere economică ce a atras după sine un boom al construcțiilor, în România companiile interesate de angajarea de specialiști în construcții au început să facă apel la firme de recutare de forță de muncă din străinătate. Acesta este, schițat,

³ Roventă-Frumușani, Daniela: Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze, apud Hoarță Cărăușu, Luminița: Teorii și practici ale comunicării, p. 402.

⁴ Dumistrăcel, S., Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcționale, Iași: Institutul European, 2006.

⁵ Dumistrăcel, S., Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcționale, apud Hoarță Cărăușu, Luminița: Teorii și practici ale comunicării, p. 404.

contextul în care în România au început să sosească cetățeni chinezi specializați în construcții.

Un lucru pe care ediția din 3 iunie **2009** a cotidianului central „**România liberă**”⁶ îl semnalează este că „2.517 cetățeni străini, care se aflau ilegal pe teritoriul României, au fost depistați anul acesta de polițiștii Oficiului Român pentru Imigrări (ORI), cei mai mulți fiind cetățeni turci, 699 de persoane, chinezi – 650 și din Republica Moldova – 397, potrivit NewsIn. Potrivit ORI, împotriva cetățenilor străini aflați ilegal pe teritoriul României au fost emise 1.761 de decizii de returnare. 176 de străini au fost returnați forțat - 164 fiind escortați de polițiștii ORI până la frontieră, iar 12 până în țările de origine (Congo, Guineea, Egipt, Georgia, Tunisia, Turcia, Rusia).”

Cifra citată de “România liberă” (2517 cetățeni străini) este ridicol de mică comparativ cu alte cifre vehiculate în alte state membre. Totuși, articolul respectiv este interesant de menționat întrucât contribuie la realizarea unei imagini de ansamblu a imigrației în România. Autorul articolului continuă prin a arăta că ”Ultima acțiune ORI de depistare a celor care stau ilegal în România a avut loc, marți, când 22 de străini au fost găsiți având dreptul de ședere expirat din luna februarie a acestui an, iar un cetățean chinez primise deja decizie de returnare.” Trimiterea la imigranții ilegali se face, deci, prin sintagma “cei care stau ilegal în România”.

Titlul articolului enunță o cifră aproximativă a “cetățenilor străini aflați ilegal în România”. Revenind la titlul articolului din „România liberă” prezentat anterior, putem afirma că este un titlu defectiv de predicat. Ceea ce se poate remarca cu ușurință este faptul că autorul articolului nu face niciun fel de comentariu privitor la imigranți, știrea fiind prezentată neutru, oferindu-se doar cifre și făcându-se trimitere la autoritatea românească însărcinată cu soluționarea problemei imigranților ilegali.

În ediția din 28 iunie **2008** din „**Gândul**”, a fost publicat un articol intitulat „Chinezii vin să muncească oricât în România”⁷. În articol se pleacă de la cazul concret al nouă cetățeni chinezi dintr-un sat din China, Nantong, care au venit la București, printr-o firmă, să lucreze ca meșteri în construcții, fiind instalatori și sudori. Autorul articolului expune acest caz atât citând cele spuse de muncitori, cât

⁶ „Peste 2500 cetățeni străini aflați ilegal în România”, disponibil la adresa <http://www.romanalibera.ro/actualitate/bucuresti/peste-2-500-cetateni-straini-aflati-ilegal-in-romania-155883.html>

⁷ „Chinezii vin să muncească oricât în România”, disponibil la adresa <http://www.gandul.info/reportaj/chinezii-vin-sa-munceasca-oricat-in-romania-2741322>

și citând ceea ce spune translatorul acestora, un student chinez la ASE plătit de firma angajatoare pentru a-i învăța limba română, sau povestind și explicând care este motivația celor nouă muncitori, cum au venit în România, care este salarizarea acestora, care sunt condițiile de lucru, care este, în final, dimensiunea culturală a acestui fenomen.

Astfel, autorul articolului precizează că un „meșter chinez” primește, în baza contractului de muncă, „635 de euro, bonuri de masă, plata orelor suplimentare, cazare și întreținere gratuite”. Autorul articolului explică faptul că cei nouă muncitori au fost cazați „într-o casă cu curte din apropierea Pieței 1 Mai și așteaptă... să înceapă munca la un șantier din centrul Capitalei”. Așteptarea este condiționată de primirea „OK-ului”-ui Oficiului Român pentru Imigrări. Este ușor de sesizat imixtiunea formalului și informalului în acest articol în care expresii de limbă vorbită („nu primiseră OK-ul”, „s-au înfipt imediat la tacâmuri”, „se uită la mine cruciș”, „repetă...ca pentru un copil greu de cap”, „ai șantierul în buricul Capitalei”, „au cheful de muncă al românilor care plecau în străinătate prin anii '90”) alternează cu expresii formale și trimiterea la autoritățile românești și prevederile legale („angajatorul...să le înregistreze contractele la Inspectoratul Teritorial de Muncă”, „control al inspectorilor de muncă”, „contractul din România nu se poate prelungi decât cel mult cinci ani”, „acordul Agenției Naționale pentru Ocuparea Forței de Muncă”, „toate actele muncitorilor străini trebuie legalizate și supralegalizate la Ministerul de Externe”). Citirea cu atenție a articolului revelează predominanța stilului informal și a expresiilor de limbă vorbită, chiar atunci când sunt citate persoane implicate în încheierea contractelor de muncă cu cetățenii străini.

Autorul articolului aduce în prim plan dimensiunea culturală a fenomenului imigrației muncitorilor chinezi în România și, din acest punct de vedere, articolul este extrem de important pentru înțelegerea acestei realități. Astfel, cetățenii chinezi îi explică autorului articolului că au venit în România pentru a munci „oricât”, motivația fiind aceea de a trimite banii câștigați familiilor lor din China. De altfel, având în vedere clasificarea titlurilor expusă anterior, se poate considera că acesta este un titlu-citat, reluându-se adverbul “oricât”.

Autorul precizează că „au venit cu un scop precis: să lucreze și să câștige cât mai mult” și că „n-au de gând să cheltuiască banii pe nimicuri”. Cu titlu anecdotic, autorul menționează remarca studentului chinez angajat de firmă pentru a le preda limba română care povestește cum i-a dus pe cei nouă muncitori la cumpărături: „Sunt foarte bine orientați. I-am dus la pește și la pui și s-au înfipt imediat la tacâmuri”.

Un al doilea aspect care merită menționat în acest context este motivația muncitorilor în alegerea României ca țară unde să își exercite activitatea: cei nouă muncitori spun că au ales România “pentru că este în Europa”. Autorul articolului continuă:

„Pentru ei, Europa înseamnă „progres”, „civilizație”, „salarii mari”. Chiar dacă în România salariile nu sunt foarte mari, speranța lor este ca odată ce au făcut pasul în Europa să poată pleca mai departe după ce își termină contractul. «Oricât ar fi de buni ca salariați, contractul din România nu se poate prelungi decât cel mult cinci ani. Așa prevede legea. Dar dacă sunt buni meseriași și serioși, după finalizarea acestei perioade le putem găsi contracte la alte firme din țările UE sau din Israel, oriunde este nevoie de forță de muncă calificată», ne explică Roxana Prodan, șefa firmei Rom Manpower, cea prin care a fost facilitată recrutarea meșterilor chinezi.”

Din cele expuse anterior, reiese faptul că muncitorii chinezi optează pentru România în vederea încercării obținerii de contracte în alte state din UE sau Israel în care nu pot ajunge decât după ce vor fi făcut dovada exercitării profesiilor lor în această țară. În plus, perioada de muncă din România este una de sacrificiu, o perioadă în care se limitează la strictul necesar, trimițând cea mai mare parte din salariu familiilor rămase în China. De altfel, finalul articolului se axează exact pe această motivație extraordinară a muncitorilor chinezi: Roxana Prodan, al cărei nume este menționat mai sus, este citată spunând: „chinezii au un mare atu: au dor de muncă. Au cheful de muncă al românilor care plecau în străinătate prin anii '90”. Acest “dor de muncă” menționat de șefa firmei de recrutare de forță de muncă poate simboliza o anumită etică a muncii, o anumită atitudine față de viață conform căreia sacrificiul în favoarea familiei este perceput ca ceva natural, firesc, pentru persoanele venite din această parte a Asiei.

În ediția din 10 februarie 2009 a ziarului „Cotidianul” a fost publicat un articol intitulat “Chinezii de România, viață de câine⁸”. Titlul articolului anunță, emfatic, situația în care muncitorii chinezi se pot afla în condițiile în care sunt angajați de patroni români. Începutul articolului este grăitor:

“Munți de gunoie în depozite cu igrasie, șoareci și camere-geamantan strâmte în care trebuie să se înghesuie zeci de oameni. Acestea sunt condițiile în care o parte dintre muncitorii chinezi sunt găzduiți de patronii români.”

Revenind la motivația muncitorilor chinezi veniți să muncească în România, enunțată în articolul anterior, autorul articolului explică:

⁸ „Chinezii de România, viață de câine”, disponibil la adresa http://www.infonews.ro/art_130059_Social-Chinezi_de_Rom%C3%A2nia_via&

„Au venit în România ca să-și ajute familiile lăsate acasă, cu gândul că vor câștiga și de 10 ori mai mult aici decât în China. Condițiile de locuit, fie ele și precare, cu apă curgând din tavan, dușuri în miros de urină și lipsite de intimitate sau un spațiu personal de dimensiunea unui pat suspendat de 1x2m nu îi supără însă la fel de tare ca lipsa banilor pentru care au fost de acord să treacă în alt continent.”

Ideea articolului este clară: cei 250 de muncitori chinezi angajați de patronul român, o firmă românească implicată în desfășurarea unui proiect bucureștean- “viitorul mall Cotroceni”- se găsesc într-o situație critică: condițiile de locuit completează tabloul dramatic al acestor persoane care nu și-au mai primit salariile “din noiembrie”. La fel de evident reiese că supărarea lor este cauzată nu atât de condițiile expuse foarte realist de autor, ci de faptul că familiile care depind de aceste venituri nu au mai primit banii din cauza neplății din partea angajatorului român.

Autorul articolului precizează, de asemenea, faptul că muncitorii chinezi au apelat la un sindicat românesc pentru remedierea situației lor, descoperindu-se că, pe lângă problema legată de salarizare și de condiții de locuit, existau probleme legate și de viza obținută.

„Muncitori asiatici”/ „oameni”/ „locuitori chinezi” - iată cum se face referirea la imigranții chinezi aflați în această situație. Imaginea creionată în ceea ce privește condițiile de muncă este halucinantă (baracări insalubre, apă curgând din tavan, șoareci, lipsa spațiului intim). Finalul articolului este similar cu cel al articolului prezentat anterior: „mai tare decât orice mizerie îi doare lipsa banilor la care au visat, care rămâne până una-alta laitmotivul muncitorilor chinezi veniți în România ca în Occident. Vor banii înapoi și vor să plece cât mai repede acasă, pentru că e mai bine să fie păcăliți în țara lor.”

Titlul articolului, bazat pe un joc de cuvinte (se face clar trimitere la aspectul cultural care ține de modul în care sunt tratate animalele în China și de obiceiurile culinare din China, diferite de cele din România), surprinde atât starea precară a condițiilor, după cum am arătat, cât și raportul deficitar dintre angajații chinezi și patronii români. Totuși, aducerea în discuție a sindicatului românesc care acceptă să se implice pentru a contribui la soluționarea situației acestor muncitori completează, în mod fericit, imaginea autorităților românești aflate în dialog cu acest segment de imigrație.

Evenimentul protestului unor cetățeni chinezi în fața Ambasedei Chinei la începutul anului 2009 din cauza neprimirii salariilor din partea angajatorilor români a fost amplu mediatizat în presa românească, dat fiind dramatismul situației.

Practic, muncitorii respectivi au petrecut câteva luni în fața Ambasadei Chinei căreia i-au solicitat ajutoare de ordin financiar pentru a reveni în țara de origine. Întârzierea răspunsului autorităților chineze, faptul că aceste persoane au depins exclusiv de ajutorul benevol al cetățenilor bucureșteni sau al unor fundații și faptul că presa a relatat, in crescendo, cazurile de îmbolnăviri cauzate de cantitatea inadecvată de hrană, de igiena precară și statul în frig au contribuit la crearea unei imagini în care lipsa răspunsului instituțional a reprezentat cauza principală a conturării unui tablou de degradare umană dramatică.

Acest aspect este surprins și în articolul „Zeci de muncitori chinezi cer Ambasadei din România ajutor pentru repatriere” publicat în **17 februarie 2009**⁹, titlul articolului fiind unul de tip „clasic, tradițional”.

Articolul prezintă, pe lângă situația imigranților la care s-a făcut referire mai sus, poziția Ambasadei Chinei care declară a fi încercat să medieze conflictul dintre muncitori și patronat. Autorul articolului precizează că ambasada a suportat cheltuielile de repatriere pentru 350 de muncitori și că, la solicitarea MEDIAFAX, „a contactat mai multe instituții românești în legătură cu această problemă: Ministerul Muncii, Oficiul pentru Imigranți, Ministerul de Interne și Ministerul Afacerilor Externe.”

În tot acest context în care presa a dialogat cu instituțiile care ar fi putut contribui la soluționarea situației de criză sau a facilitat dialogul instituțiilor abilitate, muncitorii chinezi sunt prezentați în același mod, acest lucru asigurând un punct de coerență în discursul presei: muncitorii sunt lipsiți de orice ajutor, trăiesc în corturi, depind de hainele, alimentele și medicamentele aduse de benevoli, aplaudă atunci când o mașină care le-a adus ajutoare se îndepărtează (lucru extrem de interesant din punct de vedere cultural), se așează civilizată la coadă să primească ajutoarele. Cu titlu anecdotic, polițiștii români laudă comportamentul muncitorilor aflați în fața ambasadei:

„Și jandarmii, care sunt prezenți alături de ei în fiecare seară, spun că sunt liniștiți, că nu au făcut scandal, că se așează pe cutiile din corturile lor improvizate și se mai încălzesc câteodată lângă un foc.”

Conștient sau nu, presa românească a reușit să surpindă extraordinar de viu câteva elemente caracterizante ale culturii chineze: sacrificiul, sentimentul de datorie, disciplina, răbdarea etc.

⁹ „Zeci de muncitori chinezi cer Ambasadei din România ajutor pentru repatriere”, disponibil la adresa . <http://www.mediafax.ro/social/zeci-de-muncitori-chinezi-cer-ambasadei-din-romania-ajutor-pentru-repatriere-3939246->

În 16 aprilie 2009, pe site-ul **Prefecturii București** a apărut un comunicat oficial¹⁰ în care prefectura mulțumea Ambasadei Republicii Populare Chineze pentru faptul că s-a implicat pentru a soluționa problema, suportând costul repatrierii unei părți dintre muncitorii care stătuseră timp de câteva săptămâni în fața ambasadei și al cazării celeilalte părți într-un hotel.

Prezentul articol a avut ca obiectiv prezentarea succintă a unui anumit segment al imigrației chineze astfel cum reiese din analiza de text a trei articole de presă supuse unei analize de tip calitativ. Titlurile articolelor au fost identificate ca făcând parte din anumite categorii prezentate de prof. Hoarță Cărașu, care a preluat tipologiile plecând de la analiza efectuată de S. Dumistrăcel. În plus, în toate cazurile, s-a putut constata amestecul de stiluri (formal și informal) și prezența unor expresii de limbă vorbită, chiar de tip colocvial.

Interesul pentru obiectul de interes al prezentei analize a fost constituit de încercarea de a înțelege, prin analiza discursului mass-media, motivația cetățenilor chinezi atrași de România, în contextul în care, din punct de vedere sociologic, România este considerată, la momentul actual, o țară de emigrație, nu de imigrație.

Bibliografie

1. Hoarță Cărașu, Luminița: *Teorii și practici ale comunicării*, Iași, Editura CERMI, 2008.

Presă

„Chinezii vin să muncească oricât în România”, disponibil la adresa

<http://www.gandul.info/reportaj/chinezii-vin-sa-munceasca-oricat-in-romania-2741322>

„Chinezii de România, viață de câine”, disponibil la adresa

http://www.infonews.ro/art_130059_Social-Chinezi_de_Rom%C3%A2nia_via&

“Zeci de muncitori chinezi cer Ambasadei din România ajutor pentru repatriere”, disponibil la adresa <http://www.mediafax.ro/social/zeci-de-muncitori-chinezi-cer-ambasadei-din-romania-ajutor-pentru-repatriere-3939246->

„Peste 2500 cetățeni străini aflați ilegal în România”, disponibil la adresa

<http://www.romanalibera.ro/actualitate/bucuresti/peste-2-500-cetateni-straini-aflati-ilegal-in-romania-155883.html>

Comunicat oficial

Comunicatul prefecturii București din 16 aprilie 2009, disponibil la adresa

<http://www.prefecturabucuresti.ro/biroul-de-presa/102-solutionare-situatie-cetateni-chinezi.html>

¹⁰ Comunicatul prefecturii București este disponibil la adresa

<http://www.prefecturabucuresti.ro/biroul-de-presa/102-solutionare-situatie-cetateni-chinezi.html>

Strategia de comunicare publica a lui Emil Cioran

*doctorand în Științele Comunicării Arthur Suciș, Școala doctorală de Științe ale Comunicării, SNSPA
asistent doctorand Ovidiu Solonar, Universitatea Româno-Americană*

Rezumat

Scopul acestui articol este acela de demonstra autonomia discursivă a filosofului Emil Cioran. De la prima sa carte, publicată, în românește, la 23 de ani (Pe culmile disperării, 1934), și până la ultima, apărută, în franceză, la Gallimard (Exerciții de admirație, 1986), Emil Cioran a promovat, cu o consecvență greu de egalat, un discurs unitar din punct de vedere tematic și, în parte, și stilistic, o viziune constantă asupra temelor abordate și o strategie de poziționare autonomă în cadrul câmpului cultural, român sau francez. Chiar dacă, după stabilirea la Paris, Cioran și-a modificat substanțial poziționarea în cadrul câmpului cultural și strategia de comunicare, cărțile sale sunt un exemplu dintre cele mai radicale de discurs autonom din perioada celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea.

Cuvinte-cheie

discurs autonom, discurs heteronom, publicitate

1. Autonomie și heteronomie discursivă

Prin discurs autonom înțelegem acea formă de discurs care se raportează strategic și determinant, prin *distanțare*, la discursul heteronom în cadrul unei comunități date și al unei epoci. Discursul heteronom este discursul dominant, aparținând puterii simbolice. El pune la dispoziție instrumente axiologice și pragmatice pentru instituționalizarea membrilor comunității, în așa fel încât acești membri să poată identifica și adopta, fiecare în parte, un sens al propriei lor existențe. Numai în raport cu acest discurs heteronom este posibilă distanțarea autonomă, prin care autorul atentează în mod radical sau subversiv la sensul impus sau propus de ordinea ierarhică.

Din punct de vedere istoric, pot fi identificate cel puțin trei modalități de poziționare autonomă la nivelul discursului: 1. distanțare printr-o *viziune* diferită de aceea adoptată de puterea simbolică; 2. distanțare printr-un *limbaj*, printr-o metaforizare sau conceptualizare diferite de acelea adoptate de ordinea ierarhică; 3.

poziționare autonomă în cadrul câmpului cultural. Discutând despre mediile dominante, Marshal McLuhan ia în considerare, cu prioritate, acele discursuri autonome ("antimedii") care se afirmă prin limbaj, și ajunge, nu întâmplător, la analiza operelor lui Joyce și Mallarmé, a căror caracteristică principală este tocmai limbajul (Marshall McLuhan, 2006, capitolul "Joyce, Mallarmé și presa"). În *Regulile artei*, Pierre Bourdieu descrie modalitatea prin care Baudelaire, opunându-se figurii burghezului, a reușit să determine, în mare măsură, constituirea unui câmp literar autonom în Franța secolului al XIX-lea (Pierre Bourdieu, 2007). Cea mai radicală distanțare implică însă viziunea generală asupra vieții. Este clar că, în raport cu valorile progresiste, susținute, în secolul al XVII-lea, de o modernitate aflată în plină ascensiune, *Cugetările* lui Pascal se remarcă printr-o atitudine antimodernă, practic printr-o întoarcere la creștinismul cel mai dur (Antoine Compagnon, 2008:57). Adesea, autorii discursurilor autonome îmbină cele trei modalități de poziționare.

În funcție de distanțarea, radicală sau subversivă, discursurile autonome pot fi *insurecționale*, atentând la ordinea ierarhică a societății, sau *ironice*, promovând valori diferite pentru o schimbare non-violentă. În acest sens, discursul unui lider terorist ca Osama bin Laden este autonom insurecțional, în timp ce discursul unui scriitor ca Michel Houellebecq este autonom ironic.

2. Perioada românească

Emil Cioran a susținut, cu o stilistică singulară, ideile cele mai pesimiste. Moartea și inutilitatea vieții reprezintă teme centrale, adevărate obsesii ale gândirii sale. Sub acest aspect, schimbarea discursivă care a avut loc în decursul unei îndelungate cariere literare ține mai degrabă de ton și de intensitatea trăirii decât de conținut, încadrabil în tradiția sceptică inaugurată de Eccleziast și reînnoită, în secolul al XIX-lea, de Nietzsche sau Schopenhauer. Chiar dacă schimbă româna cu franceza, Cioran rămâne adeptul metaforei șocante, iar trecerea la un stil mai sec, apropiat de moraliștii francezi, se petrece numai o dată cu vârsta. Cu toate acestea, între perioada românească și cea franceză, se poate remarca o schimbare semnificativă în ceea ce privește strategia de poziționare a lui Emil Cioran în cadrul câmpului cultural.

După finalizarea studiilor de filozofie, Cioran abandonează atât cariera universitară, cât și filosofia de sistem, în genul lui Kant sau Hegel, dedicându-se în totalitate expresiei unei gândiri fragmentare, provocată intens de faimoasele sale insomnii. Pe lângă cărțile, pe care le publică începând cu 1934 și până după 1940,

Cioran se implică în publicistica românească interbelică, în dezbaterile și în istoria vremii. Articolele apărute, în 1991, în volum la Editura Humanitas, sub titlul *Singurătate și destin*, conțin un număr destul de mare de teme, multe dintre ele ținând de actualitatea vremii. În reviste precum *Mișcarea*, *Gândirea*, *Floarea de foc*, *Calendarul*, *Vremea* sau *Rampa*, Cioran comentează apariții editoriale de Lucian Blaga, Simon Frank sau Karl Jaspers, realizează portrete ale unor contemporani (Greta Garbo, Nae Ionescu) și se implică, prin luări de atitudine, în mișcarea politică și intelectuală din România. Abordarea sa literară este foarte apropiată de ”scrisorile provinciale” ale lui Mircea Eliade, pe care Cioran le citea în timpul liceului, pe când se afla la Sibiu (Cioran, 1993: 118). Această implicare în publicistică a mers până la susținerea unei mișcări politice radicale, care urmărea schimbarea din temelii a sistemului de guvernare interbelic și, în general, a comunității românești. *Schimbarea la față a României* (1936) este o asumare, dusă până la capăt, a discursului radical de susținere a Gărzii de Fier și a căpitanului acesteia, Zelea Codreanu. Din cele evidențiate aici, putem afirma că, în perioada românească, Cioran a fost implicat în actualitate și a promovat un discurs autonom radical, trecând uneori de limita autonomiei ironice și ajungând în zona discursului insurecțional.

3. Perioada franceză

Cioran a fost numit atașat cultural în Franța cu puțin timp înainte de a primi ordinul de concentrare pe front (Mihail Sebastian, 2005: 285), iar în perioada ocupației Parisului de către armata lui Hitler a scris, în limba română, textul *Parisul provincial* (Emil Cioran, 1991: 326-329). După eliberare, a urmat însă ocupația României de către sovietici, astfel încât Cioran a fost obligat să rămână în Franța și să scrie în franceză. Această foarte importantă schimbare a fost pusă de Cioran pe seama unei traduceri din Mallarmé (Cioran, 2010), dar este foarte clar că ea nu are nici o legătură cu vreo problemă de limbaj, cu necesitatea de a adopta un alt stil, ci cu o problemă de limbă: obligația, în condițiile istorice date, de a scrie în franceză.

După război, Franța rămâne o țară democrată în cadrul căreia se afirmă o mișcare puternică, culturală, dar și politică, de stânga. Figura intelectuală dominantă este filosoful Jean Paul Sartre, existențialist adept al marxismului. Dreapta radicală, pe care Cioran o susținuse în România, se află în dizgrație. În raport cu noul cadru al vieții sale, viitorul scriitor de limbă franceză adoptă o nouă strategie: *dezimplicarea politică și publicistică*. William Kluback și Michael

Finkenthal remarcă, în lucrarea lor *Ispitele lui Cioran*, că *Tratat de descompunere*, prima carte publicată de Cioran în franceză (1949), se deschide cu un capitol de delimitare față de fanatismul politic ("Genealogia fanatismului"). Aici Cioran oferă explicația oricărei implicări politice radicale: "În sine, orice idee este neutră, sau ar trebui să fie; dar omul o însuflețește, proiectându-și în ea flacăra și nebunia; împură, preschimbată în credință, ea se inserează în timp, capătă chip de eveniment: are loc astfel trecerea de la logică la epilepsie... Așa se nasc ideologiile, doctrinele, și farsele însângerate." (Cioran, 1996: 7) Dacă, în România, Cioran este implicat direct în istorie, în Franța el se delimitează de ea: "Noul construct pare o adevărată binecuvântare pentru Cioran: nu numai că îi permite să abandoneze elegant istoria, dar îi oferă și o scuză decentă pentru atitudinea lui periculoasă și condamnată din punct de vedere moral de dinaintea războiului. Într-adevăr, singura deosebire dintre românul Cioran și francezul Cioran constă în gradul de atașament față de mediu." (William Kluback și Michael Kinkenthal, 1999: 71) El va publica de acum înainte foarte rar în presa franceză, iar articolele nu vor avea legătură cu actualitatea. Din temele abordate în perioada românească, supraviețuiesc portretele, realizate de astă dată unor scriitori originari din România (Mircea Eliade, Benjamin Fondane) sau parizieni veniți, ca și Cioran, din alte zări (Samuel Beckett, Henri Michaux) (Cioran, 1993).

Schimbarea de strategie a lui Cioran nu are legătură numai cu încercarea de a se desprinde de trecutul românesc, ci și cu dorința de a se re poziționa în raport cu societatea occidentală din care, acum, face parte. Ca și reprezentanții Școlii de la Frankfurt, el este conștient de dificultatea de a se afirma ca autor autonom într-un regim democratic dominat de *publicity* (Jurgen Habermas, 2005), în care orice formă de opoziție este înghițită de sistem: „Marile epoci ale istoriei rămân cele de „despotism luminat” (Secolul al XVIII-lea). Spiritul nu înflorește nici în excesele libertății, nici în ale terorii. Are nevoie de un jug suportabil. O epocă bună este o epocă în care ironia nu te aruncă în pușcărie.” (Cioran, 2010, vol. I: 65) Strategic, Cioran se va afirma prin respingerea formelor moderne de publicitate, mergând în acest sens până la amănuntele sistemului.

Ajuns în Franța, Cioran are inițial intenția de a intra în cercetare (Cioran, 2010). În cele din urmă însă, decide să-și continue traiectoria de scriitor fragmentar începută în România. El se consideră un apatrid și un scriitor marginal. O perioadă, trăiește din burse studentești, apoi devine un întreținut al prietenei sale, Simone Boué. Viața literară pariziană, cu scriitorii ei care produc neconținut cărți, îl dezgustă. Se plânge mereu de corvoada scrisului și caută să scrie puțin. Se laudă prietenilor că nu face nimic, se feli cită pe sine în perioadele în care este „uitat” de

criticii literari. La un interval de patru ani, se încumetă să dea la tipar câte un volum, în aproape toate cazurile unul subțire. Dar nu dorește să se asigure de vânzarea volumelor („Toți cei care vând ceva mă scot din minți” (Cioran, 2010:35)) și multă vreme se opune publicării cărților sale în ediții de buzunar, pentru marele public. Această atitudine este una tipic antimodernă, definitivă pentru discursul autonom: ”Nu trebuie să fii niciodată de acord cu mulțimea, nici măcar când are dreptate” (Cioran, 2010, vol. II: 274) Practic, se străduiește din răspuțeri să se abțină de a face jocul PR-ului modern și al publicității. Cu excepția premiului pentru *Tratat de descompunere*, refuză toate celelalte premii care îi sunt acordate, unele dintre ele consistente din punct de vedere financiar. Refuză de asemenea, în cele mai multe cazuri, să acorde interviuri în presă și se arată foarte supărat că este citit numai pentru că se vorbește despre el în ziare și în reviste: ”N-ar trebui să răspundem niciodată la scrisorile unor necunoscuți. Atunci când eu însumi primeam, era, îmi dau seama acum, pentru că se vorbea despre mine în ”presă”. De când nu mai public și după o anume „conspirație a tăcerii” (!), nimeni nu mai observă că exist. Ceea ce-mi convine de minune. Dar ce lecție am primit! Și când mă gândesc că am crezut, ca orișicine, în „adoratori”!” (Cioran, 2010, vol. I: 126) Cioran acordă cele mai multe interviuri în afara Franței (Liiceanu, 2007). Nu dorește să participe la nici o emisiune culturală de televiziune. Toate aceste acțiuni de publicitate i se par un supliciu și o formă de decădere morală: ”Căderea în timp a apărut. Refuz să dau interviuri, așa cum refuz să fac cel mai mic gest pentru lansarea cărții. „Ar fi cu adevărat degradant”, i-am spus cuiva. „Dar atunci de ce ați publicat-o. Sunteți inconsecvent”, mi se spune. „Fără îndoială, există însă grade în lipsa de pudoare”, a fost răspunsul meu.” (Cioran, 2010, vol.I:272) Nu în ultimul rând, Cioran se împotrivesc adoptării instrumentelor moderne de comunicare. Nu dorește să-și cumpere un televizor și se arată chinuit de obligația de a avea un telefon: ”Telefonul te face să fii la cheremul primului venit. În fiecare zi, ești ținta unei noi agresiuni.” (Cioran, 2010. Vol. III: 338)

Există însă anumite forme de publicitate pe care Cioran le acceptă. Este vorba despre publicitatea prin conversație și prin scrisori. Cioran este un personaj prezent adesea în saloanele lumii literare franceze, unde spiritul său spontan și vesel, contrastând cu opera, face de obicei impresie. De asemenea, el acceptă să primească în mansarda sa un număr mare de persoane. Criticul literar Dan C. Mihăilescu a remarcat că scrisorile românești ale lui Cioran diferă mult de acelea scrise în Franța. Primele sunt lungi și confesive, ultimele, laconice și premeditate. Cel puțin o parte a scrisorilor pariziene sunt utilizate aproape ca o formă de PR: „Pentru maturizatul Cioran, „sufletul apostat” și „geniul pustiu”, acel Cioran de după căderea

postlegionară și plecarea definitivă din România, corespondența renunță în chip flagrant la nudismul confesiv, devine deghizament, escamotare, suită de fandări, grimase comandate. Fluvialul confesiv, adeseori delirant, al adolescenței va fi necruțat cenzurat de laconismul prudent al epistolarului aforistic de maturitate, unul extrem de atent pliat pe tipicul și așteptările destinatarilor, mai cu seamă atunci când de aceștia depindea un avantaj material (o comandă editorială, o traducere, o recomandare etc.).” (Dan C. Mihăilescu, 2010:28)

4. Concluzii

În întreaga sa carieră literară, Cioran a promovat un discurs autonom. Tema centrală prin care opera sa își dezvăluie caracterul subversiv este moartea. Într-un sistem de tip capitalist, în care această temă este escamotată, propunându-se în schimb numeroase opțiuni ale divertismentului, Cioran a insistat asupra ei, arătând dificultatea găsirii unei sens al vieții. Poziția sa autonomă rezultă și din stilul său viață, diferit de modelul capitalist uzual. Cioran nu a fost niciodată căsătorit și a refuzat munca sistematică.

Discursul său a luat, în perioada românească, forma sa cea mai radicală, situându-se aproape de zona autonomiei insurecționale. Cu toate acestea, nu se pot remarca schimbări importante ale viziunii sale filosofice. Metafizic, Cioran a rămas toată viața fidel ideilor sale, iar schimbarea a avut loc mai ales în ceea ce privește poziționarea sa politică în cadrul câmpului cultural. În perioada românească, Cioran a militat pentru o transformare în întregime a lumii burgheze, în timp ce în perioada franceză se poate remarca o opoziție față puterea simbolică. Ea s-a concretizat în mod special printr-o negare a formelor moderne de PR și publicitate.

Bibliografie

1. Bourdieu, Pierre: *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. București: Art, 2007.
2. Cioran: *Caiete* (vol. I, II, III), București: Humanitas, 2010.
3. Cioran, Emil: *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944*, București: Humanitas, 1991.
4. Cioran: *Exerciții de admirație. Eseuri și portrete*. București: Humanitas, 1993.
5. Cioran: *Tratat de descompunere*. București: Humanitas, 1996.
6. Compagnon, Antoine: *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. București: Art, 2008.

7. Habermas, Jurgen: *Sfera publică și transformarea ei structurală*, București: comunicare.ro, 2005.
8. Kluback, William și Finkenthal, Michael: *Ispitele lui Cioran*, București: Univers, 1999.
9. Liiceanu, Gabriel: *Itinerariile unei vieți: E. M. Cioran*, București: Humanitas, 2007.
10. McLuhan, Marshall: *Texte esențiale*, București: Nemira, 2006.
11. Mihăilescu, Dan C.: *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, București: Humanitas, 2010.
12. Sebastian, Mihail: *Jurnal 1935-1944*. București: Humanitas, 2005.

La traduction et l'interprétation - modalités de transfert dans le processus de la communication

Miruna Opris
chargée de cours
Université Technique de Cluj-Napoca, Roumanie

Résumé

L'article se propose de trouver une voie de sortie de l'alternative théorique : traductible versus intraductible – et de la remplacer par une autre alternative, cette fois-ci pratique, résultant de l'exercice même de la traduction, à savoir : fidélité versus infidélité, même si cela implique le fait de reconnaître que la pratique de la traduction demeure une opération risquée, toujours à la recherche de sa propre théorie.

Mots – clés

traduction, interprétation, maîtrise du texte, personnalité (du traducteur), alternative théorique.

La traduction est un art qui fait circuler les mots, les idées et les cultures, elle nous fait vivre une odyssée fantastique qui nous amène à la rencontre de l'autre. Le traducteur fait partie intégrante de ce voyage, car il est la voie par laquelle se transmet le savoir étranger.

Si la traduction est «un art, mais un art fondé sur la science» [5], certaines branches de la linguistique appliquée et notamment la traductologie forment le coeur de cette science qui promet de faire évoluer chez l'apprenti traducteur la pratique traduisante au-delà de l'application mécanique d'un inventaire plus ou moins limité d'automatismes.

Dans le prologue de sa version de *Tacite*, l'encyclopédiste D'Alembert affirme qu'on ne devrait pas être trop exigeant envers le traducteur. Si celui-ci est capable de produire un texte lisible, proche de l'original et fidèle, il a accompli sa mission. C'est l'éternelle question du *traduttore/traditore*.

Eliot disait que l'importance concédée à Poe, en France, à la fin du XIXe siècle, était due à la connaissance imparfaite de l'anglais de la part de Baudelaire et Mallarmé. Et, en effet, il y a dans certaines versions du premier des faux sens et

des glissements sémantiques linguistiquement parlant peu orthodoxes et, malgré cela, ces traductions sont parfois, du point de vue littéraire, plus riches que les textes de l'écrivain américain. Le problème n'est donc pas là. Combien de versions de Shakespeare ont été faites correctement, sans que cela ait empêché que quelqu'un ressente, plus tard, le besoin d'en commencer encore une autre ? Ne serait-ce pas parce que chaque temps construit sa tradition, parce que chaque époque a besoin de sa propre traduction et, en conséquence, parce que traduire n'est pas « respecter » l'original, mais le « re-produire » ?

Les problèmes de fidélité à l'esprit et non à la lettre, les problèmes de traduction littérale ou non littérale, sont donc absents des présupposés qui conditionnent le travail de traducteur. Si l'écriture est la production d'un espace *par* et *pour* la réalisation d'un discours, la traduction constitue un processus similaire. Transposer, au sens le plus large du terme, un objet poétique, à partir de l'individualité qui lui est inhérente – l'une des composantes en est l'utilisation, comme langage de base, d'une langue différente de celle dans laquelle on tente de traduire et hors des coordonnées de laquelle cet objet cesse d'exister comme tel –, dans un système différent, suppose plus que le transvasement mécanique d'un récipient à un autre. Cela implique de réécrire le discours dont cet objet n'est qu'une partie, le *détextualiser* de son espace poétique propre pour entreprendre une nouvelle écriture qui produira, non pas un espace semblable, mais, au contraire, un espace, un discours et un texte différents. Bien que ces derniers soient contenus dans la traduction, ils ont avec ceux de l'original des concomitances qui échappent au texte lui-même en tant que matérialité. Langage « langue » / langage « littérature », langue / culture, forme / sens ne sont pas des termes dissociables et hétérogènes. Un texte est une proposition de totalité qui excède les limites strictement linguistico-textuelles et impose au traducteur la nécessité de le traduire en tant que totalité.

La lecture du texte traduit ne doit donc pas être comprise comme une illustration ou comme une référence explicative, mais comme la réalisation d'une des propositions de sens de ce qu'on appelle le « texte original », que l'on essaie ainsi de reproduire à partir d'une nouvelle textualité. C'est un (nouveau) point de départ, mais non d'arrivée, car il suppose, au stade translinguistique, ce que le *moi-ici-maintenant* suppose au stade linguistique.

Il n'est pas facile d'appliquer, dans le domaine de la théorie ou de la réflexion, à une expérience de traducteur, une activité littéraire qui, dans la plupart des cas, se définit surtout comme pratique. C'est la pratique qui fait et définit le traducteur, et

c'est elle aussi qui l'aide à résoudre les innombrables problèmes qui se présentent à lui, même si ces derniers sont presque tous d'origine philologique, linguistique ou littéraire, ou en rapport avec des connaissances aussi variées que les oeuvres traduites qui, partant, sont liées à l'expérience directe de la vie quotidienne.

Ce qui précède ne signifie pas cependant que théorie et *praxis* apparaissent dissociées quand on traduit, mais on travaille ou on traduit fréquemment à partir de présupposés théoriques inconscients, non formalisés, s'appuyant sur de vagues schémas méthodologiques qui sont variables, s'adaptant ou se configurant peu à peu dans le processus même de la traduction. En tout cas, toute traduction qui se veut sérieuse et responsable suppose, en plus d'une réflexion constante et de décisions indispensables pour réaliser le passage d'une langue à une autre, un certain nombre de considérations théoriques, initiales ou finales.

On peut ainsi considérer qu'on a, d'une part, le fait de choisir un texte écrit en une langue différente et de prendre la décision de le traduire – entreprise qui suppose une stratégie de travail déterminée, consciente ou non de la part du traducteur. D'autre part, nous avons la pratique quotidienne de la traduction, avec les problèmes innombrables qui se présentent au jour le jour, page après page, et qu'il faut résoudre au fur et à mesure, depuis le choix des acceptions considérées les plus justes jusqu'à la recherche d'une formulation plus en accord avec les caractéristiques de la langue d'arrivée, ou au respect et à la conservation d'une syntaxe qui, bien qu'étrangère à la langue d'arrivée, peut s'avérer, à un moment donné, plus ferme, plus efficace et / ou plus fidèle.

Finalement, une fois que le passage de la langue de départ à celle du traducteur a été réalisé, une réflexion sur les résultats obtenus s'impose. C'est le moment de l'évaluation, de la lecture finale du nouveau texte, qui lime les inexactitudes, élimine les erreurs, polit les phrases peu heureuses; moment qui est certainement celui où le traducteur peut faire preuve de la plus grande créativité, car il représente l'ultime tentative pour arriver à doter le texte de possibilités et de caractéristiques semblables à celles du texte de départ.

La traduction peut être – ou est toujours réellement – une fenêtre ouverte sur d'autres cultures, un souffle rénovateur qui aide à moderniser et à revitaliser notre propre tradition littéraire. «Sans cette rénovation, sans cette revitalisation, la culture et la littérature d'un pays courraient le risque de se scléroser», [4].

Traduire se transforme ainsi en une activité vitale pour la modernisation de notre propre littérature, grâce à un très large échange d'idées, de formes et de

propositions, une ouverture sans réserves, qui est «contraste de tous les élans vivants, unité humaine désintéressée que nous recherchons au moyen de méthodes convergentes et complémentaires», comme le disait un autre grand poète catalan, Josep Carner, en parlant du rôle de la tradition dans la culture.[1]

En fin de compte, traduire un texte est la meilleure manière, la plus directe, de le lire, de l'interpréter et, en conséquence, de le trahir de manière intelligente, c'est-à-dire de se l'approprier et de le convertir en sa propre «poésie», création. La lecture, comme l'interprétation et la trahison sont les conditions de la création littéraire.

Le sentiment de possession est si fort que le traducteur se sent souvent possesseur de l'oeuvre traduite, auteur d'un nouveau texte en une langue différente, surtout si la décision de la traduction lui revient entièrement et qu'elle n'a été conditionnée par aucune exigence d'édition. Il naît ainsi une relation intime et étonnante entre le traducteur et l'auteur original, ou, mieux encore, entre le nouvel auteur et l'oeuvre qu'il a lue, qu'il a pensé traduire et qu'il a finalement traduite. Cette relation apparaît au moment même de la lecture, de la lecture sérieuse, profonde et on peut en conclure une vérité incontestable : lire est, au fond, traduire et la traduction est la manière la plus parfaite, la plus complète de lire. Josep Carner l'écrivait en 1944, en des termes chargés d'émotion, de lyrisme et de vérité : «Traduire une oeuvre est la meilleure manière de la lire. C'est aimer et souffrir, c'est la servir et la dominer», «une personne ne lit que ce qu'elle est», ajoutant peu après: «une personne est ou devient ce qu'elle lit»[1]. Ces mots confirment donc la relation intime entre le lecteur et sa lecture et, aussi, la faculté de création que le lecteur accorde au texte choisi, de telle sorte qu'on peut dire que l'acte de lecture profonde est le lieu de réalisation d'une authentique création – ou recreation – du texte littéraire. Dans la traduction, celle-ci est menée à ses dernières conséquences: le traducteur assimile le texte lu et le transforme en quelque chose qui lui appartient déjà complètement.

«Je soulignerai cependant, que mon attitude vis-à-vis de la traduction poétique est, sous quelques aspects, différente de celle adoptée quand il s'agit de traduction en prose. Dans les deux cas, l'idée directrice est celle de la plus grande fidélité possible au texte original. Je sais que la fidélité totale n'existe pratiquement pas, mais l'oeuvre en prose – genre narratif – moins conditionnée par les aspects formels, parce qu'elle est plus analytique, plus objective que l'oeuvre lyrique, peut lui facilement être fidèle. Pour ces mêmes raisons et toujours d'une manière générale, l'oeuvre en prose présente normalement moins de difficultés de compréhension, ce qui facilite l'exégèse et les phases suivantes de la recherche de

l'équivalence qui sont, dans toute tentative de traduction, la compréhension, la reformulation et la justification», remarque Jean Delisle.

La traduction n'est jamais facile et suppose une dose considérable de stupeur et de souffrance; stupeur et souffrance devant l'impossibilité de surmonter l'incompréhension partielle d'une phrase ou d'une situation, ou devant l'immense difficulté qu'il y a à trouver les équivalences les mieux adaptées, rarement exactes dans la langue du traducteur. Il s'agit de difficultés qui, en principe, se retrouvent toutes, dans une même mesure, dans la traduction littéraire.

Traduire signifie aussi servitude, idée en relation aussi avec celle d'amour et de fidélité. Le traducteur doit savoir se maintenir dans le juste milieu et dire seulement ce qui se trouve dans le texte original. La tentation de l'infidélité est grande est les difficultés sont immenses, parce qu'il est souvent impossible de reproduire, dans la langue d'arrivée, la multiplicité des registres, les références et les connotations d'une œuvre. Dans la plupart des cas, il faut savoir choisir et mettre en évidence dans l'œuvre les éléments les plus caractéristiques et les plus personnels du texte original, mais généralement, l'idéal de la fidélité la plus absolue doit être la règle d'or de toute bonne traduction.

Un mot finalement sur la question de la maîtrise du texte. Ce terme, pour Carner, renvoie probablement à l'idée de la compréhension totale du texte à traduire, mais cette compréhension, cette connaissance profonde, implique la maîtrise d'une matière qui paraît ardue et semble difficile à obtenir. La maîtrise signifie possession ou désir de possession, de la même manière qu'on désire posséder tout ce qui a constitué un enjeu, un défi, ce qui nous a servi et nous sert de stimulation et ce dans quoi on a dépensé une grande partie de notre énergie, au moins autant – sinon plus – que celle dont l'écrivain a eu besoin pour écrire son «propre» œuvre. La traduction littéraire et surtout la traduction de la poésie, est, et peut être, une œuvre de création, une œuvre pleine de servitudes qui ne peut ni ne doit remplacer l'œuvre originale, mais qui, dans certains cas, peut atteindre un pouvoir de suggestion semblable à celui qui existait dans la langue de départ. Le mérite – ou presque tout le mérite – doit en revenir alors au traducteur qui est, en définitive et sans qu'on puisse en douter, l'auteur du résultat final.

Ce sont des œuvres dans lesquelles la forte personnalité du traducteur s'impose au texte qu'il traduit, le résultat étant une œuvre *personnelle* et non une traduction. Mais, tandis que cette présence du traducteur est acceptée, dans le cas d'écrivains reconnus, comme un *péché inévitable*, on ignore qu'en dernier recours, dans l'œuvre traduite, elle est non seulement inévitable mais encore nécessaire. De fait,

elle se retrouve dans toute bonne traduction, dans la mesure où tout traducteur est, par le simple fait de traduire, un écrivain, même s'il n'a pas de production dénotée *originale* à laquelle renvoyer. Être un écrivain qui ne fait que traduire de la littérature est une question de dispositif opérationnel de travail et non une question de nom ou de titre plus ou moins publicitaire.

Pour d'autres traducteurs, traduire est une fonction qui participe de celle de l'écrivain et de celle du critique – sans se réduire ni à l'une ni à l'autre – dans la mesure où la traduction présuppose et réalise une interprétation du texte qui est traduit ; c'est ce que nous avons appelé *réécriture*. Il convient de préciser cependant, que la réécriture, en se constituant comme *différente* de *l'original*, ne prétend pas le supplanter. La traduction ne fait qu'actualiser le texte traduit, le rendre valable *pour* le présent de sa lecture / réalisation. Nous pourrions dire qu'écrire est, en dernier recours, traduire, c'est-à-dire produire des sens en passant de l'espace des *actions et des objets pensés, c'est-à-dire verbalisés*, à l'espace du langage. Le texte original est un espace textuel ouvert et la traduction est un espace fermé et, en tant qu'interprétation / transformation, elle se situe entre les limites que marque le texte. La *restriction sémantique* que tout texte impose à celui qui l'analyse de manière critique (le caractère *modélisant* et non *modélisé* qui définit les langages artistiques, étant donné que c'est de littérature dont nous parlons et non de traduction scientifique et technique) concerne aussi le travail du traducteur.

Cette restriction n'élimine pas la liberté qu'a le sujet traducteur de s'intégrer dans ce qu'il traduit, mais elle lui marque des limites de pertinence. Quant à la relation entre *traduction* et *critique*, la différence se situe dans le genre de langage utilisé. La critique *expose* métalinguistiquement son interprétation ; la traduction la *réalise* au moyen du même genre de langage que celui du texte *original*. Voyons un exemple concret : il s'agit du poème de Georg Trakl intitulé *Gesang des Abgeschiedenen* traduit par Edmund Ernst. Le terme *Abgeschiedenen* apparaît deux fois dans le poème, dans le titre et dans le dernier vers, avec la seule différence du nombre (génitif singulier et pluriel respectivement). Le sens du mot est lié au fait d'«être séparé de», il a donc une première valeur littérale de *solitaire* (séparé des autres hommes vivants) et une seconde symbolique ou métaphorique de *mort* (séparé de la vie).

Lequel choisir ? Trakl ne spécifie pas, bien qu'on puisse interpréter que la valeur *solitaire* soit, d'un point de vue lexical, plus exacte. Ce qu'on ne pouvait faire, c'était éliminer la première valeur littérale parce que sa présence est une articulation du texte. Edmund Ernst a inclus les deux valeurs «solitaire» dans le

titre et « mort » dans le dernier vers, fondant ensemble les deux valeurs, dans la mesure où la solitude est une de mort et vice versa.[3]

Conclusions

En guise de conclusion voilà ce que Delisle, en tant que théoricien de la traduction, écrivait: «La traduction est pour moi un métier, une activité imitative. C'est comme ce travail que font les acteurs comiques qui imitent les hommes politiques et tentent de reproduire leur voix. Moi je fais de même: j'écoute l'auteur et j'essaie d'en conserver la voix. Cela suppose non seulement d'avoir l'oreille, mais encore de renoncer à soi. Traduire est une activité d'une grande valeur morale, parce que c'est un exercice ascétique dans un double sens: d'abord parce qu'on le fait toujours mal – c'est donc un bon exercice de formation du caractère; en second lieu, parce qu'il faut s'oublier soi-même. Si le traducteur a un style littéraire qui lui est propre, il doit l'oublier complètement: les stylistes sont incapables de traduire. C'est pour cette raison que, pour l'écrivain – et c'est mon cas –, traduire a un bon côté mais aussi un mauvais. Le bon, c'est que cette activité l'oblige à rompre avec les clichés, à être prêt à tout, à se montrer souple et à être toujours ouvert à n'importe quelle forme; l'inconvénient, c'est qu'on peut arriver à trop omettre ces clichés qui, en fin de compte, sont nécessaires et l'on court alors le danger d'avoir un style par trop incolore. Ceci serait *grosso modo* l'aspect éthique de la traduction, lequel n'est pas éthique par rapport à *traduire*, mais par rapport à soi-même: la traduction comme exercice moral, comme éducation personnelle.» [2]

Bibliographie

1. Carner, Josep: *La théorie de l'âme poétique*, Barcelone, Ediciones 62,1970.
2. Delisle, Jean: *L'analyse du discours comme méthode de la traduction*, Ottawa, Presses de l'Université d' Ottawa, 1980.
3. Ernst, Edmund.: *Georg Trakl – Poésies, Livre de Poche*, Paris, 1980.
4. Maragall, Juan: *Oeuvres complètes*, vol. I, Barcelone, Editorial Selecta, 1970.
5. Mounin, Georges: *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

Cultural Studies

Aspecte din viața culturală bucureșteană în perioada ocupației germane (1916-1918)

*Drd. Cornel Popescu
Universitatea Valahia Târgoviște*

Rezumat

Autoritățile germane căutând să lovească în cultura românească, au dizolvat trupa de teatru din capitală, sub pretext că „reprezentările române erau prea puțin frecventate, iar în București, Primăria nu era în stare să acopere deficitul bugetar al Teatrului Național”. Totodată oficiul cenzurii trebuia să alcătuiască și să conducă ansamblul de trupă german care a dat spectacole în sala Teatrului Național din București, unde au jucat artiști aduși chiar din Germania. Drept urmare, multe trupe de teatru din București au făcut cereri de închiriere a Teatrului Comunal Pitești, în vederea susținerii de spectacole la modă pe atunci, oferind numere de prestidigitatie, telepatie, comedie. Închirierea era solicitată pe perioadă de săptămâni, cu prețuri mai mici, impuse de greutatea vremurilor. Bucureștenii au beneficiat de acest favor al spectacolelor de teatru fiind aproape de București, iar trupele erau nume la modă atunci în lumea spectacolelor și trupa Teatrului Național condus de C. Niculescu; Teatrul Alhambra în care comedia era reprezentată de actorul Vasiliu; Teatrul Român de Varietate; trupele Mihăilescu, Iancovescu etc. La fel ca și în alte teritorii ocupate, germanii au creat în România o comisie care să se ocupe de protecția obiectelor de artă și a monumentelor.

Cuvinte cheie

autoritățile Germane, teatre, cultură, artiști, monumente

În toamna anului 1917, localurile de școli au fost restituite în vederea reluării cursurilor în anul școlar 1917-1918. Numai că acestea fuseseră afectate și necesitau reparații serioase și o totală dezinfectare întrucât în perioada anterioară fuseseră transformate în spitale militare, sau spitale de boli contagioase. În plus, erau lipsite de bază materială, mobilierul fiind distrus la începutul ocupației. Se confruntau și cu lipsa de cadre didactice, învățătorii sau profesorii fiind mobilizați sau refugiați[1. Argetoianu Constantin, 1992].

Învățământul românesc în general și cel bucureștean în special s-a redresat după război, prin efortul și entuziasmul populației.

Autoritățile germane erau însă mult mai preocupate de înființarea unor școli în care să se studieze limba germană, după cum reiese și din dispoziția

Comandamentului german din 19 martie 1917, Piteștii fiind unul din orașele ce trebuia să beneficieze de asemenea școli [2. Deac Augustin, Toacă Ion, 1978].

În noiembrie 1917 s-a deschis, în București, Universitatea germană de Etape. Însemnați oameni de știință au ținut aici prelegeri precum Adolf von Harnack reprezentant de seamă al culturii protestante. Arhiepiscopul de München, Michael von Faulhaber a oficiat, în februarie 1918, în calitate de capelan militar bavarez, mai multe liturghii în țară și a organizat o conferință de trei zile pentru clerul militar vorbitor de limbă germană din București. Au reapărut, la Universitatea de Etape, asociații studențești tipice pentru universitățile germane din acea perioadă. Ele au organizat un banchet de război, la care a participat și Mackensen. S-a afirmat că acesta a fost primul banchet de război de la Bătălia popoarelor de la Leipzig, din 1813, la care participase feidmareșalul Blicher.

La Universitatea română din București s-a redeschis Facultatea de Medicină. Mackensen a anunțat-o cu deosebită mândrie: Numai noi, «barbarii» germani, am izbutit să facem așa ceva" [3. Günter, Klein, 2008].

Scopul era de atenuare a laturii patriotice naționale, a unor obiecte de studiu cum ar fi în special istoria, popularizându-se în special cultura germană. Se urmărea înființarea în București a unor cursuri serale de învățare a limbii germane, nu doar de elevi ci de către funcționari ai Primăriei[4. Lumina, 1917].

Autoritățile germane căutând să lovească în cultura românească, au dizolvat trupa de teatru din capitală, sub pretext că „*reprezentațiunile române erau prea puțin frecventate, iar în București, Primăria nu era în stare să acopere deficitul bugetar al Teatrului Național*” [5. Gazeta Bucureștilor, 1917]. Totodată oficiul cenzurii trebuia să alcătuiască și să conducă ansamblul de trupă german care a dat spectacole în sala Teatrului Național din București, unde au jucat artiști aduși chiar din Germania. Drept urmare, multe trupe de teatru din București au făcut cereri de închiriere a Teatrului Comunal Pitești, în vederea susținerii de spectacole la modă pe atunci, oferind numere de prestidigitație, telepatie, comedie. Închirierea era solicitată pe perioadă de săptămâni, cu prețuri mai mici, impuse de greutatea vremurilor.

Bucureștenii au beneficiat de acest favor al spectacolelor de teatru fiind aproape de București, iar trupele erau nume la modă atunci în lumea spectacolelor: trupa Teatrului Național condus de C. Niculescu; Teatrul Alhambra în care comedia era reprezentată de actorul Vasiliu; Teatrul Român de Varieteteu; trupele Mihăilescu, Iancovescu etc. [6. Răcilă Emil, 1981]. Spectacolele de teatru aveau loc, iar că localnicii le frecventau, o aflăm dintr-o reclamație adresată Primăriei în care se aducea la cunoștință furtul unui fular de mătase naturală, de la garderoba

teatrului. Din documentele anchetatorilor aflăm că era aglomerație la garderobă și așa era posibil să fi dispărut fularul [7. Bulei Ion, 1979].

Erau organizate baluri de binefacere, în scopul strângerii de fonduri, pentru ajutorarea invalizilor de război.

Se organizau serbări de către funcționarii Primăriei cu scopul de a-și suplimenta veniturile spre a-și îmbunătăți condițiile de trai. Din fondurile strânse în urma acestor serbări, 25% reveneau Primăriei. Cu toate greutățile și problemele create de regimul de ocupație, bucureștenii și-au respectat și menținut tradițiile și obiceiurile marilor sărbători religioase. În anul 1917 a avut loc schimbarea calendarului pe stil nou, românii au continuat să-și mențină sărbătorile religioase pe stil vechi. Mareșalul Mackensen a dat ordin comandantului să-i lase pe oameni să serbeze Paștele românesc după voie, în condițiile în care Paștele oficial, conform noului calendar impus de ocupanți după calendarul Europei Occidentale, era pe 8 aprilie și coincidea cu Bunavestire, adică 25 martie pe stilul vechi. [8. Georgescu Maria, 2003]

Nici evenimentele naționale nu erau trecute cu vederea, astfel că la 24 aprilie 1918 au fost celebrate Te-Deum-uri la bisericile din Capitală și din țară pentru reîntregirea României cu Basarabia, fiind convocată populația civilă pentru a participa la o asemenea sărbătoare.

La fel ca și în alte teritorii ocupate, germanii au creat în România o comisie care să se ocupe de protecția obiectelor de artă și a monumentelor. Ea se subordona, în România ocupată, Oficiului de Tipar și Carte, de sub conducerea Consilierului secret de curte, căpitan dr. L. Volkmann, ca referent de artă funcționând prof. dr. Heinz Braune. numit Landrat (consilier teritorial). În viața civilă, prof. Braune era directorul Muzeului de Arte Plastice al Sileziei. din Breslau. Comisia a întocmit liste și protocoale ale muzeelor și colecțiilor, pe care le-a luat sub protecția sa. În București era vorba de următoarele colecții [9. Günter, Klein, 2008]:

1. Muzeul Național de Istorie și Arheologie;
2. Muzeul Etnografic de Artă Populară;
3. Galeria de pictură din parcul Carol;
4. Colecția Grigorescu de la Ateneu;
5. Colecția Societății Ateneul;
6. Colecția Academiei Române (cărți, manuscrise etc);

7. Colecția de artă bisericească de la Ministerul învățământului (de la Casa Bisericii);

8. Muzeul Kalinderu;

9. Muzeul Aman;

10. Muzeul de Istorie Naturală;

11. Muzeul particular al domnului Simu;

Din palatele regale, au fost puse sub protecție:

1. Palatul din București;

2. Palatul Cotroceni din București;

3. Castelele Peleş și Pelișor de la Sinaia.

Pe lângă acestea, au mai fost luate sub protecție câteva mănăstiri, printre care Mănăstirea Văcărești, care, mai târziu, în România socialistă a fost demolată.

Comisia a întocmit protocoale pentru fiecare obiect de artă care fusese dus în afara țării (în Rusia țaristă) de trupele române în retragere, pentru ca, mai târziu, să nu fie făcută răspunzătoare de dispariția lor. În afară de acestea, Comisia a încredințat spre efectuare lucrări științifice. Așa au apărut, printre altele, lucrări despre casa boierească și cea țărănească și despre Valul lui Traian din Dobrogea [10. Argetoianu Constantin, 1992].

În perioada ocupației a fost suprimată presa românească. În București au apărut ziare ale autorităților de ocupație germane, scrise jumătate în limba germană, jumătate în limba română. „Bukarester Tageblatt" (Gazeta Bucureștilor) avea ca scop imediat, aducerea la cunoștința românilor, a ordonanțelor administrației de ocupație, precum și restricțiile și privațiunile stabilite de ocupanți. Era denigrată armata română care se retrăsese în Moldova, dar se aduceau calomnii și guvernului român refugiat. „Rumänien in Wort und Bild" în limba germană, prezenta starea de lucruri de pe teritoriul României. „Săptămâna ilustrată", apărută în limba română și cuprindea informații despre lumea germană. De asemenea, în 1917, a apărut ziarul „Lumina", ziar independent românesc sub redacția lui Constantin Stere [11. Bulei Ion, 1979].

Bibliografie

1. Argetoianu, Constantin: *Pentru cei de mâine amintiri din vremea celor de ieri*, vol. III, partea a V-a (1916-1917), București, Editura Humanitas, 1992.
2. Bulei, Ion: *Arcul așteptării 1914, 1915, 1916*, București, 1979.
3. Deac, Augustin, Toacă, Ion, *Lupta poporului român împotriva cotropitorilor, 1916-1918*, București, Editura Militară, 1978.
4. Georgescu, Maria: *România în anii primei conflagrații mondiale*, studiu publicat în *Marea Unire din 1918 în context european*, București, Editura Enciclopedică, 2003.
5. Günther, Klein: *Ocupatia germana în România din 1916-1918 în lumina memorialisticii germane despre Primul Război Mondial*, în revista *Document*, An XI, nr. 4 (42)/2008.
6. Răcilă, Emil: *Contribuții privind lupta românilor pentru apărarea patriei în Primul Război Mondial: Situația administrativă, politică, socială a teritoriului român vremelnic ocupat, 1916-1918*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
7. *Gazeta Bucureștilor*, nr. 1, din 12 februarie 1917
8. *Lumina, cotidian independent românesc*, 1917.

Mondialisation, citoyennetés, cultures

*Maria da Conceição Pereira Ramos
professeur de
Université de Porto, Faculté d'Économie, Portugal*

Résumé

Les interactions transnationales inhérentes à la globalisation se traduisent par la mobilité croissante des échanges culturels, économiques, du facteur travail et des personnes. L'accroissement de la mobilité au niveau mondial pose de nouveaux défis à la citoyenneté, à la culture, à l'éducation, à la gestion, aux formes d'appartenance et d'identité et à la construction européenne. Un nombre croissant de migrants organisent leur vie par référence à deux ou plusieurs sociétés et développent des activités transnationales et des compétences multiculturelles et multilingues. Le transnationalisme conduit au développement de citoyennetés multiples, multiculturelles, plurinationales et globales. En réponse, les États et les organisations doivent développer des politiques multiculturelles qui promeuvent le développement et le pluralisme et évitent la discrimination.

Mots-clés

globalisation, mobilité, migrations, diversité culturelle, citoyennetés, interactions transnationales, multiculturalisme.

Globalisation humaine et diversité culturelle

Avec la mondialisation, l'ampleur des différences à appréhender augmente tout en rendant plus nette la perception des différenciations culturelles et sociales. La mondialisation est souvent considérée profondément inégalitaire. Inégalités entre nations, comme au sein des nations. À une époque marquée par la globalisation et la diversité, les chercheurs en sciences économiques et sociales s'interrogent de plus en plus sur l'adéquation des approches disponibles au regard de la complexité de nos sociétés contemporaines. Une politique interculturelle devrait permettre de consolider une cohésion sociale fragilisée. Cette politique passe par un dialogue interculturel constant et obstiné. Le Conseil de l'Europe est en faveur de la recherche d'un consensus fondé sur le principe de l'interculturalité (Conseil de l'Europe, 2008).

La mobilité géographique, la multiplication des flux de populations et des exodes forcés ou volontaires, la diversité des migrations humaines s'accroissent (Ramos, 2008b; Munck, 2009). En général, sont des travailleurs migrants accompagnés de leurs familles et motivés par la recherche d'un emploi. La mobilité des hommes et la multiplicité de leurs références identitaires sont

désormais valorisées en tant que telles. Malgré l'émergence d'un monde transnational et la mobilité accrue de populations, plus nombreuses ainsi à avoir des références culturelles et politiques multiples, les États n'ont pas cessé d'être des acteurs historiques et la signification de l'identité nationale n'est pas épuisée (Bordes-Benayoun et Schnapper, 2006; Sassen, 1996). Les limites de la souveraineté nationale se posent entre l'élargissement transnational, le national et les identités infranationales.

Il y a une prolifération des modèles de migrations récurrentes, circulaires et de transit, engendrant une plus grande diversité d'expériences migratoires ainsi que des interactions culturelles, politiques et socio-économiques (Ramos, 2005b, 2008a). On assiste au développement des réseaux d'acteurs transnationaux et des échanges économiques mondialisés. Quelles réponses les nations peuvent-elles apporter à la mondialisation?

Diasporas, communautés et réseaux transnationaux

L'émergence des espaces et des communautés transnationales est l'une des expressions les plus évidentes de ce type de tendance (Castles, 2000; Bruneau, 2004; Schiller, 2009). Ces communautés se forment autour d'individus avec des pratiques de vie binationales et multiculturelles qui prolifèrent en raison des changements institutionnels, socio-économiques et technologiques associés à la globalisation.

On assiste au développement d'une culture de diaspora, à la conciliation des identités, à la naissance d'une société transnationale. La multiplication des interactions entre les migrants, pays d'origine et pays d'accueil aboutit à des enchevêtrements et des réseaux complexes (Ramos, 1999, 2004, 2005a, 2007a,b). Il existe un consensus sur les aspects positifs de la migration de main-d'œuvre et son impact sur le développement dans certains pays: au travers de la migration de retour, des transferts de fonds, de compétences et de technologies, des contributions des communautés transnationales. Cependant, plusieurs impacts négatifs ont également été observés: abus et exploitation des travailleurs migrants dans les pays d'accueil, perte de compétences vitales pour les pays en voie de développement, migration clandestine, traite et trafic d'êtres humains, discrimination et faible intégration des migrants dans les pays d'accueil.

Dans nos recherches nous avons constaté que la participation transnationale est plus importante chez les immigrés ayant un niveau d'instruction plus élevé et une meilleure insertion dans les réseaux sociaux. Les immigrés ayant l'espoir de pouvoir revenir dans leur pays d'origine ont une probabilité plus importante de développer des initiatives politiques, socio-culturelles et entrepreneuriales dans ce pays (Ramos, 2006).

Les résultats d'une enquête auprès d'émigrés portugais montrent que le désir de retour ainsi que les transferts de fonds au Portugal sont plus visibles chez les monocitoyens (Ramos et al., 2007). En revanche, le sentiment d'appartenance au pays est pratiquement semblable chez les mono et les doubles citoyens. Le désir d'investir au Portugal est pratiquement semblable pour ces deux types de citoyens. Les doubles citoyens enquêtés qui sont des entrepreneurs émigrés ayant effectué des investissements au Portugal, mettent principalement en avant des motifs de type sentimental (la famille, les racines) et jamais ils n'indiquent le profit comme l'objectif principal de leurs investissements.

De nombreux facteurs contribuent à déterminer la nature et la structure des communautés transnationales. Parmi les plus significatifs, on peut noter : la distance géographique, les liens historiques entre pays d'origine et pays d'accueil, les liens familiaux, culturels et économiques avec le pays d'origine, la configuration des possibilités économiques et politiques offertes par le pays d'accueil, la taille des groupes d'immigrés et leur degré de concentration.

Multiples identités et croissance des citoyennetés multiculturelles, plurinationales et globales.

Un nombre croissant d'individus se caractérisent par de multiples identités, filiations transnationales et citoyennetés doubles ou multiples. D'ailleurs, le transnationalisme renvoie nécessairement à des citoyennetés double ou multiple et multiculturelle, dans la mesure où il se réfère à plusieurs pays, ainsi qu'à au moins deux espaces de participation sociale et politique (Kimlicka, 2001; Ramos, 2006).

Des questions se posent. La double appartenance est-elle réellement une condition du «bien-être»? Le binational réussit-il à se soustraire aux contraintes multiples et contradictoires de sa double appartenance, ou au contraire ne fait-il que les accentuer? En tous cas, il apparaît que les mutations des candidats à la naturalisation touchent aux significations profondes des appartenances et mettent en évidence les enjeux identitaires véritables qu'implique l'acte symbolique de se naturaliser (Chattou et Belbah, 2002; Ramos *et al.*, 2007).

Selon les Nations Unies, 214 millions de personnes vivent en dehors de leur pays de naissance, dont la moitié sont des femmes (PNUD, 2009). Dans un monde diversifié, plus des deux tiers des pays comprennent des groupes minoritaires qui représentent plus de 10% de leur population.

Partout dans le monde, la tendance croissante est à admettre la double citoyenneté ou binationalité (Vertovec, 1999; Howard, 2005; De Haas, 2009). Les États européens ont commencé il y a quelques décennies à assouplir les critères d'accès à la nationalité, notamment par une plus grande flexibilité des procédures de naturalisation. Les thèmes de la nationalité et de l'immigration sont au centre des priorités européennes et confrontent les États avec de nouvelles problématiques. Certains intellectuels considèrent que la globalisation aura comme conséquence la

dissolution des identités nationales et l'abolition des frontières au sein des réseaux mondiaux.

Mobilités en Europe - De l'européen migrant au "citoyen européen"

La citoyenneté européenne, définie par le traité de Maastricht, introduit un principe de double appartenance (elle ne se substitue pas à la citoyenneté nationale) et lie la nation et l'Europe. Le citoyen européen continue d'exprimer et de valoriser sa nationalité tout en partageant une culture politique et juridique commune à tous les citoyens européens.

La double citoyenneté et la "citoyenneté européenne" expriment des caractéristiques du monde contemporain: liberté de circulation, multiculturalisme, mobilité du travail, activités sur deux ou plusieurs territoires, etc. Il s'agit donc de va-et-vient, de circulations migratoires de plus en plus importantes dans l'espace européen (Ramos, 2004, 2007a,b).

La facilitation de la «circulation» selon des régimes adaptés à chaque catégorie de migrants, qu'il s'agisse de travailleurs hautement qualifiés ou saisonniers, constituera l'une des fonctions nouvelles de la politique d'immigration. Les États doivent apprendre à réguler l'immigration et à gérer les droits et les statuts des migrants sédentarisés et des migrants en mouvement (Ramos, 2002, 2005; Pécoud et Guchteneire, 2009).

Les facteurs biculturels, le bilinguisme et la binationalité favorisent l'internationalisation des marchés du travail et le développement de la construction de l'Europe. La double citoyenneté est perçue comme une possibilité de favoriser l'intégration, parfois d'une façon plus concrète dans la vie des individus que la citoyenneté européenne. Être citoyen de deux pays est un facteur d'intégration car cela permet d'accéder à certains droits économiques (installation à son propre compte, accès au crédit bancaire, accès à la fonction publique...) et politiques (droit de vote et d'être élu etc.) (Ramos *et al.*, 2007). Il est vrai aussi que des citoyens acquièrent la binationalité pour des raisons pragmatiques et instrumentales, c'est-à-dire pour accéder au statut des citoyens européens et à leurs droits.

Au niveau de l'éducation, les programmes communautaires, comme Erasmus, sont un instrument important de construction européenne, par l'échange culturel et éducatif et un exemple de pratique des binationaux issus de l'immigration.

Une pluralité d'espaces pour une citoyenneté européenne et une participation transnationale dans la société civile

Les réseaux transnationaux ont introduit un nouveau mode de participation à la vie publique aux niveaux national et européen. La citoyenneté des immigrés se manifeste surtout par leur participation à la vie publique. Mais avec les réseaux de solidarité transnationaux, une nouvelle pratique de participation politique émerge dans l'Union Européenne (UE) comme dans les États-Nations. Les associations d'immigrés sont des lieux importants pour l'exercice de la citoyenneté. En Europe,

de plus en plus d'associations d'immigrés se restructurent en réseaux de solidarité transnationaux, formels ou informels, fondés sur la nationalité ou la religion - ou les deux -, une identité commune ou des intérêts communs (Ramos, 2009). Ces associations constituent un pôle d'identité culturelle, un facilitateur pour l'intégration, un lieu d'échanges et de solidarités.

Dans le cadre de l'UE, les communautés transnationales mettent le pays d'origine en relation avec un vaste espace européen. Certains réseaux transnationaux procèdent d'initiatives locales, d'autres trouvent leurs sources dans le pays d'origine, d'autres encore bénéficient du soutien d'institutions supranationales, et notamment du Parlement européen. Ces réseaux contribuent largement à diffuser de nouvelles normes sociales, culturelles, politiques et même juridiques dans les différents pays d'Europe ainsi que dans les pays d'origine (Faist, 2000; Faist et Gerdes, 2008).

L'échelon local est un lieu privilégié de concrétisation des flux de personnes et de participation citoyenne. Dans nos enquêtes auprès des émigrés portugais, nous avons constaté lors de leur retour une participation active à la vie politique et associative de leur région d'origine (Ramos et al. 2007). En revanche, pendant leur séjour à l'étranger ils ont peu participé aux élections parlementaires au Portugal. Le fait que la participation au niveau local, dans le pays, la ville ou la région d'attachement apparaît plus concrète qu'une participation distante/nationale explique sans doute cette différence.

Les citoyens peuvent avoir un rôle important dans les échanges sur le territoire européen et le développement local (politiques de jumelage, par exemple) par la création des liens conduisant à l'échange de plusieurs structures socioculturelles et économiques, ainsi que par le dialogue entre les populations et leurs représentants locaux et entre les différentes cultures. Les échanges menés dans le cadre des jumelages de villes européennes favorisent une meilleure connaissance mutuelle et contribuent à la construction d'une véritable citoyenneté européenne ayant pour objet d'améliorer le cadre de vie de ses habitants par l'encouragement aux rapprochements et le renforcement du sentiment d'appartenance et de l'identité européenne.

Mondialisation et déterritorialisation des cultures

Les immigrés se concentrent dans les villes, et le plus souvent dans les capitales et leurs banlieues. Avec la globalisation des échanges tant commerciaux que financiers, les grandes villes acquièrent une dimension supplémentaire, celle d'être un espace du global (Sassen, 1991). Cette dimension n'est pas sans conséquence sur les transformations sociales et les comportements (N. Ramos, 2008). Les capitales et les grandes villes concentrent la diversité car les immigrés d'origine rurale s'urbanisent en migrant dans des villes qui sont des nœuds de la globalisation.

Selon Sassen (2009) «grâce à l'immigration, une prolifération de cultures fortement localisées à l'origine a eu lieu dans de nombreuses grandes villes (...) (ces cultures) se trouvent déterritorialisées dans quelques endroits comme New York, Los Angeles, Paris ou Londres, Amsterdam, et très récemment Tokyo» (op. cit, p. 130). Pour cet auteur, il faut comprendre l'immigration «comme un ensemble de processus à travers lesquels les éléments globaux se localisent, les marchés de l'emploi internationaux se constituent et les cultures du monde entier se déterritorialisent», ce qui «a pour effet de les remettre au-devant de la scène, au même titre que l'internationalisation des capitaux, comme un aspect fondamental de la globalisation d'aujourd'hui» (p. 131).

C'est cette réalité nouvelle, produit de la globalisation, qui distingue les immigrés d'aujourd'hui de ceux d'il y a une trentaine d'années. Le marché du travail, en prenant de nouvelles formes, et les cultures, en se déterritorialisant, modifient les bases même du dialogue interculturel et de la diversité culturelle (UNDP, 2004; Wieworka, 2008).

En 2001, l'Assemblée générale de l'UNESCO à Paris a présenté une Déclaration Universelle sur la Diversité Culturelle, instrument politique international qui reconnaît à la culture un rôle spirituel des peuples. Les États réaffirment que le dialogue interculturel constitue le meilleur allié pour la paix.

Penser la diversité et le management interculturel

Dans les sociétés multi/interculturelles d'aujourd'hui, une approche transculturelle est nécessaire pour apprendre sur le management et les organisations. Avec la mondialisation et un environnement multiculturel, les confrontations entre cultures se multiplient dans le milieu professionnel, rendant nécessaire une approche interculturelle du management. Ainsi, face à un monde en proie à des mutations constantes, le management interculturel peut-il représenter une voie vers une meilleure entente entre les peuples et leurs cultures (Chevrier, 2006; D'Iribarne, 2008). L'étude du management interculturel doit prendre en compte l'analyse des compétences interculturelles et le thème de la diversité. Les institutions éducatives de management peuvent promouvoir des espaces d'apprentissage ouverts en respectant les particularités/spécificités de chaque culture. Le management interculturel peut représenter une voie vers une meilleure entente entre les peuples et leurs cultures, améliorant le management et la coopération économique entre pays. Au sein des firmes multinationales, un travail permanent d'adaptation des valeurs portées par l'entreprise est nécessaire lorsque ces dernières s'implantent à l'étranger et y recrutent du personnel local.

Le débat sur le multiculturalisme se double d'un débat sur l'universalisme (N. Ramos, 2003, 2009; Doytcheva, 2005). Il importe de respecter les diversités culturelles et l'usage qui est en fait. Il apparaît ainsi que toute la sphère sociale (logement, école, garde d'enfants, entreprises) n'est pas placée sous le signe

d'un «régime purement privé», mais est constituée d'une série d'interactions entre les citoyens.

Tout indique que la migration internationale de main-d'œuvre augmentera davantage en raison des disparités croissantes de revenus, de l'aggravation du déficit de travail décent et des tendances démographiques dans les pays d'origine et de destination.

Des défis pour la diversité culturelle et la cohésion sociale en Europe

Double citoyenneté et identités multiculturelles sont bénéfiques aux États aux niveaux tant économique que politique et socio-culturel. Ainsi, le potentiel linguistique, culturel et professionnel de cette population représente un atout pour l'internationalisation : il peut favoriser les relations économiques et politiques et le développement des échanges mondiaux.

Au niveau personnel, la double citoyenneté est perçue comme ayant de nombreux avantages économiques, sociaux, psychologiques et juridiques. Appartenir à deux ou plusieurs nations est un facteur amplificateur des possibilités de mobilité entre pays et de participation politique.

Si la double citoyenneté peut avoir un caractère instrumental, elle est également fondamentale pour la préservation de l'identité culturelle. Le double citoyen perçoit comme «idéale» une situation d'émigration pendulaire, de «citoyen entre deux mondes» recueillant les bénéfices de l'un et de l'autre.

La double citoyenneté constitue un défi important et stimulant pour le système éducatif. Les enquêtés considèrent que l'éducation multiculturelle est essentielle pour le maintien de l'héritage culturel (Ramos, 2006; Ramos et Gomes, 2005, 2007). L'éducation leur apparaît également comme un champ stratégique fondamental pour le développement des pratiques de citoyenneté.

Les migrations renforcent la construction de l'Europe des citoyens et la cohésion économique et sociale. Il faut une meilleure gestion des migrations et des droits attachés à la citoyenneté en Europe, renforcer le sentiment d'appartenance à l'Union et rapprocher les citoyens du pouvoir local.

Il faut réfléchir à ce que signifie être européen, autrement dit à l'"identité européenne". C'est difficile de combiner les particularités nationales et la recherche d'une identité et d'une citoyenneté européenne (Soysal, 1994; Kastoryano, 2005). L'éducation à la citoyenneté apparaît aux autorités enquêtées comme un "véhicule" d'intégration et un instrument stratégique pour sa construction (Ramos et Teixeira, 2008).

L'accès à la double citoyenneté apporterait une contribution bienvenue au rapprochement des États membres. De même, la construction d'une identité européenne dépend en partie de la redécouverte et de la mise en valeur des influences culturelles réciproques entre pays européens.

Le soutien des langues et des cultures des minorités constitue un élément important d'intégration et de valorisation de l'identité dans le système d'enseignement et contribue à la construction européenne et à la cohésion sociale. La création d'un environnement dans lequel prospèrent de multiples identités doit aller de pair avec un égal accès des divers groupes aux possibilités culturelles, politiques et socio-économiques (Ramos et al., 2009).

Les sociétés étant confrontées à une diversité croissante, les questions posées par le multiculturalisme concernent non seulement les immigrés mais toute la population, y compris les responsables politiques. Dans quelle mesure le multiculturalisme peut et doit constituer une réponse pertinente à la construction européenne?

Bibliographie

1. Bordes-Benayoun, Ch, Schnapper, D.: *Diasporas et nations*, Paris, Odile Jacob, 2006.
2. Bruneau, M.: *Diasporas et espaces transnationaux*, Paris, Anthropos, 2004.
3. Castles, S.: *Ethnicity and globalization: from migrant worker to transnational citizen*, London, SAGE publications, 2000.
4. Castles, S.: *Globalização, Transnacionalismo e Novos Fluxos Migratórios*, Lisboa, Edições Fim de Século, 2005.
5. Castles, S.; Davidson, A.: (2000) *Citizenship and Migration: Globalization and the politics of belonging*, London, Macmillan Press.
6. Chattou, Z.; Balbah, M.: *La double nationalité en question*, Paris, Karthala, 2002.
7. Chevrier, S.: *Le management interculturel*, Paris, PUF, 2006.
8. Cohen, R.: *Global diasporas: an introduction*, Londres, UCL Press, 1997.
9. Conseil de l'Europe: *Livre Blanc sur le dialogue interculturel «vivre ensemble dans l'égalité dignité»*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2008.
10. Cuche, D.: *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1996.
11. De Haas, H.: *Mobility and human development*, Working Paper n° 14, International Migration Institute, University of Oxford, 2009.
12. D'Iribarne, P.: *Penser la diversité du monde*, Paris, Seuil, 2008.
13. Doytcheva, M.: *Le multiculturalisme*, Paris, La Découverte, 2005.
14. Faist, Th.: *The volume and dynamics of international migration and transnational social spaces*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
15. Faist, Th.; Gerdes, J.: *Dual Citizenship in an Age Of Mobility*, Migration Policy Institute, Transatlantic Council on Migration, Italy, 2008.
16. Howard, M. Morje: "Variation in dual citizen policies in the countries of EU", *International Migration Review*, 39, (3), 2005: 697-720.
17. Kastoryano, R.: (dir.). *Quelle identité pour l'Europe? Le multiculturalisme à l'épreuve*, Paris, Presses de Sciences Po, 2 ed, 2005.
18. Kimlicka, W.: *La citoyenneté multiculturelle, une théorie libérale du droit des minorités*, Paris, La Découverte, 2001.
19. Massey, D. S.: «Mondialisation et migrations», *Futuribles*, n° 204, mars 2003: 25-36.

20. Morokvasic, M.; Rudolph, H.: (dir.). *Migrants. Les nouvelles mobilités en Europe*, Paris, L'Harmattan, 1996.
21. Mouhoud, E. M.: "Les nouvelles migrations en Europe" in *Les nouvelles migrations – Un enjeu Nord-Sud de la mondialisation*, Paris, Universalis, 2006: 141-151.
22. Munck, R.: *Globalisation and migration: new issues, new politics*, ed. Routledge, 2009.
23. OCDE. *Mondialisation, migrations et développement*, Paris, OCDE, 2000.
24. Pécoud, A.; Guchteneire (dir.): *Migrations sans frontières*, Paris, Unesco/Berghahn Books, 2009; *Migration without borders*, Unesco Publishing/Berghahn Books.
25. PNUD: *Relatório do desenvolvimento Humano 2009*. "Ultrapassar barreiras: mobilidade e desenvolvimento humanos", Coimbra: IPAD et Almedina, 2009.
26. Portes, A.: *Estudos sobre as migrações contemporâneas – Transnacionalismo, empreendedorismo e a segunda geração*, Lisbonne: ed. Fim de Século, 2006.
27. Poot, J.; Waldorf, B.; Van Wissen, L.: *Migration and human capital*, ed. Edward Elgar, 2009.
28. Ramos, M. C. Pereira: *La diaspora portugaise et la diversité de ses formes d'insertion dans les pays d'accueil*, Paris, OCDE, 1999.
29. Ramos, M. C. Pereira: «Immigration, droits de l'homme et construction européenne», *Dialogos*, n° 5, Bucarest, ed. ASE, 2002: 23-26.
30. Ramos, M. C. Pereira: «Nouvelles dynamiques migratoires au Portugal et processus d'intégration», *Revue Française des Affaires Sociales*, n° 2, avril-juin 2004, Paris: 111-144.
31. Ramos, M. C. Pereira: "Le Portugal: de l'émigration à l'immigration", *Revue Santé, Société et Solidarité*, "Immigration et Intégration", *Revue de l'Observatoire Franco-Québécois*, n°1, 2005a, Québec: 203-215.
32. Ramos, M. C. Pereira: "Immigration, Construction Européenne et Globalisation" in *Economie Teoretică și Aplicață*, vol. I, Universitatea Româno Americană, Bucuresti, Universul Juridic, 2005b: 363-392.
33. Ramos, M.; Gomes, M.: "Dual/Multiple Citizenship in Portugal" in Schröter, Y., Mengelkamp, Ch.; Jäger, R.: (ed.) *Doppelte Staatsbürgerschaft*, Landau: Verlag Empirische Padagogik, 2005: 309-335.
34. Ramos, M. C. Pereira: *Transnational Interaction, Mobility and Dual Citizenship*, Conférence Commission Européenne, Bruxelles, 23 janvier 2006.
35. Ramos, M. C.: «Diásporas, culturas e coesão social» in Bizarro, R. (coord.) *Eu e o outro. Estudos multidisciplinares sobre identidade(s), diversidade(s) e práticas interculturais*, Porto, Areal Editores, 2007a: 78-95.
36. Ramos, M. C. Pereira: «Travail et Circulations Migratoires – Le Portugal pays relais des migrations en Europe" in Mouhoud, E. M.; Oudinet, J. (dir.) *L'Europe et ses Migrants – Ouverture ou Repli?*, Paris, L'Harmattan, 2007b: 215-270.
37. Ramos, M.; Gomes, M.: «Dual citizenship, governance and education: the situation in Portugal» in Kalekin-Fishman, D.; Pitkanen, P. (eds) *Multiple citizenship as a challenge to European Nation-States*, Rotterdam, Sense Publishers, 2007: 171-211.

38. Ramos, M. et al.: "Multiple Citizenship - Case-Studies Among Individual Citizens in Portugal" in P. Pitkanen; D. Kalekin-Fishman (eds.) *Multiple State Membership and Citizenship in the Era of Transnational Migration*, Rotterdam, Sense Publishers, 2007: 41-65.
39. Ramos, M. C.: "Globalização, Políticas Sociais e Multiculturalidade" in A. Rubim, N. Ramos (Org.) *Estudos da Cultura no Brasil e em Portugal*, Salvador, EDUFBA, 2008a: 145-182
40. Ramos, M. C. Pereira: "Desafios à Europa social no contexto da globalização. Gestão da diversidade e da educação nas sociedades multiculturais e do conhecimento" in Ramos, N. (coord.): *Educação, Interculturalidade e Cidadania*, București, Milena Press, 2008b: 6-29.
41. Ramos, M.; Teixeira, A.: "Dual Citizenship, Governance and Education: Survey Among National Policy Makers and Authorities in Portugal" in D. Kalekin-Fishman; P. Pitkanen (eds.) *An Emerging Institution? Multiple Citizenship in Europe Views of Officials*, Bern, Peter Lang Publishers, 2008: 187-222.
42. Ramos, M. C. Pereira; Taran, P.; Ivakhnyuk, I.; Tanner, A.: *Economic Migration, social cohesion and development: an integrated approach. Migrations économiques, cohésion sociale et développement: vers une approche intégrée*. Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2009.
43. Ramos, N.: *Interculturalité, communication et éducation*, Bucarest, Milena Press, 2003.
44. Ramos, N.: «A diversidade cultural da cidade: problemas e desafios». In Rubim, L; Miranda, N.: (orgs) *Transversalidades da cultura*, Salvador, EDUFBA, 2008: 133-179.
45. Ramos, N.: «Diversidade cultural, educação e comunicação intercultural – Políticas e estratégias de promoção do diálogo intercultural”, *Revista Educação em Questão*, 34, 20, 2009, Natal: 9-32.
46. Rugey, A. de: *Dimensão económica e demográfica das migrações na Europa multicultural*, Oeiras, Celta, 2000.
47. Savidan, P.: *Le multiculturalisme*, Paris, PUF, 2009.
48. Santos, B.: de Sousa. "Por uma concepção multicultural de direitos humanos", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 48, 1997: 11-32.
49. Sassen, S.: *The global city: New York, London, Tokyo*, New Jersey, Princeton University, 1991.
50. Sassen, S.: *Losing control? Sovereignty in an age of globalization*, New York, Columbia University Press, 1996.
51. Sassen, S.: *The mobility of labour and capital*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
52. Sassen, S.: *Globalization and its discontents. Essays on the new mobility of people and money*, New York, The New Press, 1998.
53. Sassen, S. *Territory, authority rights: from medieval to global assemblages*, Princeton University Press, 2006.
54. Sassen, S.: *La globalisation, une sociologie*, Paris, Gallimard, 2009.

55. Schiller, N. Glick.: *A Global perspective on Transnational Migration: Theorizing Migration without Methodological Nationalism*, Centre on Migration, Policy and Society Working Paper No. 67, University of Oxford, 2009.
56. Soysal, Y. N.: *Limits of Citizenship, Migrants and Post-National Membership in Europe*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
57. Stalker, P.: *Workers Without Frontiers – The impacts of globalization on international migration*, Genève, OIT, 2000.
58. UNDP: *Human Development Report 2004* “Cultural liberty in today’s diverse world”. New York, United Nations Development Programme, 2004.
59. Vertovec, S.: “Conceiving and researching transnationalism”, *Ethnic and Racial Studies*, 22 (2), 1999: 445-462.
60. Vertovec, S.; Cohen, R. (eds.): *Conceiving cosmopolitanism*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
61. Vertovec, S. *Transnationalism*, Ed. Routledge, 2009.
62. Wieworka, M. *La diversité*, Paris, Laffont, 2008.

King Juan Carlos of Spain - A King and a Democrat -

*Lecturer Marina-Cristiana Rotaru
Romanian-American University, Bucharest*

Abstract

The Spanish democracy today is a good example of a sound economic and political success. To some extent this success is indebted to King Juan Carlos, almost a kind of providential figure, who has played his role as a constitutional sovereign skillfully and bravely, acting in his country's best interest. Until Franco's death in 1975, Prince Juan Carlos lived in the shadow of El Caudillo, trying to figure out what kind of future role the dictator was planning for him. But these long years of uncertainty and solitude helped Juan Carlos carve his identity as a statesman and monarch. He learned to watch, to listen and to be quiet, which are, simultaneously, a constitutional monarch's rights and responsibilities.

Key words

Spanish constitutional monarchy, King Juan Carlos

One of the best definitions that captures the essence of a constitutional monarchy is the one given by Christian Cannuyer in his book "The Royal and Sovereign Houses of Europe": "Humane and sacred, sovereign and anarchic, natural and irrational, familiar and distant, useless and indispensable at the same time, the monarchy is as paradoxical as the age we live in. Its anachronistic character guarantees its modernity" [1, 17]. Although after World War I Europe witnessed the collapse of many of its monarchies, the end of the XXth century is marked by Spain's re-assertion of the validity of the monarchic system as a realistic and operable system of government.

Never before in its history has Spain managed to achieve so much, in such short time and with so little human sacrifice than during the reign of King Juan Carlos I of Spain. In about a quarter of a century, the country has crystallized and strengthened its democratic institutions, has become an important member of the European Union and its economy boosted.

Initially regarded by many as a prince with no personal views or convictions, a puppet of Franco's regime with little chances of success once El Caudillo died, nicknamed Juan Carlos The Ephemeral, the King of Spain has proved to be a genuine constitutional monarch and a wise and authentic democrat, who skillfully reigns but does not govern. About Juan Carlos Salvador Dali used to say that "he is for Spain the best king not because he would be the most intelligent or beautiful, but because he is, as the son of a king, superior by birth to others" [1, 17]. It is not only the act of birth itself that makes a royal prince and future monarch superior to others, but the way in which the son of a king understands to fulfill his duties and responsibilities and be fully committed to his destiny. The particular circumstances in which Juan Carlos was sent to Madrid to be raised by Franco as his successor and the way in which this unprecedented experience shaped the personality and the style of the future king very well explain the evolution of this modern monarch.

In 1931, because of growing social unrest and the threat of a civil war, King Alphonse XIII of Spain, Juan Carlos's grandfather exiled himself without abdicating. He was followed by his family and the heir to the Spanish throne, the Earl of Barcelona, Juan Carlos's father. The royal family initially moved to Italy, then to Switzerland and finally to Portugal. In Spain the Second Republic was proclaimed on April 14th 1931. The Popular Front took over the political power in 1936, bringing about a military uprising led by General Francisco Franco. A civil war broke out which lasted until 1939 when Franco and his supporters won the war and set up a military dictatorship that was to last until Franco's death in 1975. Paradoxically, the monarchy was not abolished but formally re-established in 1947 by a referendum according to which 92, 94% of the votes were in favour of the monarchy. Practically speaking, Spain was back then a monarchy without a king on the throne, with the political power concentrated in the hands of a military dictator whose successor was the son of the legitimate heir to the Spanish throne.

On August 25th 1948, General Franco and the Earl of Barcelona met on board of the dictator's ship to discuss the future education of Juan Carlos. The two decided to send the young prince to be educated in Spain. By this settlement, the Earl of Barcelona, on one hand, hoped that his status as Prince of Asturias and heir to the Spanish throne be recognized. For Franco, on the other hand, the presence of Juan Carlos in Spain meant nothing but a means of making his political regime be accepted by Western Europe. So, on November 9th 1948, Prince Juan Carlos, only ten years old, came to Spain. Long years of uncertainty followed and it was not until 1969 that the prince was appointed Franco's successor. When asked what he

learned from Franco, the King answered: “I learned to watch, to listen and to be quiet” [4, 37].

With his military training completed under all arms and freshly married to the Greek Princess Sofia, daughter of King Paul of the Hellenes, the prince faced a vacuum of activities and official responsibilities. Trying to avoid the danger of becoming an amoeba, Juan Carlos confronted Franco about his role. And Franco replied: “Do so that the Spanish people get to know you.” [4, 72]. The future king then started to study the system of the public administration spending two or three months in different ministries. Together with his wife, Princess Sofia, he traveled extensively, visiting as many cities and villages as possible, letting the Spanish know him and his views, he kept close contact with the politicians of the day and the army representatives. So when Juan Carlos was proclaimed King in 1975, the public had a clear image of who their king was.

For many, the King was the providential figure Spain needed. But in his own words, the King was “the right man, in the right place, at the right moment” [4, 86-87]. The days following his proclamation as King were days of intense suspense. The King could not know for sure how Franco’s Movement would react, what the position of the Left would be or what the attitude of the Communist Party, still illegal, would be. In its turn, the political spectrum was also not sure of the measures the King would take.

One of the most complicated situations was that the new King was expected to swear, in the Spanish Parliament, to remain loyal to Franco’s principles. The King was aware that these principles had to be abolished because by not doing so the old dictatorial regime would survive. Torcuato Tasso, President of the Spanish Parliament advised the King to swear to maintain the principles “that we would later change one by one” [4, 86]. Little did the Spanish know that one year after becoming king, Juan Carlos was to ask the Parliament to produce a new democratic constitution. On December 6th 1978 this constitution was ratified by popular referendum. 87.8% of those who had the right to vote supported the new constitution.

In order to democratize the political life of the country, the King knew he had to assume some very disagreeable responsibilities. A very controversial issue was the fate and the role of the Communist Party, led by Santiago Carrillo, in Spain’s new political life. As a result of the Civil War, the army and many members of the general public opposed the legalization of the Communist Party. But in order to

build a true democracy, the King knew that it was important that all political parties became legal, including the Communist Party. This way the communists were forced to unveil a lot of data about themselves. Once legal, they had to present their agenda, their attitude towards the monarchy, the number of their members. This was a wise move made by the King because in so doing the communists could no longer claim that they spoke on behalf of the people of Spain. Their political influence was annihilated.

Another delicate problem was the situation in Catalonia, a province that claimed not only its autonomy but also its independence. Under Franco, for whom Spanish territorial integrity was sacrosanct, many Catalan leaders left the province and went to leave abroad. One of them was Don Josep Tarradellas, a republican, president of the autonomous government of Catalonia, who lived in exile in Saint-Martin-Le-Beau, France. In order to find a viable solution to the problem, the King asked Tarradellas to return to Spain. The move allowed the King to “temper the Catalans’ impatience on one hand and on the other hand, to stop any military violence because once Tarradellas took his seat as head of the government of Catalonia, the danger of a political success of the Left, with its claims of independence, vanished” [4, 108].

Little by little the public opinion understood the changes brought about by the King. Many Spanish citizens who were not necessarily monarchy supporters became Juan-Carlists, supporters and admirers of the King, accepting and approving of his democratic and often radical measures. The legalization of the Communist Party and the fact that Catalonia was allowed to have its own autonomous government prove that the Spanish monarchy, too, has undergone a profound change. If the monarchy of King Alphonse XIII was that of one social class (supporting the political Right), under his nephew, King Juan Carlos, the monarchy belonged to all classes and political parties.

But the moment of the King’s recognition, when he could show his country and the world that he was the right choice for Spain, “the right man, in the right place, at the right moment” was February 23rd 1981, when armed officers and soldiers of the Spanish army entered the Parliament building, arresting all the Parliament members and the members of the government, in an attempt to destroy the democratic political life of the country. The rebels were commanded by lieutenant-colonel Antonio Tejero, a supporter of Franco’s principles. Other superior army officers were involved, among whom General Milans del Bosch, General of the III Military Region, one of Spain’s greatest generals. Once the King was informed

about the situation in the Parliament, he gathered all his collaborators around him, established contacts with all the generals of the Spanish army and started the longest night of his reign. The king metaphorically paralleled the situation of the Spanish monarchy that night with “a football still rolling in the air, not knowing where it might land” [4, 166]. The situation was very sensitive, the King running the risk of infringing his own prerogatives, his royal prerogatives.

Since all the members of the government and the Parliament were held captive inside the Parliament building, there was a vacuum of legitimized power. The King’s main concern was to fill this vacuum, but legally. On one hand, he could give orders to the army officers because he was the Supreme Commander of the Armed Forces. On the other hand, the secretaries of state and the undersecretaries of state that were not present in the Parliament that day formed a commission presided over by Francisco Laina, with the scope of maintaining the governmental continuity, commission to which the King could not impose his point of view even though Francisco Laina did not do anything without first talking to the King. To make matters worse, the Spanish Public Television was occupied by rebel forces so the public did not know and could not know whether the King was involved or not in this coup d’état, whether or not he supported the rebels. The King was unable to communicate with his people, to let them know what his position was. As the night went on, the King managed to establish contact with all the generals, ordering them to keep their troops in the barracks. He also realized that General Milans del Bosch was one of the rebels and let him know that Juan Carlos was aware of his involvement. Meanwhile, a Spanish television team managed to leave the building and arrive at La Zarzuela, the royal residence, where the King, wearing his uniform of General of Army Corps, was waiting to deliver his speech that the whole country was waiting for. In his speech, the King let the country know that he took all the necessary measures to maintain the legal constitutional order. Soon afterwards the Spanish people were able to watch their sovereign on TV and sighed with relief that their King had the situation under control.

It is important to mention that, during the night of February 23rd 1981, Prince Felipe, the Prince of Asturias, only 13 years old, was asked by his father to stay awake and watch what was happening around him. Several times during the night the young prince fell asleep but each time he was quickly woken up by the King, telling his son: “Felipe, don’t sleep! Pay attention to what you have to do when you are king!”[4, 167]. This is a fine example of how princes are trained in becoming constitutional monarchs and how they learn what it is expected of them when they

become kings. The night of February 23rd seems to have been the ultimate test for King Juan Carlos, the line between reigning and ruling being a very thin one. But the King proved to have become a wise and skillful statesman, able to assume difficult responsibilities when the situation called while making sure that the constitutional principles are respected.

Whenever he had the opportunity, the King of Spain stated that he could not have been able to manage the February 1981 crises without the help of the Spanish Army. Although those responsible for that coup d'état were members of the army, the King always drew attention to the fact that those officers were just a few rebellious elements and it was not fair to hold all the army responsible. On the contrary, the majority of the Spanish army proved to be a defender of the country's democratic process and loyal to the King and the Crown. There is a similarity between Spain's situation in February 1981 and Greece's situation in April 1967. Perhaps the example of King Constantine II of the Hellenes, King Juan Carlos's brother-in-law, deposed by a group of colonels, was a sound lesson. The contacts between King Constantine and his army seemed to have been less profound than those of the King of Spain. The fact that the King's military training and education involved all the arms and the King's close connections with the Spanish military environment guaranteed a very good, open and honest communication between the King and his army that proved to be decisive in crucial circumstances.

Thirty years ago it would have been practically impossible to believe that one day Spain would follow the example of the Scandinavian constitutional monarchies, being itself a sound constitutional monarchy governed by a socialist government supporting the involvement of women in the political life of the country, a government whose almost half of its members are women. Isn't this the confirmation that King Juan Carlos of Spain is an authentic democrat?

Bibliography

1. Cannuyer, Christian: *Casele regale și suverane ale Europei*, Bucharest: Editura Gavrilă, 1996. [The Royal and Sovereign Houses of Europe].
2. Powell, Charles: *Regele Juan Carlos al Spaniei*, Bucharest: Editura Nemira, 2003. [King Juan Carlos of Spain].
3. Spellman, W.M.: *Monarhiile 1000-2000*, Bucharest: Editura Artemis, 2005. [The Monarchies].
4. Villalonga, Jose Luis de: *Regele*, Bucharest: Editura Pacifica, 1996. [The King].

Educația femeii în epoca tokugawa – “gender roles”

*Drd. Luciana Irina Văluțanu (Cărămidă)
Universitatea București
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Studii Culturale*

Rezumat

Studiul de față își propune să facă o scurtă prezentare a celor mai reprezentative tipuri de școli existente în Japonia, în perioada Tokugawa (1603-1868). Recunoașterea rolului educației în general, în societate, formarea tinerelor fete pentru viață, segregarea între sexe, diferențe în educarea băieților și a fetelor sunt câteva din temele importante abordate.

Originalitatea „modelului de educație japonez” contribuie la procesul de tranziție a Japoniei către modernitate.

Cuvinte cheie

importanța educației în perioada Tokugawa, tipuri de școli, educația femeii, manuale de instrucție

Studiul de față îmbrățișează viziunea asupra educației din perioada Tokugawa considerată o verigă importantă în procesul de tranziție a Japoniei către o societate modernă. Această poziționare teoretică stabilită în lucrările lui Ronald Dore, “Education in Tokugawa Japan” (1965), Herbert Passin, “Society and Education in Japan” (1982) și Richard Rubinger, “Private Academies of Tokugawa Japan” (1982) dorește ca, prin studii analitice cu detalii consistente despre instituții, curricula, cu date statistice comparative, să demoleze un mit persistent chiar și printre cercetătorii japonezi. Până la apariția acestor lucrări inovatoare, epoca Tokugawa era considerată înapoiată, stagnantă, exotica prin imaginea recurentă a samurailor și a gheișelor, fără a se lua în considerare exact contribuția importantă pe care dezvoltarea educației a avut-o pentru modernizarea Japoniei.

1. Educația în perioada Tokugawa

(1) Importanța acordată educației

Japonia epocii Tokugawa (1603-1868) „nu era nici un stat complet național, nici un feudalism total descentralizat, ci o combinație a acestora.” [1] Treptat, puterea și voința familiei Tokugawa au contribuit la a strânge laolaltă, sub o singură conducere, provinciile relativ autonome, în jur de 280 la număr pe atunci. Lăsând la o parte rivalitățile politice și militare, s-a creat astfel un mediu propice dezvoltării pe multiple planuri, educația fiind unul dintre cele prioritare. Primul shogun al epocii, Tokugawa Ieyasu (1542-1616) a acces la putere prin forța armelor, dar a înțeles că un imperiu „nu se poate conduce din șaua calului” și că pacea și stabilitatea stăpânirii sale se bazau în mare măsură pe educație. Politica educațională a devenit o unealtă folositoare atât pentru guvernarea țării, cât și pentru menținerea status-quo-ului. [2] O guvernare bună nu s-ar fi putut face dacă nu se dădea atenție în egală măsură artelor militare (*bu*), dar și studiilor civile (*bun*) [3], iar Ieyasu, alături de Hayashi Razan (1583-1657), numit sfătuitorul său, a înțeles lucrul acesta.

Concepția asupra educației din acea vreme era în general una strict legată de clasa socială și de statutul ereditar; doar cei din vârful piramidei erau îndreptățiți să aibă acces la cel mai înalt nivel de învățământ, pentru a-și menține poziția și pentru a contribui la eficientizarea sistemului politic. Mobilitatea socială era limitată de granițele clasei căreia îi aparținea prin naștere, iar șansele unei educații și apoi viitoarea ocupație erau determinate de îngrădirile sociale.

De aceea guvernul *bakufu* nu numai că îi sprijinea în mod activ pe samurai și pe aristocrați, dar chiar le și impunea să participe la cursurile școlilor shogunale. Pe lângă școlile prefecturale, din fonduri publice, recunoscute în mod oficial și de la care se aștepta să se conformeze „celor mai înalte interese ale statului” sau ale lordului pe ale cărui pământuri erau construite, Rubinger (1982) atrage atenția asupra celor peste o mie de academii private (*shijuku*), structural independente de regimul feudal, deschise tuturor, „fără a impune la admitere bariere geografice sau de clasă” [4]. Totuși taxele de admitere erau prohibitive pentru fiii țăranilor săraci.

Un alt factor care a contribuit la conștientizarea importanței învățaturii în rândul populației, pe toate palierele sociale, a fost presiunea Occidentului asupra unei Japonii complet închise până atunci, suficientă sieși, începând cu a doua parte a perioadei Edo. Intrarea comandorului Matthew C. Perry (1853-54) în Japonia pentru a o forța să-și deschidă granițele a marcat o perioadă de frământări politice

cu ecouri prelungite și de căutări intelectuale pentru găsirea unei căi de adaptare la prezența occidentală.

Dar cel mai important rol în dezvoltarea educației l-a avut neo-confucianismul, devenit religie oficială în epocă, concepția acestui curent de gândire față de importanța instrucției pentru modelarea individului și a societății.

Neo-confucianismul a fost considerat de către clasa conducătoare, samurarii, cel mai potrivit sprijin spiritual pentru menținerea noii ordini sociale deoarece confucianismul, prin esența sa, recunoștea și susținea aderarea la o ierarhie socială strictă. Treptat, a devenit o învățătură care „a penetrat barierele de clasă până la nevoile diverselor grupuri dintr-o societate care se îndrepta către o perioadă de pace. Neo-confucianismul nu poate fi redus la o simplă ideologie pentru elite menită să-i țină pe toți pe locul lor adecvat” [5]. Peter Nosco (1997) este unul dintre cercetătorii care au recunoscut această „calitate a sa de a captiva intelectual”, ca răspuns la așteptarea gnoseologică a epocii.

Răspândirea neo-confucianismului a fost facilitată de expansiunea pe care au cunoscut-o tipărirea cărților prin metode ieftine, literatura populară, răspândirea modelului literatului confucianist instruit și apt pentru funcții publice, știința de carte și organizarea educației. Acestea s-au dezvoltat datorită importanței programatice pe care le-o dădea învățătura neo-confucianistă. Pe lângă cultura elitistă a nobilimii și a samurailor, în perioada *Genroku* (1688-1704), la sfârșitul secolului al XVII-lea, s-a putut constata avântul uimitor pe care l-a luat cultura orășenească (*chōnin*), adică a unei noi pături sociale devenite independentă economic.

Dar neo-confucianismul a oferit nu doar o fundamentare filozofică pentru ordinea politică, ci și pentru cea socio-economică. Codul etic îmbrățișat de shogunatul Tokugawa pentru promovarea educației bazate pe filozofia neo-confucianistă a lui Zhu Xi, a reușit să facă legătura dintre comportamentul individual adecvat social și conducerea corectă a țării. Astfel o guvernare „bună” trebuia făcută de oameni morali și cultivați, de un conducător benevolent în sens paternalist.

Confucius scria în „Analecte” (XV, 39) „În învățătură, n-ar trebui să fie nicio diferență între clase” și mulți admiratori ai săi, asemenea lui Voltaire sau H.G. Creel, au scos în evidență această idee a lui cu valoare transformatoare, care însemna înlocuirea nobilimii de sânge, ereditare, cu una a „meritocrației”.

„Omul Ales” (*Junzi*), în viziunea lui Confucius, preluată apoi și de neo-confucianismul japonez, plasat în ierarhie, este definit prin comparație cu omul de rând, necioplit, la care pornirile instinctuale copleșesc educația, spre deosebire de

echilibrul perfect dintre natura și cultura „celui Ales”. Este vorba de o importantă emulație intelectuală care se formează prin obținerea unei erudiții comune adică un corpus de texte, de principii și idei. Cărturarul, în viziunea confucianistă îmbrățișată și de guvernanții epocii Tokugawa, trebuia să se dedice cu toată ființa „Căii Drepte” care devine un scop în sine, fiind calea desăvârșirii proprii, nu a îndestulării sau a recunoașterii. Asta înseamnă de fapt adoptarea unei atitudini care privilegiază grupul, organizația socială din care individul face parte. Faptul care i-a atras poate cel mai mult pe japonezi a fost „comunitarismul” confucianismului, faptul că „Omul Ales” trebuia să fie implicat social, să acorde prioritate intereselor colective, iar știința sa să fie împărtășită lumii în care trăia și pe care trebuia s-o reformeze.

Modelul culturii morale și al transformării spirituale forjat în China este adoptat și naturalizat de către gânditorii neo-confucianiști japonezi. Confucianismul oferea o perspectivă coerentă asupra lumii necesară noii ordini, o bază pentru noul discurs politic care dădea legitimitate autorității shogunale, o cauză etică și religioasă pentru autocultivare și practica virtuților, dar și o bază de texte și învățături necesare procesului de educație structurate într-un corpus al clasicilor chinezi.

(2) Tipuri de școli

Din 1868, odată cu epoca Meiji, când este considerat în mod tradițional începutul epocii „moderne” în Japonia, se fac primele recensăminte [6] care constată existența a peste 17.000 de școli de toate felurile, de la „colegiile” confucianiste, la școlile *terakoya*, pentru copiii de rând. Astfel Japonia n-a clădit sistemul de educație de la zero, vechile școli devenind componente importante în perioada de tranziție către o școală modernă. Chiar dacă în perioada premodernă nu se poate vorbi de un „sistem” de învățământ coerent, unitar la nivelul întregii țări, conceptul unei „educații formale” exista deja în climatul intelectual al perioadei Tokugawa. Până în acel moment, educația era apanajul claselor din vârful ierarhiei sociale și se ținea în principal acasă sau în temple. La sfârșitul secolului al XVI-lea, João Rodrigues, misionar iezuit portughez, interesat de studiile lingvistice, observa că fiii nobililor, lorzilor, ai aristocraților și cei din mica nobilime învățau să citească și să scrie. El menționează faptul că nu existau școli publice și acest lucru îi determina pe cei înstăriți să apeleze la un profesor privat, iar pe cei fără posibilități materiale să ia lecții de la călugării din mănăstiri.

Transformările radicale pe care le-a suferit sistemul de educație în această perioadă transpar și din percepția străinilor care au venit să predea în școlile japoneze odată cu deschiderea țării, după Revoluția Meiji. W. E. Griffis (1843-1928), profesor american care a predat băieților japonezi chimie și fizică la *Meishinkan* și *Nanko-Kaiseigakkō* (viitoarea Universitate Imperială Tokyo), descrie în cartea sa, „The Mikado's Empire”, cu uimire școala, pe cei 800 de elevi, împărțiți în diverse departamente - engleză, chineză, japoneză, cel medical și cel militar și diversitatea cărților de care dispuneau.

Succesul sistemului de educație după 1868 este atribuit în mare măsură și moștenirii din perioada Tokugawa când numărul și varietatea școlilor a crescut constant față de perioada anterioară odată cu numărul copiilor care primeau un minim de educație. S-a spus despre educația din perioada Tokugawa că era „descentralizată, diversă și de multe ori informală”. [7]

Educația fetelor

Educația a servit întotdeauna ca mijloc de socializare și mod de a instrui tinerii în comportamentul considerat corect de societate. Vis-a-vis de femei, acest fapt a fost înțeles în parte și de guvernanții japonezi ai epocii Tokugawa, de unii dintre cărturarii confucianiști care nu au interzis fetelor să fie educate și, mai ales, de părinții lor care vedeau beneficiile instrucției într-un aranjament matrimonial de succes.

În general, concepția confucianistă asupra rolului femeii în societate era una restrictivă, fetelor atribuindu-se zona casei, a familiei și mai puțin cea socială sau politică. Emblematică pentru un întreg curent de gândire este părerea [8] exprimată de Matsudaira Sadanobu (1759-1829), reformator economic al regimului shogunal, conform căreia femeile ar trebui să rămână neștiutoare de carte fiindcă n-au nevoie de acest lucru și instrucția le-ar face mai mult rău. În concepția sa, care coincidea cu cea a autorităților care nu au încurajat oficial acceptarea fetelor în școlile patronate de shogun, era suficient dacă fetele știau să citească în *kana*, ideogramele chinezești rămânând pentru multă vreme apanajul băieților. Știința de carte a femeilor era văzută de acesta ca „un semn că dezordinea civilă nu este departe”. Opinia oficială a autorităților este susținută de cea a gânditorilor confucianiști. Nakae Tōju (1608-1648), un susținător al confucianismului Wang Yangming („Școala minții”), vorbind despre „controlul minții ca adevărată învățătură”, spune că această putere stă în oricine, în tineri sau bătrâni, bărbați sau femei, care vor să se delimiteze de lucrurile exterioare pentru a pune capăt

suferințelor. Recunoaște că sunt „unii care spun că învățătura pare să nu fie treaba unei femei” [9], dar el consideră ca tocmai femeile au nevoie de „controlul minții” fiindcă natura lor exterioară este înrădăcinată în puterea negativă a principiului *yin* și de aceea sunt predispuse la a fi „sensibile, mărginite, limitate și părtinitoare”. De aceea femeile ar avea nevoie de „disciplină mentală”. Întorcându-se la exemplul trecutului, când de la zece ani fetele erau instruite de o profesoară pentru a învăța „virtuțile și îndatoririle” unei femei, Tōju crede în beneficiile educației adecvate pentru fete, fiindcă, altfel, ele vor fi „cauza neînțelegerii domestice și a dezastrului în familie”. Dore (1965:65-66) citează opinii diverse în legătură cu necesitatea ca femeile să cunoască cel puțin cele Patru Cărți clasice confucianiste sau nici măcar atât, în timp ce alții considerau că e necesar ca o femeie să fie instruită pentru ca, la rândul ei, să-și poată educa propriii copii. Poate cel mai de recunoscut exponent al neo-confucianismului din perioada Tokugawa care a fost preocupat de acest subiect și a scris o carte influentă despre rolul și îndatoririle femeii în familie și în societate a fost Kaibara Ekken (1630-1714) și manualul său de instrucție, *Onna Daigaku* („Marea Învățătură pentru Femei”). Acesta vedea necesară educația pentru tinerele fete doar pentru a deveni soții bune, mame devotate și nurori filiale și era vorba mai mult de o înțelegere și aplicare a principiilor moralei confucianiste de pietate filială, de loialitate, umanism sau de respectare a ordinii rituale. În cazul său, ca și la alți gânditori neo-confucianiști, „educația” se poate confunda cu „supunerea la doctrină”, cu dorința de a stabili locul și îndatoririle femeii într-o societate ale cărei repere trebuiau regândite. Ota Kinjō (1765-1825), filozof neo-confucianist, citat de Dore (1965:65) a fost printre puținii care au recunoscut importanța femeii și a educației sale când a vorbit despre cele trei „comori” (*sambō*) care mențin ordinea în Univers – Budhismul (*buppō*), armele (*teppō*) și soțiile (*nyōbō*).

Pentru majoritatea fetelor familia era prima și poate singura școală. Educația era scumpă și le scotea pe fete din mersul obișnuit al vieții și de la îndatorirea fundamentală de a-i ajuta pe părinți la treburile casnice. De aceea, în perioada medievală, educația fetelor și a tinerelor era limitată la aristocrație și la familiile bogate ale samurailor care-și permiteau să aducă un tutore privat pentru a le învăța pe tinere să scrie, să citească, să le inițieze în preceptele clasice confucianiste legate de familie și în eticheta specifică rangului social. Educația fetelor de samurai se desfășura acasă și pentru că se considera că doar familiile de rang inferior își trimiteau fetele la școală, cu băieții.

Pe lângă cunoștințele practice, specifice „vocației” feminine s-a remarcat necesitatea ca fetele să-și însușească cunoștințe literare, studiind clasicii japonezi. Dore (1965:66) observă că în perioada Tokugawa s-a prelungit tradiția din epoca

Heian, a culturilor separate pe genuri, fiecare având limbajul său literar propriu și stilul specific, iar tinerele puteau să-și concentreze atenția asupra poeziei și a romanelor-fluviu scrise cu măiestrie de femei în Heian. Studiul filozofiei neo-confucianiste a rămas în aria rigurozității masculine, pentru că în viziunea epocii femeia trebuia să-și educe inima și nu mintea, sentimentele, intuiția, răbdarea, calități necesare în comunicarea din relațiile interumane. Au fost însă voci asemenea lui Yamaga Sokō (1622-1685), părintele doctrinei „Căii Samuraiului”, care au spus că „feminitatea și blândețea” nu trebuie să fie regula de bază în educarea fetelor de samurai, iar cărți precum *Genji Monogatari* ar fi trebuit evitate fiindcă ar fi corupt natura și așa „slabă” a femeii, prin indecență și frivolitate. Moraliștii neo-confucianiști au găsit o metodă de a îmbina povestea clasică, iubită și cunoscută de toți, femei și bărbați deopotrivă, cu regulile stricte și sfaturile de tip almanah, în cărțile didactice, devenite manuale pentru fete. Acasă, în școlile de pe domenii sau în cele private, aceste cărți devin cărți de căpătâi pentru fetele care învățau să scrie sau să citească.

Dintr-o analiză a diverselor categorii de școli și din numărul mic al fetelor înregistrate într-o formă sau alta de educație, din materiile diferite învățate de băieți față de cele studiate de fete, din manualele scrise special pentru băieți și din cele dedicate fetelor, se poate trage concluzia că educația medievală era împărțită strict pe genuri. Totuși aceste cărți de instrucție pot fi văzute ca un liant între genuri, și fetele și băieții având acces la ele și putând să cunoască imaginea ideală a „samuraiului” sau a „soției” sale.

Educația ca element crucial în procesul de tranziție a Japoniei la modernitate, contrazice clișeul conform căruia Tokugawa era văzută ca o perioadă conservatoare, tradiționalistă, stabilită în zona exoticii instituțiilor. Modelul educației în Japonia este la origini cel chinez. Datorită neo-confucianismului devenit ortodoxia oficială a epocii, în Japonia acesta capătă pregnanță, se face conștientizat, cu program, în instituții speciale, cu profesori, manuale, după o anumită curiculă. Un punct de originalitate îl constituie și prezența fetelor în școli, ca eleve sau ca profesoare. Conștientizarea importanței educației în cazul fetelor a reprezentat un pas important, chiar dacă unul mic și urmat de altul după foarte multă vreme, odată cu Reforma Meiji (1868).

NOTE

- [1] Passin, Herbert, *Society and Education in Japan*, Tokyo, p. 15
- [2] Khan, Yoshimitsu, *Japanese Moral Education, Past and Present*, p. 82
- [3] Dore, Ronald, *Education in Tokugawa, Japan*, p. 16
- [4] Rubinger, Richard, *Private Academies of Tokugawa Japan*, p. 9
- [5] Tucker, Mary Evelyn, *Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism*, p. 19
- [6] Ishikawa, Ken, *Kinsei no Gakkō* (The Schools of the Early Modern Period), p. 264
- [7] Mehl, Margaret, *Private Academies of Chinese Learning in Meiji Japan*, p. 10
- [8] Karasawa, Tomitarō, *Kyōshi no Rekishi* (History of Teachers), p. 105
- [9] Tsunoda, Ryūsaku & De Barry, William Theodore, *Sources of the Japanese Tradition*, p. 380-381

BIBLIOGRAFIE

1. Deal, E. William: *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, USA, Oxford University Press, 2007
2. De Barry, WM, Theodore, Gluck, Carol and Tiedemann, E. Arthur: *Sources of Japanese Tradition, 1600 to 2000, Part One: 1600-1868*, Vol. 2, New York, Columbia University Press, 2006
3. Dore, P. Ronald: *Education in Tokugawa Japan*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965
4. Ishikawa, Ken: *Kinsei no Gakkō* (The School in the Early Modern Period), Tokyo, Kōriku-sha, 1957
5. Karasawa, Tomitarō, *Kyōshi no Rekishi*, (History of Teachers): Tokyo, Sōbun-sha, 1956
6. Khan, Yoshimitsu: *Japanese Moral Education, Past and Present*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1998
7. Mehl, Margaret: *Private Academies of Chinese Learning in Meiji Japan, The Decline and Transformation of the Kangaku Juku*, Copenhagen, Nordic Institute of Asian Studies, 2003
8. Nakane, Chie and Ōishi, Shinzaburō (ed.): *Tokugawa Japan, The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1991
9. Nosco, Peter: *Confucianism and Tokugawa Culture*, Nanzan Library of Asian Religion and Culture, Hawaii, University of Hawaii Press, 1997
10. Passin, Herbert: *Society and Education in Japan*, Tokyo, Kodansha International, 1982

11. Rubinger, Richard, *Private Academies of Tokugawa Japan*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1982
12. Tsunoda, Ryūsaku & De Barry, William Theodore: *Sources of the Japanese Tradition*, New York, Columbia University Press, 1964
13. Tucker, Mary Evelyn: *Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism: The Life and Thought of Kaibara Ekken*, New York, State University of New York Press, 1989

Literary Studies

A Powerful Writer: Henry James – Himself a Character in Author, Author - David Lodge and Felony - Emma Tennant

*PhD. candidate Paula-Andreea Onofrei
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iași*

Abstract

The present paper is an attempt to analyze Henry James as a character in the works of David Lodge – Author, author(2004) and Emma Tennant – Felony (2002). The two postmodernist writers wanted to revive the memory of the modernist H. James by focusing on two important events in his life: Author, author – the failure of the drama Guy Domville in January 1885, which represented for James the starting point of "the most awful four weeks of my life" (the period when Guy Domville was played on the stage) and Felony – a novel about the creation of The Aspern Papers, a framed story (or a story within a story).

Key words

character, Henry James, modernism, postmodernism, reality, fiction, biography, techniques

It is a mystery the fact that Henry James, an author who practically was prolific all his existence and who had very little time left for personal life, became a character in the novels of Emma Tennant, Alan Hollinghurst, Gore Vidal, Colm Tóibín, David Lodge, Michiel Heyns, John Aiken. Why have so many writers created a character that has the name "Henry James"? As Peter Kemp stated in the review of *Author, author*, "if anyone deserves to win this year's Man Booker Prize, it's Henry James. During 2004, he has been the originator of no fewer than three outstanding novels" (Kemp *The Sunday Times* of August 29, 2004:np). Let us keep in mind the fact that Henry James was not only a modernist writer, but also a critic of his own work and he revolutionized literature by the introduction of terms like *reflector, ficelle (informer)*.

We believe that James's followers felt the need to integrate in their own literary products not only obvious details taken from his biography, but also they tried to imitate his narrative style, they created a story within the story (see *Felony*, based on the story of writing James's *The Aspern Papers*), they noticed "Henry James – the character" in connection to America's early history (see *Empire*, a drama which

is extremely vivid and documented, dealing with issues that would make other novelists reluctant to confront with). Moreover, it is required a great deal of empathy to enter the mind of “the master of consciousness. Our intention is to create the portrait of Henry James seen in two literary works, David Lodge’s *Author, author* and Emma Tennant’s *Felony*, comparing and contrasting the two images.

As far as *Author, author* is concerned, despite Lodge’s efforts to create a biographical novel, we have perceived it as considerably lacking in consistency compared to his previous writings. We could not agree more with Sophie Harrison who stated in *New York Times* on October 10, 2004 that “It takes a lot of audacity to reanimate a dead author – or so the evidence of David Lodge’s new novel about Henry James would suggest.” In fact, the narrative thread starts with the moment of James’s waiting for his death that was to come in 1916, all the events in the book are nothing but analepsis.

To begin with, the period that is depicted in Lodge’s novel, 1880-1890 is the time when James’s muse seemed to hide, the writer was trying to refind his inspiration by having an active social life, especially in the winter of 1878, when he dined out 107 times. In search for his lost tranquility through writing, James had a period of shadow, underlined by Lodge’s words “By the end of the 1880s, Henry had become increasingly anxious about the progress of his career as a novelist – or rather, about its lack of progress.” (Lodge *Author...* 2005:94) In order to bring authenticity to the novel, Lodge integrates even the words of James from a letter to his American friend William Dean Howells, dated 1888: “I have entered upon evil days – but this is for your most private ears”. (Lodge 2005:95) Lodge considered failure with *Guy Domville* the perfect starting point for bringing back to life the image of Henry James.

Lodge tried to cast light on the human side of James, by exploiting his jealousy: in the mentioned period, James launched the play *Guy Domville* in January 1895, exactly in the same night with Oscar Wilde’s new play, *An Ideal Husband*. Unfortunately for James, Guy du Maurier with *Trilby* and Constance Fenimore Woolson with *Anne* were successful. The comment of Lodge comes promptly: “But it was even more mortifying when one’s literary friends had an undeserved success.” (Lodge 2005:97)

From our point of view, it is not enough to “exploit” a difficult time in the life of a gifted and prolific writer as James was in order to have a successful book. For a number of reasons, we consider *Author, author* a disappointing novel:

- Although James is monitored while having long walks with his friend Du Maurier or travelling from one place to another, the major fault of Lodge is that he does not succeed in entering the consciousness of “the grand master of consciousness”(Harrison 2004:np). Consequently, what this book lacks is a representation of inner life.

- Furthermore, we cannot say that Lodge’s work is a trust-worthy biography, for it is a mixture of biography and fiction, which, in our humble opinion, is not very well coagulated, giving the impression of gratuity. In the *Author’s Note*, Lodge underlined:

“...Nearly everything that happens in this story is based on factual sources. With one significant exception, all the named characters were real people. Quotations from their books, plays, articles, letters, journals etc. are their own words. But I have used a novelist’s license in representing what characters thoughts, felt and said to each other”(Lodge *Author...*2005:np)

- Lodge himself doubted the quality of his work and even stated it. He did not trust his own writing in this specific case and he was right to do so, his attitude may be considered one of humble asking for apologies from the readers.

- *Author, author* is not challenging enough for the readers, David Lodge unfortunately put all his cards upwards on the table.

- The references to James’s vision on sexuality are too explicit.

In the article *Ce este un autor?*, Codrin Liviu Cuțitaru referred to *Author, author* as “o radiografie a gestului de creație și a faptului de a fi autor. O radiografie “în clar” a angoasei, incertitudinii și labilității din umbra fiecărui destin estetic”.¹ We consider that his opinion is totally justified and a fragment from Lodge which best illustrates this idea is represented by James’s words: ”(Depression) it’s the occupational disease of artists. We’re always striving to imagine and think what has not been thought before, and so always risking defeat and disappointment.” (Lodge 2005:69)

Reading *Author, author*, we realized that there is a bitter irony which prevails in this work, intensified by the tensions, the trials and... the unavoidable failures of one’s life.If we are to establish the meaning of the title, Lodge wanted to refer to

¹ “a radiography of the gesture of creation and of being an author. A “clear” radiography of anxiety, uncertainty and lability which are in the backstage of every aesthetic destiny” (Cuțitaru, Codrin Liviu, 2006: np, translation mine)

that moment in Henry James's life when he was booed at the première of his controversial play *Guy Domville* on January 5, 1895. Cornelia Bucur found an inspired translation for *Author, author*, the Romanian equivalent is *Autorul, la rampă!*, referring to the habit of the spectators from London theatres to ask for the author's presence on this stage. This habit has been perpetuated since Elizabethan times to nowadays.

Being himself a writer, Lodge is familiarised with the intimate practicalities of being an author, the sensitivities, aspirations and despairs; we believe that the James created by Lodge is, to a certain extent, the representation of Lodge's inner movements as far as artistic turmoil is concerned. For him, James is a stoical, honourable hero of the literary imagination, even of consciousness. *Author, author* could be seen as an inspiring record of an existence devoted to an ideal – that of the novel as art.

The core of this novel is the admirable friendship and human edge of rivalry between James and George Du Maurier, Punch cartoonist and late in life also a novelist – whereby hangs the tale. Du Maurier offered James, whose career was in desperate need of success, an anecdote about an ordinary girl who, under the power of a Jewish mesmerist, can sing divinely. James hesitated, and generously encouraged his friend to try it himself. Du Maurier did – writing *Trilby* (1894) – which, just as James's five years of theatrical attempts were turning to ashes, became the subject of a craze, the biggest "best seller" to that date. The very Jamesian twist of Lodge's treatment is that the wild success of *Trilby* bears no rational relation to its quality. Hitting the literary jackpot more or less kills Du Maurier, who derives less joy from it than anguish, while it gives James a "pang" of inevitable human jealousy.

Author, Author is a good, but not extraordinary expression of affection for a great writer who was also a great human being. In its low-key way it is also, following James's example, an experimental novel.

On the other hand, Emma Tennant's *Felony* is a remarkable literary achievement. Emma Tennant is known as a Scottish writer, "her work is feminist, magical and wicked, and she uses the fantastic and the Gothic to interpret and explore everyday women's roles" (Wisker *Emma Tennant. The Literary Encyclopedia* 2001:np). According to *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, magic realism is defined as: "a genre of contemporary fiction in which a limited number of fantastic elements appear within a preponderantly realistic narrative." (Herman 2005:282)

Being first published in Great Britain in 2002 by Jonathan Cape, *Felony* refers to the idea that generated *The Aspern Papers*, James's novella. This book contains *Dramatis Personae* explaining relationships among characters, for every chapter of her novel is written from the perspective of a specific person. In fact, there are two narrative plans involved: the story of the papers of Shelley belonging to Claire Clairmont, being told by Georgina in Florence in 1876 and the narrative thread of Henry James and Constance Fenimore Woolson, in Venice, in 1887. We may call this novel "a zigzag" one, for the structure is an alternation of the two stories mentioned above.

In the *Author's Note*, Emma Tennant underlines the proportion of reality vs. fiction in her novel, stating that: "Dates and details in this story of what really went on in Claire Clairmont's household in Florence in the 1870s are as accurate as possible." (Tennant 2003:IX) Tennant admits that "the sole invention is the visit of Edward Trelawny to Claire in Florence: he had written to her frequently there, stating that he would have persuaded her to banish the phantasy that her child Allegra still lived."

Offering a personal exploration of social and family matters, Emma Tennant proves to be a fine observer and analyst of human kind, her novels reflect the preoccupation for "inner movements", this feature can be considered a strong point held in common by Henry James and Emma Tennant. Other common elements for the two writers are the usage of references to arts: "Zeus, Hera and Leda, all represented on the great ceiling frescoes above the net, look down more dimly in the fading brightness of the God of Modern Literature." (Tennant 2003:6) and the introduction of expressions in French: "But the price was marriage to the niece. 'Il court encore,' Lee Hamilton had laughed." (Tennant 2003:8) This aspect is also noticed by David Lodge and it explains the presence of French words in James's work, as "a verbal condiment": "One undeniable benefit of his father's eccentric plan of education for his two eldest sons (...) was that Henry had learned to speak French fluently and correctly, and was frequently complimented by the natives on this accomplishment." (Lodge *Author...*2005:53)

We particularly enjoyed the intriguing analysis of Toby Litt regarding the architectonic layers of *Felony*, for it was well-structured, it had both fond and form and the beginning was particularly catching:

"I don't know what Henry James ever did to Emma Tennant, but it must have been something pretty awful. Awful enough to have her take revenge upon him by making him the villain of her latest novel, *Felony: The Private History of The Aspern Papers*.

In fact, Tennant is acting –or so it may seem – on behalf of a woman scorned: Constance Fenimore Woolson, popular novelist, great-niece of the author of *Last of the Mohicans* and Henry James's most intimate female friend."(Litt *Aspern Capers*:np)

In fact, there are two centres of interest in *Felony*: firstly, the story of Claire Clairemont, the stepsister of Mary Shelley whose love affair with Byron resulted into a daughter, Allegra, who had the misfortune of dying when she was five in a convent in Tuscany; secondly, the possibility that was probably only in Fenimore's head, that of marrying Henry James; when he was asked about their relationship, James simply replied "Miss Woolson is a good friend" and that is all she is to stay, despite her dreams of "sporting a diamond solitaire on the fourth finger of her left hand and the gentleman announcing this had been his mother's engagement ring". The special relationship that the two share is one of the pillars of Tennant's narrative structure: they are simple friends who share a passion for literature, they discuss upon different literary topics, they are both writers, they occasionally visit the same place, at a certain time, they were simply neighbours, sharing the same house-Fenimore lived upstairs. Their relationship is underlined by Tennant as a cast one: "Fenimore did not and never will cohabit with the Master." (Tennant 2003:14) On the same topic, Lodge focused his creation, writing that "Nothing amorous or improper happened on this and similar occasions. Their relationship was one of platonic companionship and informed conversation about subjects of common interest." (Lodge 2005:73)

At the beginning of the novel, James is in Venice, preparing his nouvelle *The Aspern Papers*. Appealing to a deconstructivist approach, Tennant reveals how the idea of writing this novel firstly appeared: picking his topics from everyday world and getting the idea of the novel based on a piece of gossip, from Lyndall Gordon's *A Private Life of Henry James*. Silsbee, a sea-captain from Boston, obsessed with Shelley, had discovered that Claire Clairmont, Shelley's sister in law and one-time mistress of Byron, was still living in... Florence. Silsbee offered himself as a lodger, to gain access to a house where, he was sure, Shelley's papers were secreted. When, at length, Miss Clairmont died in 1879, the papers came into the possession of a great-niece who lived with her and whose confidence Silsbee had contrived to gain. The climax came when the niece (an 'old maid of 50') proposed to the lodger as a condition for handing over the papers. The man fled." (Gordon *A Private...*1998:21)

The James created by Tennant is a character dominated by worries, his major concern is that, when he publishes his version of *The Aspern Papers*, Fenimore will

read it autobiographically, recognizing the character of the desperate old maid as being based upon herself (which it will be). In a very Jamesian move, Tennant treats the doomed non-romance of James and Fenimore as an elaborate framing device. The story within the story is that of Claire Clairmont, her niece Paula Hanghegyi and, most of all, of Paula's daughter Georgina. With another witty nod, Tennant makes the 13-year-old girl the narrator of this strand of the novel. When writing about James, Tennant uses a pastiche, or perhaps a parody, of James's own elaborate middle style; when writing through Georgina, she seems unable to forget the very adult sub-clauses and elegant variations of that same style – and so the voice is not always convincing. In a novel of so many deceits and parallels, this may be deliberate: of all the felons in *Felony*, Georgina is far from being the most innocent.

Tennant has been rewriting literary histories for a long time. The most powerfully subversive female figure who might play a part in the novel, Mary Shelley, is kept firmly to the margins. Constance Fenimore Woolson, despite Tennant's best efforts (having her run suicidally around Lake Geneva during a thunderstorm, distraught at having read *The Aspern Papers*), never becomes more than a figure of slightly ridiculous middle-aged pathos. All in all, *Felony* could be read as an entertaining and supersubtle post-feminist rewriting of feminist rewritings. Compared to *Author, author, Felony* is undoubtedly better, for the writer integrates in the chapters seen from Henry James's eyes elements which are specific to James's writing, the structure of the novel is more elaborate, being like a spiral which has two threads which intertwine, it has mystery and it is challenging for the reader, it does not contain the too-explicit fragments referring to sexuality that Lodge's work offers generously.

In a nutshell, we believe that the use of Henry James as a character is due to the fact that his work had a major impact. The followers felt the need to "revive" his memory by bringing him back to life through their literary products. Moreover, they focused on his difficult moments and, based on facts, intuition and context, they underlined certain features of James's personality that they had considered relevant for the depicted situation.

Bibliography

1. Gordon, Lyndall: *A Private Life of Henry James*, New York, Haddon Craftsmen, 1998
2. Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge Taylor and Francis Group, 2005
3. Lodge, David: *Author, author. A Novel*, London, Penguin Books, 2005
4. Lodge, David: *Autorul, la rampă!*, Traducere din limba engleză de Cornelia Bucur, Iași, Polirom, 2006
5. Tennant, Emma: *Felony. The Private History of The Aspern Papers. A Novel*, London: Vintage, 2003

Electronic sources

1. Cușțitaru, Codrin Liviu: "Ce este un autor?" from *România Literară*, No. 25/2006. Last viewed on December 22, 2010 at http://www.romlit.ro/ce_este_un_autor
2. Harrison, Sophie: *The Portrait of a Layabout*, Published on October 10, 2004 on *New York Times*. Last viewed on September 25, 2006 at <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C04E1D61538F933A25753C1A9629C8B63>
3. Kemp, Peter: *The Sunday Times of August 29, 2004*. Last viewed on August 31, 2010 at <http://sundaytimes.lk/040829/index.html>
4. Litt, Toby: "Aspern Capers" in *The Guardian*, 2 November 2002. Last viewed on July 17, 2010 at <http://www.guardian.co.uk/books/2002/nov/02/featuresreviews.guardianreview22>
Wisker, Gina. *Emma Tennant. The Literary Encyclopedia*. July 07, 2001. Last accessed on July 17, 2010 at <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=4345>

Teatrul Absurdului – un nou orizont: Beckett, contemporanul nostru

*Asist. univ. drd. Silvia Osman
Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”*

Motto:
*„Bucuria prin excelența absurdă este creația.”
(Albert Camus)*

Rezumat

Este teatrul absurdului la fel de relevant și de nou, de actual astăzi că acum jumătate de secol? Întrebarea această e de fapt retorică: a devenit între timp lumea mai puțin absurdă? Cel puțin pentru mine, absurditatea vieții moderne crește exponențial. Timpul curge imposibil, beckettian, nimeni nu mai are timp de nimeni și de nimic și totuși suntem acerb invitați să așteptăm (că pe Godot) vremuri noi, oameni noi, care vor aduce cu ei schimbarea, care, evident, nu apare, oricât ne-am dori-o, oricât de mult am anticipa-o. Teatrul absurdului este mai actual că niciodată. Astăzi, în zorii secolului 21, trăim vremuri absurde, clasic beckettiene.

Cuvinte - cheie

teatrul absurdului, așteptare, Sisif, vieți beckettiene

Trebuie să fiți de acord cu mine că trăim vremuri absurde. Modernitatea ne-a obișnuit deja cu față ei convențională, indiferentă, promptă, clară și intransigentă. Timpul curge imposibil, beckettian, nimeni nu mai are timp de nimeni și de nimic și totuși suntem acerb invitați să așteptăm (că pe Godot) vremuri noi, oameni noi, care vor aduce cu ei schimbarea, care, evident, nu apare când vrem noi să vină, oricât ne-am dori-o, oricât de mult am anticipa-o. Orizontul nou spre care suntem îndemnați să privim este absurd, se vede cu ochiul liber. Curentul “cu noi sau împotriva noastră” transcede deja din viața politică în social și devine norma, pe care, desigur, de vrem sau nu, suntem siliți să ne-o însușim, să ne-o asumăm. Adevărul și minciuna au reușit zi de zi, an de an, să se întrepătrundă în ochii opiniei publice (manipulate mediatic și nu numai) și mulți se-ntrec de-acum în a țese o punte tot mai fină peste prăpastia căscată, firesc, din totdeauna, între ele. Oamenii merg pe stradă cu încrâncenarea întipărită pe fete și zâmbetul șters. Ziua de mâine – nu mai e o noutate pentru nimeni – este absurd de nesigură. Normalitatea a devenit stare de excepție.

Astăzi, în zorii secolului 21, trăim vremuri absurde, clasic beckettiene.

Bucuria (*“prin excelență absurdă”*), ne spune cu certitudine Albert Camus¹, este în creație. Prin extensie, cultura ne este catalist spre bucuria (și ea, absurdă) a zilelor noastre. Aflăm, fără surprindere, recitind *Mitul lui Sisif*, că în vremuri absurde, viața nu are absolut nici un sens. În ciuda nostalgiei umane iraționale pentru "unitate", pentru absoluturi, pentru o ordine stabilită și pentru înțelegerea universului "de dincolo de mine", după cum spunea Camus în eseurile sale, nu exista nici un astfel de sens în universul indiferent și tăcut. Între dorința de sens și de adevăruri eterne și adevărata condiție a universului exista o prăpastie care nu poate fi umplută. Confruntarea dintre inimă umană, plină de dorințe, și indiferența universului conduce la conturarea noțiunii de absurd: *Absurdul se naște din confruntarea dintre nevoia umană și mușenia irațională a lumii... și mai mult decât atât. Absurdul nu este nici în om, nici în lume, ci în alăturarea lor ... absurdul este singura legătură dintre ei.* (Camus, op. cit., p. 21)

Este, în acest context, **teatrul absurdului** la fel de relevant și de nou, de actual astăzi că acum cincizeci, poate șaiszeci de ani? Întrebarea aceasta mi-am pus-o atunci când m-am hotărât să scriu și să vă vorbesc astăzi despre Beckett și despre personajele lui absurde și mi s-a părut că întrebarea e de fapt retorică: a devenit între timp lumea mai puțin absurdă? Cel puțin pentru mine, absurditatea vieții moderne crește exponențial. M-am gândit apoi și la faptul că teatrul absurdului are un public limitat. Mulți oameni cred că este depășit, topit în ceața secolului trecut, odată cu Ionesco, Beckett, Genet și ceilalți, la fel de îndepărtat de teatrul „adevărat” că noi de Calea Lactee. Teatrul absurdului, că și artă abstractă, nu poate fi apreciat de oricine, nu este pentru toată lumea, cu toate că se adresează oricui. Cine merge la teatru și nu este interesat să înțeleagă o piesă despre nonsensul vieții, la fel de bine nu se poate bucura de o pictură a lui Picasso sau a lui Jackson Pollock. Ar spune că și un copil ar putea picta la fel, poate chiar mai bine. Își doresc că artă să fie digerabil de clară, indiferent dacă se afla la o galerie de artă sau într-o sală de spectacol, pentru că să se poată raporta la ea și să se recunoască ușor, că într-o fotografie, care reflectă, evident doar aparenta, suprafață. Artă abstractă, suprarealismul, expresionismul și da, teatrul absurdului, se apropie mai mult de realitatea noastră interioară, de adevăr, de esențe, dezvăluie o lume interioară frământată de temeri și demoni, cu slăbiciuni și ciudățenii, pe care și cu care refuzăm să ne confruntăm, dar, în același timp, cărora nu le putem nega existența. Puntea este acolo, deschisă de limbaj și simbol, așteptând să fie trecută de cei chemați, de cei pregătiți să înțeleagă și să se înțeleagă.

¹ Mitul lui Sisif

Nu putem însă începe să înțelegem teatrul absurdului, universul lui Beckett, lumea personajelor lui absurde, dacă ne încapățânam să gândim în tipare înguste și să vrem să „digerăm” totul că pe emisiunile de divertisment de la televizor sau că pe ultimele telenovele de succes.

Noutatea astăzi ar fi să privim orizontul care ni se înfățișează privirilor prin prisma punții întinse de scena spre absurd și să ne trezim din amorțeală spre care ne împinge blazarea modernității.

Dacă Shakespeare avea dreptate și „*întreaga lume este o scenă*”, vă invit să aruncăm o privire spre teatrul absurdului, spre lumea personajelor lui Samuel Beckett, tocmai pentru a avea o viziune clară a lumii în care trăim, mai mult sau mai puțin spectatori, mai mult sau mai puțin personaje.

Teatrul absurdului, denumit astfel de Martin Esslinⁱ (1962), referindu-se cu precădere la operă a patru dramaturgi: Samuel Beckett , Eugène Ionesco , Jean Genet și Harold Pinter , apare în scena în anii imediat următori celui de-al doilea Război Mondial (începutul anilor ‘50 – 1960) și revoluționează din temelii artă dramatică, înnoindu-i radical mijloacele de expresie și lărgindu-i universul tematic. Personajele pe care le aduce în scenă sunt vag conturate, dar vii, dezindividualizate, rezistând tentației de a se prezenta spectatorilor că oameni din viața reală.

Piesele lui **Samuel (Barkley) Beckett** (1906 – 1989) sunt marcate de viziunea artistului asupra lumii în care își plasează personajele: “...*nu avem scăpare de trecut,*” ne spune el, “ *pentru că trecutul ne-a deformat, sau a fost deformat de noi...*”ⁱⁱ

Poate că cea mai cunoscută dintre piesele de teatru ale lui Beckett, tragi-comedia *Așteptându-l pe Godot* este una dintre creațiile literare și dramatice care au exercitat o influență inconfundabilă în literatura engleză a secolului al XX-lea. Beckett înlătura detaliile de suprafață ale situațiilor de viață prezentate și dezvăluie adevărata natură a lucrurilor. Un critic spunea despre piesa că ar “*descrie esența condiției umane*”. Doi vagabonzi, Vladimir și Estragon, aduși în scenă de Beckett, îl așteaptă pe misteriosul Godot, să dea sens și perspectiva vieții lor lipsită de speranță. Godot însă nu vine și pare a nici nu exista măcar. Piesa pune în evidență durerea și deznădăjduirea celor doi pe de-o parte, iar pe de alta umorul lor contagios, pe măsură ce încearcă cu disperare să se folosească de rațiune și de argument pentru a ieși dintr-o situație pentru a cărei rezolvare rațiunea are în mod clar resurse insuficiente.

Scrisă inițial în limba franceză, că și *Așteptându-l pe Godot, Joc final* reia una dintre temele predilecte ale lui Beckett – oameni în dependenta mutuală (că și Didi și Gogo): Hamm și Clov împart o cameră cu Nagg și Nell, adunați din tomberoane.

“*Într-o zi vei sfârși că mine, orb*” spune Hamm. “*vei fi un nimic, un fir de praf în neant, în gol, în întuneric, pentru totdeauna, așa că mine.*” (trad.aut.)

Personajul Beckettian este un Sisif modern, care așteaptă împlinirea destinului său, etern, prin suferință și speranță. Trăiește înstrăinat de lumea rece, îndepărtată, necunoscută și indiferentă, de care se izolează prin zidurile propriului eu. Conflictul dintre cele două – lumea și omul – conduce la sentimentul absurdului și la întrebări existențiale fundamentale asupra înțelesului vieții, într-o lume unde se simte străin. Imobil, impasibil și gol, nu întrezărește răspunsuri. Singura soluție palpabilă este așteptarea, situația perpetuându-se la nesfârșit:

„*Jată-i din nou în al doilea act, care nu aduce nimic nou; și din nou, în ciuda faptului că anunțaseră că pleacă, sunt încă în scena la căderea cortinei. Vor fi acolo și a doua zi, și în următoarea, și în zilele ce vor urma – „Mâine și mâine și mâine” – singuri pe scenă, ireali, fără viitor, fără trecut, iremediabil acolo*”ⁱⁱⁱ (Alain Robbe-Grillet despre Valdimir și Estragon)

Toate personajele lui Beckett sunt înțelenite în absurd; existența lor e lipsită de noimă, de aceea, invariabil, viețile lor par a se desfășura imperturbabil, așteptându-și sfârșitul, moartea. Așteptarea se transforma astfel într-o pură experiență temporală, timpul se dezintegrează în fâșii, în perioade din ce în ce mai scurte. Treptat, aceasta îndelungă așteptare se metamorfozează într-o fatalitate mereu curgândă, cu un unic țel - sfârșitul.

“*Nu mai pot continua, voi continua*”²

Tragedia acestor personaje consta, în cele din urmă, în vanul obositoare așteptări fără noimă, transformată în îndelungată suferință. Paradoxal, puterea lor de viață, care îi împinge în colo și-n coace, îi însuflețește și îi anima, cu toate că sunt foarte aproape de țelul lor – finalul – îi îndepărtează de el.

Măreția omului absurd la Beckett se distinge prin tăria cu care își întâmpină soarta precară și cu toate că suferința lui crește pe măsură ce timpul se oprește, nu trăiește fără speranță sau bucuria vieții.

„*Coexista la el (Beckett n.a.) setea de moarte și ardoarea a vieții – un paradox care se regăsește straniu în cea mai mare parte a creației lui...*”^{iv}

(MacGowran, pg. 16)

² „*I can't go on, I'll go on*” (Waiting for Godot) trad.aut.

Beckett este interesat de personajele care refuza nu numai dragostea dar și orice tip de relaționare; sunt pierduți și nefericiți, rămași doar cu plăcerea de a vorbi. Însă, cuvântul nu are niciodată libertatea de a se transforma în acțiune, de aceea personajele beckettiene se mișcă, vorbesc, dar nu acționează. Sunt niște prezențe mereu acționate din afară, fie de către un alt personaj - într-o relație de interdependență în genul cuplurilor: Pozzo-Lucky, Vladimir-Estragon, Clov-Hamm, Nagg-Nell, Winnie-Willie - fie de către o putere invizibilă, paradoxală prin însăși forța ei generatoare de angoase, dar și de false speranțe, ordonatoare prin bănuita ei prezență, dar și creatoare de haos, datorită bănuielii niciodată concretizate în apariție propriu-zisă (de exemplu Godot în *Așteptându-l pe Godot* sau moartea în *Sfârșit de partidă*).

Spațiul și timpul definesc în mare parte la personajelor beckettiene că ființe limitate, închise într-o existență de care nu par a fi sigure nici ele. Orice încercare de ieșire din acest peisaj se dovedește de la bun început un eșec și o condamnare la moarte. O moarte abstractă, inconștient dorită de întreaga ființă a personajelor beckettiene, însă o moarte inaccesibilă tocmai datorită faptului că este percepută că moarte, deci că punct final, după care nu va mai exista nimic altceva decât „un gol imens”³. Timpul lor nu poate fi astfel decât un continuu „zero”, la fel de neutru precum cenușiul luminii, deși simt că ceva își „urmează cursul”, că ei înșiși își „urmează cursul”, că „lucrurile merg înainte”, că a existat un „altădată” și că prezentul nu mai corespunde aceluia idealizat „altădată”.

Raportându-se la propriul lor trecut, personajele beckettiene se lovesc fie de un gol, umplut parțial de prezent, fie de bucăți dispartate ale unei experiențe situate la granița dintre realitate și ficțiune, alunecând, după nevoie, când într-una, când în cealaltă.

În aceeași ordine de idei, **gândind arta că expresie a neputinței exprimării**, Beckett condamnă însăși esența artistică, recunoscută până atunci că atare. Ajungem aici într-un impas dominat de paradoxul exprimării non-exprimabilului, impas pe care Samuel Beckett îl ocolește, până la urmă, prin afirmația să:

„Que voulez-vous Monsieur? C'est Les mots, on n'a rien d'autre".

(„Ce doriți, domnule? Sunt cuvinte, nu mai e nimic altceva”.)

Într-adevăr, personajele sale nu mai au nimic altceva în afară de cuvinte.

Nici nouă, astăzi, modernilor secolului 21, nu ne-a mai rămas prea mult, înafara cuvintelor. Suntem martorii unei dezintegrări a valorilor, a timpului, a

³ Sfârșit de partidă (Endgame) n.a.

vieții, a solidarității umane. Și mai mult că oricând, reprezentanții teatrului absurdului (Samuel Beckett, Eugen Ionesco, Gerard Genet, Harold Pinter și ceilalți) sunt de mare actualitate: sunt dramaturgii care par a fi urcat pe scenele lumii de după cel de-al doilea război mondial personaje absurde, înfățișând situații paradigmatiche propriei noastre modernități, la peste o jumătate de secol distanță. Trăim astăzi, în primul deceniu al secolului 21, vremuri absurde; trăim vremuri beckettiene prin excelență.

Bibliografie

1. Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.
2. Beckett, Samuel: *Endgame*. Complete 89-134.
3. Beckett, Samuel: *Happy Days*. Complete 135-168
4. Beckett, Samuel: *Krapp's Last Tape*. Complete 213-223
5. Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*. Complete 9-88
6. Beckett, Samuel Dir. Sean O Mordha. ed. Martin Duffy, Ben Yeats, O Mordha Production, 1992. 16mm, 92 min
7. Beckett, Samuel: *I Can't Go On, I'll Go On: A Selection from Samuel Beckett's Work*. Ed. Richard Seaver. New York: Grove, 1976
8. Beckett, Samuel: *Sfârșit de partida*, prefața și traducere de Ștefană Pop
9. Balotă, Nicolae: *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971
10. Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*, Ed. Gallimard, Paris, 1969
11. Camus, Albert: *The Myth of Sisyphus*, Vintage Books, 1991
12. Celine, Louis-Ferdinand: *Voyage au bout de la nuit*, Denoel et Steele, Paris, 1932
13. Coe, Richard N.: *Beckett*. Glasgow: Oliver and Boyd, 1964
14. Cohn, Ruby, ed.: *Casebook on Waiting for Godot: The Impact of Beckett's Modern Classic: Reviews, Reflections, and Interpretations*. New York: Grove Press, 1967
15. Drâmba, Ovidiu: *Istoria Teatrului Universal*, editura Vestala, București, 2008
16. Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books, 1986.
17. Innes, Christopher: *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

i Note

"Teatrul absurdului", de Martin Esslin (1918 – 2002), una dintre cele mai influente carti de critica dramatica a secolului XX, a fost publicata in 1962, apoi in 2001, in editie revizuita de acesta.

ii "...there is no escape from yesterday, because yesterday has deformed us, or been deformed by us..." Samuel Beckett (trad.aut.)

-
- iii „*There they are again in the second act, which adds nothing new; and again, in spite of the announcement of their going, they are still on the stage when the curtain falls. They will be there again the next day, and the next, and the day after that — ‘Tomorrow and tomorrow and tomorrow’ — standing alone on the stage, superfluous, without future, without past, irremediably there*”- Allain Robbe-Grillet (trad.aut.)
- iv MacGowran despre Beckett, interviu cu Richard Toscan „*There is a kind of lust for death and yet a zest for life — a strange paradox that runs through much of his work*” (trad.aut), Theatre Quarterly, 3 (11), 1973, pp. 16-17

The Most Beloved Historical Figure Present in British Oral History – The Legendary King Arthur

*Assistant Laura Rebeca Precup Stiegelbauer,
PhD candidate
Vasile Goldis University, Arad
Alexandru Ioan Cuza University – PhD Candidate*

Abstract

This paper starts with an analysis of the Dark Ages, as those were the times when King Arthur was first mentioned and it goes on, describing the Middle Ages when the legend of King Arthur knew its boom. This research looks into the society that created the legend from the beginning, and continues describing the flourishing transmitter that developed the story and enriched it.

Key words

Key Words: Oral History, legend, King Arthur, transmitter, Dark Age, Middle Age, society, Arthurian Legends, garments

In order to understand why King Arthur is considered to be the most beloved historical figure brought to life through the help of Oral History, we have to understand the society he lived in, moreover, to understand the people that created this character. From times immemorial it appears that human beings, regardless the society they lived in, have been distinguished by their ability to have ideas that even if they were influenced by their everyday life, went beyond their everyday experience. In whatever way and in whichever society we analyse the human being, we reach the same conclusion, we are, and have always been, meaning – seeking creatures. Human beings have always found some myth creating possibility in everything that surrounded them – starting from the way they dressed, what they ate and up to the society that surrounded them.

The first time Arthur is mentioned, is in the *Annates Cambriae* (‘Annals of Wales’) where it is being stated that around 518 A.D. Arthur won the battle of Badon, and in about 539 A.D. he was killed with Medraut at the battle of Camlann. The second mentioning is the *Historia Brittonum* (‘History of the Britons’) which includes a list of Arthur’s battles, however, it tells us little about him. Along with the information from William of Malmesbury, these two help us narrow down the Arthurian period to sometime between the late fifth and the early sixth centuries.

Though we lack a British Homer, we can still do our best to supplement archaeology from other sources: from the literature that exists in our personal libraries, from visiting world acknowledged libraries and more important than that from visiting the places where the legend was created. I believe that we cannot create a clear picture of the society of those times if we can form no mental image of the living human beings who made it up. To begin with, how did the Britons dress?

As I am concerned with Arthur himself and, of course, those who followed him in his daily life, it would be suitable to consider first, how the well – dressed warrior appeared. With the knowledge and skills gained during the years under Rome, and adapted to the needs of a land which knew a hard climate, Arthur and his men would have presented efficiently clothing, which could front any enemy. The warriors were men well-armed and fitted out for battle. The continuing imperial contact would have helped them to keep up with current ideas in weapons and armour.

The research shows that the outer tunic would be a leather tunic, over which would be a coat of mail. The discoveries made on the Welsh sites, such as Dinas Powys, prove that there was no lack of skilled craftsmen in parts of Britain who would have been able to make mail in the form of metal rings. The mail coat was worn with a leather belt at the waist. Under it the leather tunic hung down to about the knee. Warriors might also have worn some sort of leg protection, such as leather breeches.

The helmet was an item which had been degenerating for some time. By the fourth century, the Roman infantry apparently seldom wore helmets. The barbarian auxiliaries did not like them, and preferred to protect their heads by wearing their hair long. As for cavalry helmets, there was a trend towards making them of pieces riveted together. In a letter written in 474, the Gallic author Sidonius Apollinaris refers to ‘the flexible cheek pieces of the helm’. A specimen discovered at Worms was constructed in sections including neck and ear guards riveted on. Another one, found in Derbyshire hints at a simpler British type - in essence, a leather cap covered with metal.

As already mentioned, the military equipment was worn and carried in addition to the everyday costume worn by men generally. This would have varied from area to area. Basically, however, clothing would be much the same. The traditional costume of the British Celts can be reconstructed from descriptions or references in classical authors. During the third and fourth centuries, there was a tendency towards Roman fashions among the upper classes. But, by Arthur’s time, it is probable that the Britons had largely reverted to their old style of dress.

Men’s dress was based on three main garments: a simple tunic, long breeches or trousers and a warm cloak. The tunic, which reached to the knees, had long or short sleeves and a plain round neck. It was pulled on, over the head. Several tunics could be worn at once if the weather was cold. This outer tunic was usually of

wool. Furs or pelts were also used for outer garments. Leather belts were worn round the waist. There is no certainty that this garment was adopted by the Britons, however, taking into consideration all the documents I have read I can assume the possibility.

Women's costume was probably very much as described by the Roman historian Dio Cassius in his account of Boadicea. Women wore an ankle-length tunic which, like the man's, had long or short sleeves and a round neck. It was worn with or without a leather belt. A woman might easily have worn a more elaborate form of belt with plaques or brooches, with the addition of a purse and possibly a small dagger attached. Over the tunic a three-quarter-length gown could be worn. This was either short-sleeved or sleeveless. With these outer garments there may have been some slight surviving Roman stylistic influence, at least among the upper classes. Underneath the outer clothes were one or more short under-tunics or *camisiae*, the number depending on the weather. These would be of linen if the wearer was of high enough rank to afford it. The woman's cloak was the same as the man's and fastened in the same manner.

Shoes for both sexes were simple. According to the documents they resembled moccasins and were made of a single piece of rawhide, cut large enough so that when a thong was drawn through the edge it could be tied round the top of the foot, rather like a mobcap. Sandals of Roman inspiration were also made.

Both **men** and **women** wore their hair long and flowing. The women's hair, of which they were extremely proud, reached to their waists or even further. The men usually wore beards. As a rule the people went bareheaded, except in cold weather when a small cap of fur or wool would be worn. Women of rank wore a gold fillet round their foreheads. The dark-age archaeology of Teutonic lands has supplied razors, combs and scissors, and all three are mentioned in an Arthurian context in some of the writings.

Jewellery, like everything else, had come under both Roman and Celtic influences, though by Arthur's time the Celtic was predominant. Ornaments of bronze, iron and gold were decorated by incising or embossing, with stones, coral and enamel. There are many good examples from Ireland and more specimens from Wales.

Although we do have a certain amount of solid information concerning the culture of the Britons in the fifth and sixth centuries AD, there is plainly much that we can still only assume. For this semi-barbaric period the phrase 'Dark Age' is still very appropriate. But with the search for knowledge widening all the time, it is not too much to hope that in due course we shall discover and piece together enough recognisable remains of an Arthurian wardrobe to set our minds at rest as to what really was high fashion in those far-off days. Thus, on one hand, the Arthurian Flourishing Transmitter could have been both the **men** and the **women** living those days, both **rich** and **poor** with their specific clothing.

When we leave everyday objects and turn to institutions, religion and art, our information tends to become vague. It needs careful interpreting, especially because of doubts over date. Both Welsh and English literature supply many assertions about the Arthurian Age, the Dark Age, and writings said to have been composed in it, however, what has been kept until today is too little to draw 100 percent true conclusions. At best, they reveal only a minority of the people: nobles, courtiers, priests. But the revelation is better than nothing, and from these writings we can use our imagination and suppose things, hence becoming ourselves a flourishing transmitter of the Arthurian Legend.

In order to take the research further, and besides the above mentioned possible Arthur Legend Transmitters, I wanted to see whether there was any other feasible mouth to mouth transmitter. I found the writing of Gildas who refers to royal minstrels before 547, at the court of Maelgwn. Then, the oldest existing Welsh poetry which dates from the later sixth century, and which is the work of a school of bards in Rheged, the Cumberland area, gave me the proved support that both minstrels and bards can be Arthurian Transmitters with all their poems of praise, celebration or lamentation and with all their legends.

From the end of the sixth century up until 1125, the Arthurian Legends, namely King Arthur, was under a certain shadow. People, step by step did not transmit by word of mouth the legends. However, in 1135, Geoffrey Monmouth, the Welsh cleric, wrote the *Historia Regum Britanniae* (History of the Kings of Britain). In this written work we can read a detailed account of King Arthur. This became the foundation upon which all the later stories of King Arthur were constructed. Although much of Geoffrey Monmouth's Arthurian story cannot be supported by historical evidence, as I have written before, he did not invent King Arthur.

Besides what I have abovementioned, I have to refer to the fact that some ten years before the *Historia*, in 1125, William of Malmesbury, a monk from the abbey of Malmesbury in Wiltshire, wrote the *Gesta Regum Anglorum* ('Acts of the Kings of the English') in which Arthur is briefly mentioned. William tells us that Arthur helped Ambrosius Aurelianus in holding back the advancing Angles and led the British at the battle of Badon. Moreover, in the British Library there are two manuscripts written in the early 1100s which also briefly include Arthur.

Even if some of his writings do not have any proven and documented historical facts, Geoffrey does not appear to have invented King Arthur. It is obvious that Geoffrey drew upon the *Historia Brittonum*, and it is likely that he used other, now unknown sources to construct a story which vaguely fitted the facts, echoing his approach when writing about better documented eras of British history. Perhaps the most intriguing question, however, is why did he devote so much attention to King Arthur at all. Moreover, exactly as I did with the Dark Age period, I was interested how the society looked like those days, how medieval life was and who were the flourishing transmitters of the story.

Life in the middle ages was much, much harder than it is now. By 1200 AD life was more advanced than it had been in the past, in the fifth and sixth century I briefly described, and it was certainly not peaceful. There were wars, crusades and peasant revolts. There was plague, starvation and great contrasts in living standards between rich and poor. For most of the persons who lived and worked in the countryside, most of the time life was peaceful. Step by step, trade flourished and towns grew and prospered. New industries were set up and luxury goods reached Europe and at the same time Britain, from the far corners of the world. This is the time when skilled craftsmen built castles and cathedrals.

According to my research most country people, possible legend transmitters, lived on a manor which consisted of a village, the lord's house or castle, a church and the surrounding farmland. The **lord** of the manor governed the local community by appointing officials who made sure that the villagers carried out their duties. The lord's main duty however was to the king, he was a knight and as such would provide arms to the crown whenever he was required.

Typical duties for the **villagers** included farming the lord's land and paying rent to the lord in the form of products. Criminals were also brought before the lord for swift justice. He had the power to fine those who broke the law. Manors were usually very isolated and as such the villagers had to produce everything they would need themselves.

Lords and **ladies** had a great deal of spare time as most of the day to day running of the manor would be left to others. They had much spare time to listen to all sorts of stories and legends and to transmit them, adding something or leaving out something on purpose, thus becoming an important part of the Arthurian Middle Age Flourishing Transmitter.

The lord appointed many officials but the most important was the **steward**. The steward organised the farm workers and kept records of the estate's money. Also if the lord of the manor had to go away the steward had control and presided at the manor court until the lord's return. Stewards were the best paid and powerful of all the lord's officials.

After the steward came the **bailiff**. The bailiff was a freeholder who owned his own land and it was his role to allot the jobs to the peasants whilst taking care repairing the buildings for which he would hire skilled labourers such as carpenters and blacksmiths. Just like the steward, the bailiff also had a right hand man, he was called the **reeve**. The reeve was a peasant chosen by the other villagers and it was his job to check that everyone turned up for work on time and that no-one stole any produce from the lord.

Women were seen by many to be inferior to men during the Middle Ages. The church taught them that they should be humble and submissive to their fathers and husbands. In reality however very few of the women could stay quietly at home because most had to work for a living in the fields beside their husbands and

fathers whilst at the same time feeding and clothing their families. However very few women became powerful enough to have any bearing on national events.

Besides all the aforementioned possible Arthurian Middle Age Flourishing Transmitters, I would like to add, just as I did for the fifth and sixth century, the Early Medieval **bard**. He was a professional poet and singer whose occupation was to compose and sing verses in honour of the heroic achievements of princess and brave men. Early Medieval literature was not written. It was passed by word of mouth from one generation to another by English, Welsh, Scottish and Irish Medieval Bards. My research shows that Medieval bards were a distinct class with hereditary privileges. They appear to have been divided into three great sections: the first celebrated victories and sang hymns of praise; the second chanted the laws of the nation; the third gave poetic genealogies and family histories, thus the Medieval Bard held a powerful influence.

The Early Medieval Bard was replaced by the Minstrels and Troubadours who flourished during this period. A minstrel was a servant first employed as a travelling entertainer and then as a castle or court musician or Medieval Bard. Medieval Minstrels often created their own ballads about chivalry and courtly love but they were also famous for memorising long poems based on myths and legends just as the Medieval Bards had done before them. These epic poems were called 'chansons de geste'. The themes of the songs sung by the Troubadours dealt with chivalry and courtly love but they also told stories of far lands and historical events. They were very helpful for the transmission of all the legends and poems because they travelled a lot being present in the major European cities especially in England, France and Italy.

To conclude with I would like to say that *The Most Beloved Historical Figure Present in British Oral History, King Arthur* is the creation of the changing times. I could say that the flourishing transmission period of the Arthurian legend had two steps that I had already mentioned, the Dark Age period and the Middle Age Period. After researching and analysing the characters involved in these two periods I can say that, starting from the rich up to the poor, from the lord of the manor up to the minstrels, everybody was a possible Arthurian Legend Flourishing Transmitter. More important than this, my research took me a step further, it brought to my attention, the analysis of a possible third transmission step... the Modern Age Arthurian Flourishing Transmitter... me as a young researcher and you, as a reader.

Bibliography

1. Andrews, Elizabeth: *Faeries and Folklore of the British Isles*, Arris Publishing, Ltd, Moreton in Marsh, Gloucestershire, 2006
2. Armstrong, Karen: *A Short History of Myth*, Canongate, Edinburgh, 2005

3. Ashe, Geoffrey: *The Discovery of King Arthur*, Sutton Publishing, Stroud, Gloucestershire, 2003
4. Broadhurst, Paul: *Tintagel and the Arthurian Mythos*, Pendragon Press, Cornwall, 1999
5. Coghlan, Ronan: *The Encyclopaedia of Arthurian Legends*, Element Books Limited, Dorset, 1991
6. Steinbeck, John: *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, Penguin Group, London, 2005
7. White, Paul: *King Arthur's Footsteps*, Bossiney Books, Launceston, 2005

La fluidez genérica y estructural en las novelas de Enrique Vila – Matas

*Drd. Sorina Dora Simion
Universidad de Bucarest*

Resumen

En las novelas de Enrique Vila – Matas, siempre hay fronteras, límites muy frágiles entre los géneros literarios, ya que la poética posmoderna confiere lo que podemos llamar fragmentarismo o fragmentación a la novela, considerada un género largo y de ritmo moroso, como comenta el escritor mismo. La fluidez, el traspaso de los límites, es algo muy natural y el paso de la novela al cuento de dimensiones variables es muy frecuente y, además, declarado y reconocido. Lo que importa es el juego en el arte, en la literatura y la invención en cuanto a los géneros literarios, este polimorfismo que está generando una red infinita.

Palabras clave

géneros, estructura, novelas vila-matianas

1. Introducción

Con su valor antropológico, la experiencia literaria proyecta la Literatura como espacio de conocimiento sobre el hombre y se puede destacar, de este modo, el doble espacio en el cual la Literatura ejerce “su actividad de *mímesis* referenciadora y simbólica: el mundo por explorar, objeto exterior de la experiencia, contemplado como universo de **lo otro, alteridad** (de *alter*), y lo que se percibe como lo propio e íntimo de nuestro yo, **identidad**.” [1] García Berrio, A.; Hernández Fernández, Teresa. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 2006, p. 22.

Éstas dos actitudes determinan las opciones, a nivel individual o a nivel de los géneros literarios, así que la novela se orienta hacia la exploración o investigación de la *alteridad* objetiva, mientras la lírica supone centrarse en la *identidad*, pero hay excepciones y unas de las más evidentes son las novelas de conciencia, o bien la poesía pictórica, visual.

Por lo tanto, estas dos actitudes imponen o seleccionan el género literario y los recursos retóricos, ya que se reconoce o se supone la existencia de una base natural

expresivo-genérica limitativa que impone una estructura que, sin cerrarse, se convierte por lo menos en una pauta que sigue unos principios reguladores de la economía comunicativa. Esta dialéctica de la alteridad e identidad se concreta en la simbolización literaria y el género literario es una modalidad expresiva y de simbolización, ofreciendo un modelo literario de genericidad. Al impulso o a la pulsión imaginaria que refiere un tema se le impone, en primer lugar, este modelo literario de la genericidad, la modalidad genérica del discurso, para plasmar el impulso como tema, así que los géneros literarios son pautas de singularización. En la clasificación de los tres géneros naturales hay una estructura dialéctica cerrada y se pueden identificar la modulación lírico-meditativa, en la cual predominan los sentimientos íntimos sobre la referencia objetiva de los hechos, es decir todo se centra en la identidad, el discurso épico-narrativo, en el que la actitud dominante es la alteridad y la modalidad dramática. Pero la transición épico-lírica y otras formas de hibridismo existen y sobre todo la novela puede reflejar este polimorfismo, puesto que la autobiografía, la novela epistolar, la novela de memorias, es decir las novelas en primera persona, son subgéneros que reflejan esta transición épico-lírica.

La novela es polifónica (Bajtín, 1963, 1975), sobrepone mundos, voces, lenguajes y discursos diversos y aún varios géneros, por lo que es un género abierto, en permanentes cambios y que se autoinvestiga y se autodefine, y, por supuesto, en esta situación, se encuentra la novela contemporánea:

“Esta concepción amplia y esta capacidad de transformación e hibridismo mayor es la que alienta las grandes manifestaciones épicas en prosa (...) y desde luego la novela contemporánea.” [2] García Berrío, A.; Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Segunda Edición, Cátedra, Madrid, 1995, p. 168.

Los subgéneros de la metanovela, de la miscelánea (ensayo, novela, apotegma), de las glosas, de las memorias, de las memorias de carácter introspectivo próximas al género de la confesión, es decir la autobiografía espiritual, son muestras de la relación entre identidad y alteridad, del hibridismo permanente y de la mezcla en los límites de la novela y esta dialéctica o estos cambios se notan tanto en las afirmaciones de los escritores mismos (la *intellectio*), como en el tratamiento de los temas y su selección sobre todo (la *inventio*), tanto a nivel macroestructural (la *dispositio*) como a nivel elocutivo (la *elocutio*). A nivel intelectual, en lo que concierne la aprehensión del escritor sobre el género, la pauta o el modelo en cada uno de sus libros, cabe identificar la preocupación por una clasificación propia y además una jerarquización que establece el trayecto literario de Vila-Matas, la

evolución o la transformación genérica de sus novelas. Los nexos, es decir la correspondencia entre la alegoría, como recurso retórico, y la **identidad**, por una parte, y, por otra parte, la relación entre la antítesis y la **alteridad**, vinculan la *inventio* y la *elocutio*; a nivel macroestructural, estas conexiones se concretan en los elementos específicos de cada género, en directa relación con las dos actitudes y su dialéctica, la **identidad** y la **alteridad**.

2. Análisis de las novelas vila-matianas

2.1. Análisis intelectual

En la autorreflexión del escritor sobre la cuestión de los géneros literarios, podemos destacar tanto la repetición de unos sintagmas tanto para la época de sus principios literarios como para cada etapa de su creación.

En su autobiografía literaria, [3] <http://www.enriquevilamatas.com/>, para el primer período de la creación vila-matiana (1973 – 1982) aparecen reiteradamente el sintagma “breve novela”, el adjetivo “breve”, y, a la vez, algo referente a los ejercicios de estilo o a su formación como escritor. Por ejemplo, su debut de 1973, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, es “un ejercicio de estilo”, como lo afirma su único lector de aquel momento, Héctor Biancotti, una “breve novela” constituida por “una sola frase ininterrumpida” y también la siguiente novela de 1977, *La asesina ilustrada*, sigue siendo lo mismo, es decir pertenece al género novelesco y es una breve novela, “un librito”, “un libro bien educado, amable y de muy buen gusto”. Con la novela *Al sur de los párpados* (1980), el escritor declara acabado su período de noviciado y sostiene que aprendió a escribir, pero, después de este momento, ya cambian sus propias percepciones en cuanto a los géneros o subgéneros, y se muestra la preferencia para el cuento y el conjunto temático de un libro de cuentos, puesto que *Nunca voy al cine* (1982) es un libro también breve que abarca esta vez “cuentos breves”, libro “escrito entre Mallorca y Barcelona: con la idea más bien ingenua de averiguar cuáles eran los temas que me preocupaban como autor literario”.

Ya con la novela *Impostura* (1984), la percepción de Vila-Matas sobre el género de sus libros cambia, y, en esta segunda etapa, identificamos no únicamente referencias al género de la novela, sino palabras o sintagmas que instituyen otra tipología, como por ejemplo “historia”, “intento de mezclar ensayo y ficción radical”, “novela y libro de relatos, a la vez”, “libro unitario de relatos”, “nuevo conjunto de relatos”, “primera antología personal”, “metáfora personal”. Por lo tanto, las calificaciones del oficio de escritor empiezan a ser diferentes, y el

proceso de la creación, lo de escribir, se convierte, metafóricamente, en “extraña forma de vida”, o es “el viaje vertical”, como metáfora también, y esto ocurre hasta 1999. La novela *Impostura* (1984) es una “buena historia basada en hechos reales que sucedieron en Italia y que yo trasladé a Barcelona: historia algo desaprovechada por mi impericia juvenil. De cómo un pobre ladrón de tumbas se hace pasar por un escritor desaparecido, con el visto bueno de la viuda. Desde entonces, el misterio de nuestra verdadera identidad personal es uno de mis temas preferidos, según los críticos.” Después, con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), el escritor se refiere al experimento y al mosaico genérico, y, de esta forma, podemos reconocer los cambios en cuanto a sus opciones para los moldes de varios géneros y subgéneros: “**Intento** (prematureo para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) **de mezclar ensayo y ficción radical.**” Los libros que publica después (*Una casa para siempre* – 1988, *Suicidios ejemplares* – 1991, *Hijos sin hijos* – 1993, *Recuerdos inventados* – 1994) no hacen más que ampliar esta tendencia de fragmentar la novela, de elegir el género del cuento que le permite al escritor cultivar la fórmula del puzzle, del mosaico narrativo, mas la fórmula preferida parece ser una híbrida y original, la de “**novela y libro de relatos a la vez**”, “**libro unitario de relatos**”, “conjunto de relatos en torno al tema del suicidio”, “**nuevo conjunto de relatos**”, “**antología personal**”, lo que demuestra la preocupación por “la estructura que requería la construcción de toda novela”. Igualmente, las demás novelas de este período (*Lejos de Veracruz* – 1995, *Extraña forma de vida* – 1997, *El viaje vertical* – 1999) dan la otra vertiente, la de la metáfora textual que confiere la unidad, y se está acentuando el centrarse en la identidad, ya que la metáfora tiene una fuerza centrípeta. Todo se teje alrededor de un centro coagulante y la visión tiene su eje, su transposición en una metáfora central generadora, pues sea se trata de “México visto como una **metáfora personal** de la fiesta y de la desesperación”, sea del proceso de creación percibido como “la única forma interesante de estar en el mundo, **extraña forma de vida**”, o como un viaje vertical, sea de la experiencia y de la propia transformación: “**Mi primer viaje a la isla de Madeira** en 1998 fue iniciático y deslumbrante. Al llegar a Barcelona: imaginé que el viaje lo había hecho mi padre, nacionalista catalán que en Madeira se interesaba, no por la Atlántida sino por saber si había movimientos políticos independentistas en la isla. ¿Hay mayor soledad e independencia que la del gran continente desaparecido?”

En el siguiente período de creación (2000 – 2010) se releva la dominación de la metanovela, puesto que ya había aparecido desde antes la apetencia por teorías de

la construcción de la novela en *Una casa para siempre*, o por las antologías de relatos. Las preocupaciones del escritor versan hacia el gran enigma de la escritura, una Teoría de la Narrativa, el itinerario de un moderno Don Quijote, la desaparición del sujeto en el Occidente y el afán de éste de reaparecer, y él, o bien construye un diario que borra las fronteras entre la ficción y la realidad, o prefiere el ensayo y la biografía, por consiguiente, un libro en que los géneros se suceden con mucha fluidez, sea una radiografía del armazón de su obra, “una especie de paseo privado entre lo excesivo y lo lacónico”, un relato autobiográfico que es “una ficción entre muchas posibles”. Desde el punto de vista de la teoría de los géneros, la clave la representa, como ya lo hemos afirmado, la autobiografía que une lo objetivo y la alteridad con lo subjetivo y la identidad. Fascinado por “el gran enigma de la escritura que parece estar diciéndonos que en la literatura una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido” (*Bartleby y compañía* -2000), viviendo con acuidad “la tentación de inventar... una Teoría de la Narrativa”, Vila-Matas busca la solución de ensamblar la novela anterior con la siguiente, *Bartleby y compañía* con *El mal de Montano*, y esta “búsqueda de conferencias atípicas” tiene como fin la realización de una mezcla inusual cuya norma sería la superación de los límites de los géneros y subgéneros, el traspaso de una fórmula a otra, de una clase a otra: **“ensayo, ficción, autobiografía y el género del viaje interior”**. (*Desde la ciudad nerviosa* – 2000). Y éste es sólo el comienzo de la búsqueda de un discurso híbrido, mezclado. La novela *El mal de Montano* (2002) ya está construyendo el “itinerario de un Don Quijote moderno” que lleva una dura batalla en contra de los enemigos de la literatura y mira fijamente el abismo que le da vértigo, el “vértigo de la escritura y la vida”. Más adelante, compaginando las antítesis y las metáforas, reuniendo su vida con su creación, el autor opta por un tipo de relato autobiográfico y crea un libro (*París no se acaba nunca* – 2003) que es “un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles”. Relatos, novelas, ficción, ensayo, biografía, diario, todo se une en un remolino que borra las fronteras estándar fijadas entre las varias fórmulas (*Doctor Pasavento* – 2005, *Exploradores del abismo* – 2007, *Dietario voluble* – 2008) y la percepción de este paso rápido de un género a otro se vuelve clara en la conciencia del autor, puesto que declara de su amalgamada recopilación de textos del *Dietario* que es un libro en el que “los géneros se suceden como estados de ánimo (...) una guía que permite percibir la arquitectura interna de mi obra”. El esfuerzo continuo de hallar una solución abarcadora, de rellenar los huecos teóricos, de inventar teorías, se une

al único gesto salvador, el de perder teorías, países, de perder lo que divide y nunca une, de abandonar todo de inmediato, porque las teorías son totalmente inútiles y no sirven, en el intento de superar todo límite, cualquier frontera (*Perder teorías* – 2010). Por una parte, el esfuerzo terrible de dar consistencia a lo individual, la individuación apolínea, por otra parte, el anhelo de disiparse en la totalidad, en el Gran Todo, la disolución dionisiaca. *Dublinesca* (2010) vuelve a lo metafórico y, de este movimiento entre géneros y fórmulas diferentes que favorece la aparición de las antítesis, se llega a la calma aparente, unificadora de la alegoría, de la metáfora, sin descartarse los términos antitéticos, puesto que la novela “**es una especie de paseo privado a lo largo del puente que enlaza el mundo casi excesivo de Joyce con el más lacónico de Beckett y que a fin de cuentas es el trayecto principal de la gran literatura de las últimas décadas: el que va de la riqueza de un irlandés a la deliberada penuria del otro; de la era Gutenberg a Google; de la existencia de lo sagrado (Joyce) a la era sombría de la desaparición de Dios (Beckett), de lo epifánico a la afonía...**”. Su última novela, *Dublinesca*, se centra en “alguien que se aburre y quiere celebrar un funeral por el mundo (por su propio mundo también) y descubre que la ceremonia le permite tener algo que hacer. Es decir, encuentra su futuro en lo apocalíptico”. -, es decir, la novela condensa una búsqueda y rebuscada *concordantia oppositorum*.

2.2. Análisis de la estructura novelesca

Los temas seleccionados y sus tratamientos diferentes a lo largo de su obra se asocian con fórmulas estructurales adecuadas, y el paso de un género a otro, de un subgénero a otro, llama la atención. A nivel macroestructural de su entera producción literaria, y, simultáneamente, al nivel inventivo, podemos identificar y comentar una metáfora pragmática de su creación, una metáfora gráfica que se puede representar como un círculo que se abre y se cierra, proponiendo, de esta manera, una visión coherente. Es una metáfora que se está estructurando a lo largo de la creación vila-matiana y es representativa, concediendo, al mismo tiempo, unidad temática y arquitectónica a su extensa obra. Su segunda novela, *La asesina ilustrada*, tiene como tema central la muerte del lector a causa de la lectura del manuscrito de Elena Villena; después aparece la desagregación de la voz del narrador en *Una casa para siempre* y sigue la desaparición del autor, la desaparición del sujeto moderno, hasta llegarse al funeral de una galaxia, la del libro, a la retirada del editor que se dedica sólo a explorar el texto digital como un *hikikomori*, un adicto al mundo virtual, puesto que: “Los hikikomoris son un punto de referencia importante en *Dublinesca*. Gracias a ellos, Vila-Matas ha

comprendido, con una mezcla de terror y fascinación, que, más que morir, la literatura se ha trasladado a unas coordenadas que desdibujan la noción de espacio-tiempo en que estábamos acostumbrados a movernos. Es así como se explica que el Dublín de Vila-Matas sea Nueva York sin dejar de ser la ciudad de Joyce.” [4] Eduardo Lago - *El País* – 5.06.2010.

Su propia obra, constituida como una metáfora textual continuada, releva preocupaciones temáticas obsesivas, recurrentes, que se actualizan y se diversifican con el tiempo y que se refieren, en su mayoría, al fenómeno literario y sus aspectos: la relación entre ficción y realidad, la creación literaria como proceso, el autor, el lector, el texto, la narrativa y su teoría, la voz del narrador, el sujeto moderno, la fábula, el contexto y la relación de su texto con los demás, el personaje, etc. El acento se desplaza del *qué* argumental al *cómo* estructural, de la fábula al discurso, la composición suplanta la reproducción de lo real y la novela es una novela “artefacto”.

Correspondientemente, la selección de un tema u otro está entrenando, por consiguiente, la opción por un género y un tipo de discurso, por una clase de novela y por una macroestructura novelesca, y, a este mismo nivel macroestructural, se nota la presencia del paralelismo, lo especular, la antítesis como procedimientos preferentes, pero también, pensando en el encadenamiento de las secuencias, aparecen los tres grandes esquemas: la sucesión en progresión o en inversión, el paralelismo y el engarce.

Como metáfora representativa de la atracción del escritor por la estructura, por el virtuosismo estructural (no olvidemos que su primera novela era una única frase ininterrumpida), por el proceso mismo y no por el resultado, podemos elegir la “casa de la ficción” que aparece en la novela *Una casa para siempre* (Henry James: “the house of fiction”), una casa que es “un carruaje de palabras” y que no tiene sólo una ventanas, sino muchísimas que dan a un mundo reflejado a su vez en un espejo roto. Cada una de sus novelas propone una estructura desatada, puesto que sus fórmulas novelescas son la metanovela, la autobiografía, la autoficción, y en cada novela se realiza, además, el paso del discurso narrativo al descriptivo y al diálogo o soliloquio (monólogo), tanto como recursos técnicos, microestructurales o bien como recursos arquitectónicos, macroestructurales. Vila-Matas opta por una estructura abierta, en que se mezclan los elementos de la estructura episódica, las estructuras dramáticas, o epistolares, las del diario, y por un abanico de tipos discursivos que pertenecen a géneros diferentes, está “confeccionando”, de este

modo, un mosaico en el cual los pasos de una parte a otra se dan fácil, natural y fluentemente.

La novela *La asesina ilustrada* parece tener una estructura cerrada, ya que hay prefacio del autor, prólogo, cartas, el manuscrito de Elena Villena, notas, complemento, y el epílogo de Jordi Llovet, pero es una novela-carpeta o expediente en la cual los lenguajes artísticos se entremezclan, el texto se asocia con los dibujos de Óscar Astromujoff, y, en cuanto al nivel macroestructural y genérico, no es más que un tipo de compromiso entre lo moderno y lo tradicional, así como un ejercicio para que el escritor obtenga la maestría de la escritura y, además, para configurar sus temas, sus obsesiones.

Las estructuras son muy diferentes, por ejemplo, la novela *Impostura* es la alegoría de la identidad imposible, y el paso de la tercera persona narrativa a la primera pone de manifiesto la imposibilidad de definir el *yo*, pero al mismo tiempo todo se está desplazando hacia el terreno de la literatura, terreno que el escritor no piensa abandonar. La pregunta central que ordena el material épico y dirige las líneas de la alegoría es “¿Quién soy yo?” y de esta pregunta sale una respuesta que se repite de diversas formas a lo largo de la obra vila-matiana: “Yo soy yo y, al mismo tiempo, soy otro.” Pero las constelaciones semánticas determinan la mezcla de las secuencias narrativas con el diálogo y la descripción, pues suplantar a alguien, construirse una identidad nueva o renunciar a tu propia identidad son actitudes que se circunscriben en el área de esta metáfora presente ya desde el título, así que la lucha continua entre la metáfora, lo estático de la alegoría a la que le corresponde la descripción, lo poético, el discurso concentrado, sugerentemente centrado en la fuerza de la palabra, y la antítesis, lo dinámico de la narración, lo dramático del diálogo, la dimensión sintáctica del contexto, empiezan a llamar la atención. Al nivel elocutivo, se sitúan la metáfora, signo de la identidad, y la antítesis que marca la alteridad; además, a nivel macroestructural, destaca el capítulo, como componente importantísimo en la organización de la novela, por asimetrías e irregularidades, por la ausencia de los títulos, por su numeración romana (hay siete capítulos desiguales), por la focalización diferente en una triada de personajes. Al doctor Vigil, al secretario Barnaola, al tipógrafo Claudio Nart que usurpa la identidad del escritor Ramón Bruch, desaparecido en la campaña de la División Azul en Rusia, se suman también la señora Bruch y el hermano de Ramón Bruch, y de esta manera empieza a bosquejarse la construcción constelada, mezclada, de la novela vila-matiana. En esta etapa y en esta novela construida en torno a una metáfora central, las líneas convergen y los lazos de unión conferidos por la fuerza

centrípeta de la metáfora hacen que la estructura conserve un centro, un foco, y que la impresión de fragmentación no sea tan evidente. Por lo tanto, a esta construcción alegórica se asigna un ritmo o un proceso con sus prisas y detenimientos casi normales en esta narrativa de una disposición alternativa, y simultáneamente un soporte argumental como es la búsqueda, contribuye determinadamente a la impresión, diríamos, engañosa, de la unidad estructural.

La misma impresión de unidad la ofrece *Historia abreviada de la literatura portátil*, puesto que el primer capítulo se titula *Prólogo* y el undécimo es un epílogo, aunque no tiene el nombre específico de epílogo (*Un shandy dibuja el mapa de su vida*), pero por su contenido y el papel que desempeña se comporta como tal. Los capítulos tienen, esta vez, nombres simbólicos y la convención utilizada es la del investigador que está averiguando la actividad de la sociedad secreta de los shandys, o portátiles. Aquí, la sutil traslación de la tercera persona a la primera es significativa para el desliz permanente entre la alteridad y la identidad, como ya hemos mencionado antes, entre la antítesis y la metáfora como recursos, entre lo épico y lo lírico, entre la narración en tercera persona y la confesión en primera persona, entre la fábula dinámica de por sí, desarrollada, y la descripción estática y concentrada. Pues el fragmentarismo se basa en las ausencias promovidas por lo poético, los pasajes líricos, y estas lagunas que se quedan vacías, se asienta en una alternancia entre la descripción y las narraciones inconexas que glosan momentos también simbólicos del desarrollo de la acción, así que la sucesión de las secuencias narrativas y su integración en una construcción alegórica aún mantienen la impresión de unidad de la novela, como acabamos de mencionar, pero, al mismo tiempo, la selección nos proporciona el otro eje de la fuerza centrífuga que desata la construcción novelesca. Además, la aparición de la *Bibliografía* es un signo claro de la relación que el autor establece con el contexto cultural y literario y despunta el surgimiento de la polifonía, en el sentido que da Bajtín a este fenómeno.

La fórmula de conjunto de cuentos, empezando con *Una casa para siempre*, se vuelve una coordenada constante, una estructura dominante que subraya su interrogante, su cuestionamiento sobre los límites de los géneros, de los subgéneros: ¿Hasta dónde llega la novela como estructura polimorfa? ¿Sólo en la extensión reside su esencia? ¿Cuál es el hilo que unifica sus partes? El ritmo cambia, se vuelve más rápido, más suelto, los artificios se buscan con obstinación: en esta novela hay tramas inductoras, como la historia del manuscrito perdido por el joven escritor en el taxi, o la historia del ventrílocuo que tiene la desgracia de la

voz única; en *Suicidios ejemplares* el nexo es temático y todo se basa en la constelación de los personajes; en *Hijos sin hijos*, la figura y la obra del escritor que vive mirando la isla y la constelación de personajes aseguran el lazo de unión; *Recuerdos inventados* realiza una selección de su obra anterior y emplea el soporte del viaje como tema central. Domina la antítesis y la indagación de la alteridad, por tanto la metáfora y la identidad pasan a un segundo plano, aunque, a veces, para concretar la metáfora central, organizadora, la del título, pueden pasar al primer plano y aquí las voces de los otros construyen el proceso, el ritmo, porque las repeticiones se transforman en frases musicales, contribuyendo así a la polifonía textual. Por supuesto, los poderes organizadores del leitmotiv, elemento estructurador, son obvios y pueden coagular la materia incoherente, sirviéndose también de los paralelismos que se establecen entre los destinos nimios de los personajes, de las situaciones o de las secuencias narrativas.

Pero el escritor no se contenta con esta investigación de las estructuras de dimensiones reducidas que se integran en una estructura de mayores dimensiones, no se demora mucho en los círculos estructurales concéntricos o en forma de espiral, sino busca la estructura bipartita, como por ejemplo en la novela *Extraña forma de vida* en la cual, por una parte, aparece el destino del escritor-espía y la obsesión de la conferencia que se está haciendo y, por otra parte, la existencia incolora del barrio de Gràcia, o tripartita, en el caso de *Lejos de Veracruz* (los planos en los cuales aparecen los destinos de los tres hermanos). Asimismo, el tema del viaje y la asociación con el mito de Odiseo ya es un lugar común, en *Lejos de Veracruz* o *El viaje vertical*, novelas alegóricas, pero que utilizan como nexos tanto la búsqueda como el viaje o el aprendizaje y ofrecen una mezcla de mitos: el mito de Ulises, de la Atlántida, de las islas, de Don Quijote. No faltan las frases musicales y, por cierto, hay que revelar la dominación de la metáfora que se instala en el primer plano. *El viaje vertical* es, igualmente, desde el punto de vista del esquema argumental, un Bildungsroman, en efecto muy extraño, o al revés, podríamos decir, puesto que Federico Mayol se aferra a la idea de recuperar su hándicap cultural y quiere recuperar los años de la formación y está de regreso al colegio a sus setenta años. La identidad es la dominante en las novelas mencionadas más arriba, novelas alegóricas, como ya hemos afirmado anteriormente.

La serie inaugurada por *Bartleby y compañía* y continuada con *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* es la en que se acentúa mucho más la estructura digresiva cuya presencia se remonta a la *Historia abreviada de la literatura portátil*, como técnica

constructiva predilecta en este momento, dado el interés por el intertexto. Pero entre tanto, la fórmula del conjunto de cuentos y la autoficción queda al lado de la metanovela, novela-ensayo, todas ellas formas evidentes de una estructuración desatada, inconexa, la del mosaico o puzzle. Esta construcción repleta de huecos rellenados por el lector que está explorando la casa de la ficción y mirando, por detrás del hombro, las ventanas sin número y de dimensiones variables que se abren, es la de la época de una estudiada y rebuscada “incoherencia” y fragmentación, división continua, como la división de las células.

Entre el conjunto de cuentos vinculados por una metáfora y por la constelación de personajes, *Exploradores del abismo*, y un diario literario (*Dietario voluble*), destaca su última novela *Dublinesca*, un curioso regreso a las fuentes del monólogo y del diálogo, a un tipo de estructura dramática pero disimulada. Ha regresado aparentemente a una fórmula coherente, pero en realidad se está siguiendo el hilo caprichoso de la vida interior, el flujo de la conciencia que confiere más inestabilidad a una estructura que de por sí era versátil, puesto que la atención se fija no en lo argumental, sino en la estructura por hacer, una estructura siempre cambiante y movедiza que refleja la ingeniosidad del escritor y su gusto por una libertad formal indómita.

El abanico de formas, fórmulas, estructuras, esquemas de construcción novelesca envía a la cola del pavo real, símbolo cierto de una poética barroca, de un interés especial por los procedimientos formales, el virtuosismo técnico, por “la manera” de hacer algo: es la preeminencia del *cómo* sobre el *qué* -, es decir, es el manierismo de la posmodernidad. En la literatura, lo original no reside sólo en el *qué*, sino también en este *cómo* estructurador, organizador, muy importante, que se despliega en una red infinita de estructuras indefinidas, inacabadas, ligeras y sutiles. En este entresijo se pierden para siempre el autor, el lector, el editor y la obra se transforma en el espejo de una ausencia, no es más que una imagen borrosa, la imagen de lo posible, “el carruaje de palabras” al que cada uno puede subir.

3. Conclusiones

En conclusión, la fluidez genérica y estructural en las novelas de Enrique Vila-Matas se basa en la dialéctica de la identidad y de la alteridad, en el juego permanente que se da entre la alegoría o la metáfora y la antítesis, en la rapidez con la que se pasa de un subgénero a otro, en la preferencia por la autobiografía

espiritual, ya que el género autobiográfico “se demuestra clave en la relación dialéctica entre identidad y alteridad.” [5] García Berrrio, A.; Huerta Calvo, J. *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 1995, p. 228.

Tanto el fragmentarismo como el hibridismo y la fluidez son las características de la poética posmoderna, de la posmodernidad y, por consiguiente, Vila-Matas es un representante insigne de la narrativa posmoderna.

Bibliografía

1. Albaladejo Mayordomo, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
2. Albaladejo, Tomás: *E pluribus unus: Discursos en la novela y discurso de la novela*, Revista *Ínsula de letras y ciencias humanas*, Madrid: octubre, 2009, no. 754.
3. Albaladejo, Tomás: *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1993.
4. Albaladejo, Tomás: *Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas*, (Universidad Autónoma de Madrid) [En: María Dolores de Asís Garrote, Ana Calvo Revilla (eds.), *La novela contemporánea española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, 2005, págs. 11-31].
5. Arduini, Stefano: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
6. Bajtín, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E, México, 1986
7. Bajtín, M.: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989
8. Baquero Goyanes, Mariano: *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia, 1989.
9. Barthes, R.: *La muerte del autor* (1968) y *De la obra al texto* (1971), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1988, págs. 65-71 y 73-82.
10. Barthes, R.: *La preparación de la novela*, Siglo XXI, México, 2005
11. Barthes, R.: *Mitologías*, Siglo XXI [1957 y 1970, México:], 1980
12. Barthes, Roland: *S/Z*, Siglo XXI, Argentina, 2002
13. Burgos, Jean: *Pour une poétique de l'imaginaire*, París: Seuil, 1982.
14. Derrida, J.: *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, [1972], 1975
15. García Berrio, A.; Hernández Fernández, Teresa: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 2006.
16. García Berrrio, A.; Huerta Calvo, J.: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 1995.
17. Mayoral, José Antonio: *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis, 1994.
18. Vila-Matas, Enrique: *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama, 2000.
19. Vila-Matas, Enrique: *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid: Alfaguara, 2004.

20. Vila-Matas, Enrique: *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama, 2008.
21. Vila-Matas, Enrique: *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama, 2005.
22. Vila-Matas, Enrique: *Dublínescas*, Barcelona: Seix Barral, 2010.
23. Vila-Matas, Enrique: *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama, 2002.
24. Vila-Matas, Enrique: *El viaje vertical*, Barcelona: Anagrama, 1999.
25. Vila-Matas, Enrique: *El viento ligero en Parma*, México: Sextopiso, 2008.
26. Vila-Matas, Enrique: *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama, 2007.
27. Vila-Matas, Enrique: *Extraña forma de vida*, Barcelona: Anagrama, 1997.
28. Vila-Matas, Enrique: *Hijos sin hijos*, Barcelona: Anagrama, 1993.
29. Vila-Matas, Enrique: *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama, 1985.
30. Vila-Matas, Enrique: *Impostura*, Barcelona: Anagrama, 1984.
31. Vila-Matas, Enrique: *La asesina ilustrada*, Barcelona: Lumen, 2005.
32. Vila-Matas, Enrique: *Lejos de Veracruz*, Barcelona: Anagrama, 1995.
33. Vila-Matas, Enrique: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona: Tusquets, 1973.
34. Vila-Matas, Enrique: *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama, 2003.
35. Vila-Matas, Enrique: *Perder teorías*, Barcelona: Seix Barral, 2010.
36. Vila-Matas, Enrique: *Recuerdos inventados*, Barcelona: Anagrama, 1994.
37. Vila-Matas, Enrique: *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama, 1991.
38. Vila-Matas, Enrique: *Una casa para siempre*, Barcelona: Anagrama, 1988.
39. <http://www.enriquevilamatas.com/> 18.01.2011.

Encounters with the Old World: Henry James' The American

*Ph.D student Mădălina Stănescu¹
University of Bucharest*

Abstract

*The aim of this paper is to present fundamental aspects of the encounter between Americans and Europeans, interaction which results in perpetual misunderstandings and conflict. The analysis is centered on Henry James' *The American* and it portrays the Old Continent - seen as a fascinating Orient- as discovered by the main character of this novel, who perceives the real nature of the space that had previously enthralled him. This paper demonstrates the fact that these two spaces represent two opposed poles, characterized by a different mentality and different social mores and that it is exactly because of this social gap that the inexperienced new comer encounters difficulties in adapting to the new civilization.*

Key words

identity, New World, Old World, difference

The American, published in 1877, is one of the novels that deal with James' International Theme and its very title suggests that it is about the stereotypical behavior of cultural types. James wrote in the 19th century, when industrialization reached full speed and crossing the Atlantic was much faster, making it easier for Americans and Europeans to discover each other. It was the first time after the Civil War when the well-off Americans could afford visiting Europe, and that revealed that they had different manners, values and customs, the works of the American writer portraying instances of the encounter between these two opposed societies. It must be said that James' character, Newman, like all his other Americans who come to Europe, has something from James himself. Henry James

¹ Articol redactat în cadrul proiectului «Exceelență și interdisciplinaritate în studiile doctorale pentru o societate informațională» POSDRU/107/1.5/S/80765 axa. prioritară 1 – „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”, cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane. Conținutul acestui material nu reprezintă în mod obligatoriu poziția oficială a Uniunii Europene sau a Guvernului României.

left his home land for Europe in order to enrich his experience of life and found himself on a different territory. Travel is seen as a means of discovering an unknown and appealing world, an alluring Orient, “a place of romance, exotic beings, haunting memories, landscapes and remarkable experiences” [9, 1]. Christopher Newman, the central character, tries to find a world different from the harsh realities of the 19th century American business and comes to the tempting old continent only to encounter its ugliness and evilness, but learns how to preserve his moral nobleness despite the corrupting factors. As Oltean puts it, travel was an opportunity “to engage in a constructive questioning and self-examination of previously unquestioned beliefs and habits” [7, 272]. The ocean voyage stands for the voyage away from the familiar and toward a foreign land, a different culture, and other people, and it also represents an alternative mode of being. Newman’s discovery of another civilization and his ideas about the new reality he meets are best described by the author himself, who says that “in traveling abroad it was an excellent thing to look into the life of the country [...] he [Mr. Nioche] revealed ‘that stiff’ sum of civilization and sophistication which offered our hero so much easy entertainment and proposed so many curious problems to his idle but active mind” [4, 67].

Firstly, it is important to describe the prototype of the American in Europe, seen as an apparently simple character projected against a complex background. The one coming from the New World incarnates beauty, “innocence”, “liberty” [11, 114] and acts in a free, natural manner, “not artificial and constrained” [5, 31]. On the other hand, Europeans are characterized by “cynicism” [6, 129], “corruption” [13, 219], “despotism” and “sophistication” [11, 114]. From the first pages of the novel one can discover that Newman represents the prototype of the American: he is described as a “long, lean and muscular” man, with “the flat jaw and sinewy neck which are frequent in the American type” [4, 1-2]. The reader first sees him in the Museum of the Louvre, and this is the first moment when his American ignorance can be perceived: “Raphael and Titian and Rubens were a new kind of arithmetic, and they made him for the first time in his life wonder at his vagueness” [4, 2]. Therefore, he is shown in the space of the French culture, which he cannot understand, and where he cannot find his place. Gettmann describes him as “an embodiment of the commercial” and as “an American democrat who conducts himself as an equal to any man, a natural nobleman set among the Parisians aristocrats” [2, 55]. These are the traits that make him an outsider and make the French men repudiate him. Mr. Babcock, a man with whom Newman traveled for some time, reproaches his lack of profundity, as he says that his friend appears “to care only for the pleasure of the hour” and for “the mere amusement” [4, 97]. In addition, Anderson considers Newman to be characterized by various traits: he is “innocent and provincial, patriotic and culturally ignorant, youthful and robust in

the enjoyment of life, strong-willed and forceful in character, genial and open in personal bearing” [1, 53].

The discrepancy in mentality of these opposed poles is the reason why the union of the people from these societies is not possible. A first example of these differences is given by Newman’s first action in Paris, when it is revealed that his manners are different from the ones of Parisians. He offers to buy Noemie’s copy of the Murillo Madonna at the Louvre and although the price is high he buys it delightedly, as he is not actually aware of the fact that buying a copy does not make him the owner of an accurate masterpiece. Later on, he is shocked to hear from Noemie herself that she does not know how to paint at all, and this indicates his innocence and also his ignorance, as it is a moment that alludes to a lot of misunderstandings and deceiving moments that he will live exactly because of his nature, or, as Anderson puts it, the episode expresses the “dividing wall of art and manners” that represents “a comic prelude to later episodes where the relation becomes symbolically important” [1, 46]. Another instance of this contrast is shown by the houses of Newman and Valentin, which reflect the difference between their esthetic tastes, as a symbol of their individuality. As identity is directly associated with “place”, and, more importantly, with “the place we call home” [14, 65], their houses echo the gap existing between them, as figures of distinct worlds. While Newman lives in a residence with gilded saloons on the Boulevard Haussman, Valentin’s house in a basement on the Rue d’ Anjou St. Honoré, to the surprise of the American. He thinks the young Bellegarde’s house to be “low, dusky and contracted” and he is “puzzled by the [...] incoherence of the furniture” [4, 140], expressing the disparate characteristics of the two men, the difference between “the old and the new”, between “taste and the lack of it” [1, 49]. The contrast between them, as symbols of two different spaces, is interestingly expressed by Newman himself, who states that in America, growing men have “old heads and young hearts” whereas in France they have “young heads and very aged hearts” [4, 134], insinuating the corrupt nature and lack of moral principles of the Europeans.

The American’s expectations and ideas about the new space are entirely different from the reality he is about to discover and the attitude he shows in the beginning will suffer a major transformation in the end. A moment which points to the reasons why Newman came to Europe is represented by one of his conversations with Mr. Tristram. It seems that having made his fortune, he wanted to change the pattern of his life: “I want the biggest kind of entertainment a man can get. People, places, art, nature, everything! ... I’ve come to see Europe, to get the best out of it I can. I want to see all the great things and do what the best people do” [4, 29]. His statement proves that he aspires to enrich his experience, to learn more about the world that has remained unfamiliar for him so far and to live the life of the fascinating civilization of the Old World. He also believes the culture of old

Europe, with its art, its architecture and its women, to be not only the best, but also something he can possess, alluding to the idea of the captivating Orient as a space that must be discovered and appropriated. His purpose is to find and obtain several of the most valued cultural resources, and as a result he buys Noemie's copies of famous paintings, and to find one of those women, who are considered to be the best, and to marry her. In this way he can consolidate his place in society or, as Torsney affirms, he can show his goal of "a cultural imperialist" and he can "enhance his own position" [12, 41]. He tries to gather representative objects for the new space he encounters, this symbolizing his attempt to conquer Europe on the whole. It is essential to state that his desire to have power over the Old World does not stop just at owning objects, but, what is more, his intent to marry Claire de Cintre is another fact that points to his nature of collector. He sees the French woman as an object of conquest for the explorer, and perhaps his courtship fails exactly because he treats her in the same manner he treats an art object. Newman transforms everything in objects of a collection, "natives and sites of Paris" becoming "collectables" [7, 272]. He is described as an art collector who wishes to own too much and who does not become conscious of his high ambitions, not even when he desires to marry Claire, a woman of a higher standard than him. His wish of possessing is revealed even from the first lines of the book, when the reader is informed about a gesture which will prove to be a symbol of this character: he takes "serene possession of an ottoman and outstretches his legs" [4, 1]. Thus, his desire of conquering is expressed, indirectly, from the first page, pointing to what is about to happen further on, as the hero's attitude in the museum can be analyzed as a way of exposing his attitude towards the whole Old Continent.

Another very significant element, alluding once more, to the differences between these two spaces, to the character's ambitions and to a game of conquest, is Christopher Newman's name. His first name is a reference to the colonizer Christopher Columbus, and he symbolizes the Westerner who "repeats an archaic conquest of Europe" [7, 270]. This idea is expressed by Mrs. Tristram when she tells Newman that he is "the great Western Barbarian, stepping forth in his innocence and might, gazing a while at this poor effete Old World and then swooping down on it" [4, 380]. Likewise, when he talks with Noemie Nioche, he proudly asks her if she has heard about Christopher Columbus, and her answer shows their difference in mentality. While Newman is proud to think that he is named after the one who discovered America, the man who showed Europeans the way to another continent, Noemie states that he "showed Americans the way to Europe" [4, 8], expressing the Europeans' idea that they are better than the others. His second name expresses the idea of change, of alteration and of adaptation. "Newman" symbolizes a new person, who was transformed by the European experience and whose way of thinking was modified. In consequence, James "links

Columbus's given name, Christianity's complicity in Euro colonialism, and the Enlightenment's dream of the 'new man' to remind us of a history we repeat precisely because we won't remember its horrors" [8, 205].

The American's situation in the new location, after having crossed the boundaries between the two spaces, shows the dissimilarities between the two cultures and this is demonstrated by Newman's position in France, country seen as a closed space, symbolizing the rigidity of the Old Continent. This contrast is best shown when the hero goes to the house of the Bellegardes for the first time. He has no information about how this family is or about the place they live in, except for a few things that Mrs. Tristram told him. Therefore, his first encounter with the space of this family surprises him, and the house is described as a place which does not allow the access of strangers:

The house to which he had been directed had a dark, dusty, painted portal, which swung open in answer to his ring. It admitted him into a wide, graveled court, surrounded on three sides with closed windows [...] The place was all in the shade; it answered to Newman's conception of a convent [4, 59- 60].

This description illustrates the house as a fixed and closed world, where the access of the outsiders is denied, or, as Anderson puts it, "the house is described in terms of an actual wall of separation" [1, 57]. A second feature related to the difference between the French family and the hero is the latter's ignorance, revealed during their meetings. When Newman comes to their house he gives signs of not understanding the Old World and the role played by the Bellegardes in the history of their country. For instance, his question "Your house is tremendously old?" [4, 117], representative for the visitor coming from the New World, and Valentin's response "That is old or new, according to your point of view" [4, 117], pointing to the date 1627 - written on the chimney, shows that the American is incapable of comprehending the French family and divulges their different mentalities. Therefore, while Newman tries "to contain the cultural other", Valentin "undermines Newman's attempt to fix the culture he has come to colonize by omitting any discussion of the significance of the date, thus clouding his history for the would-be conqueror" [12, 42]. As representative for their countries and societies, the characters are described as free or rigid as well. Newman, Valentin and Claire are the ones who are described as being open to experience and representing an open society, while Urbain and Marquise de Bellegarde are satisfied with the place they have in the rigid society and are representative for the closed space.

The malefic influence of Europe cannot be perceived by the naïve American, even if there are some moments that could allude to what is about to happen,

highlighting the true nature of an old society. Mr. Babcock, the one with whom Christopher Newman traveled for some time, is the one that anticipates in a way the malefic influence of Europe. Babcock “mistrusted the ‘European’ temperament, he suffered from the ‘European’ climate, he hated the ‘European’ dinner hour; ‘European’ life seemed to him unscrupulous and impure” (AM 92). Another instance of prediction of what will occur is when Valentin says something that alludes to his family secret: “we’re very strange people [...] my mother’s strange, my brother’s strange, and I verily believe I’m stranger than either [...] old trees have crooked branches, old houses have queer cracks, old races have odd secrets. Remember that we’re eight hundred years old!” [4, 162]. Therefore, this points to the European people’s complexity and vicious nature, very distinct from the idea that the American had about this society.

Towards the end of *The American* the opposition between the Old World’s cynicism and the New World’s innocence is best exemplified by the discovery that the main character makes, discovery that not only shows Newman’s reactions when he sees that the French have rejected him even if they are not much better, but could also lead to a different end. He learns about the Bellegardes’s family secret: it seems that the deceased Bellegarde patriarch wrote a letter, on his death bed, accusing his own wife of his death. Newman first contemplates revenge, as his eyes are opened to the true situation and he considers the letter to be a possible solution. He thinks that this will be the way to bring Claire de Cintre back to him, as her family will approve their marriage for fear that Newman could reveal the content of the letter. He even thinks of a plan, of how to manipulate the French in order to obtain what he wishes, but, in the end, he decides to forget all about his vengeance and to burn the proof of the horrible crime, feeling even ashamed for what he intended to do. There is a moment though, when he throws the letter in the fire, when it seems he is not convinced he did the right thing by letting them escape. The instance when he suddenly turns to the burning piece of paper shows the “messy inter-spaces between self-preservation and self-surrender” [10, 286]. His attitude and the decision of remaining an honest man reveal the American’s moral superiority over the Europeans, the ones that rejected him precisely for not coming up to their standards. He comes from a different space, governed by other types of social rules, and he encounters a world characterized by corruption and falsity. He could have been influenced and corrupted, but he manages to preserve his innocence and he remains just a “good fellow wronged” [4, 528]. As Goldsmith states, he represents “a character who refuses to be victimized by the tricks of destiny, who triumphs in the end by means of the rigid control he exercises over his consciousness” [3, 119]. Christopher Newman, by renouncing to take revenge over the ones that hurt him, shows that he can preserve his American incorruptibility and innocence despite the corrupting factors.

In conclusion, this paper has explored instances of the encounter between Americans and Europeans, examining the new comer's initial expectations and beliefs and his final understanding of the real character of the Old World. This has been achieved by capturing different aspects of the contrast between the Old Continent and the New Continent, seen as spaces revealing, on the one hand, a constrained world, and, on the other hand, a free one. The paper has also illustrated the fact that the American is able to overcome the difficulties caused by his encounter with the European space and to preserve his virtue despite the disappointment caused by the European society and despite its corrupting influence.

Bibliography

1. Anderson, Charles: *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*. Durham, Duke University Press, 1977.
2. Gettmann, Royal A.: "Henry James's Revision of *The American*", *American Literature* 16.1 (1945): 45-67.
3. Goldsmith, Arnold L.: "Henry James's Reconciliation of Free Will and Fatalism", *Nineteenth-Century Fiction* 13.2 (1958): 109-126.
4. James, Henry: *The American*, Ljubljana, Original Language Library, 1966.
5. Kar, Annette: "Archetypes of American Innocence: Lydia Blood and Daisy Miller", *American Quarterly* 5.1. (1953): 31-38.
6. Lund, Michael: "Henry James's Two-Part Magazine Stories and 'Daisy Miller'", *The Henry James Review* 19.2 (1998): 126-138.
7. Oltean, Roxana: "Colonial Hysteria, *The American*, and James's Paris", *The Henry James Review* 24 (2003): 269-280.
8. Rowe, John Carlos: "Henry James and Globalization", *The Henry James Review* 24 (2003): 205-214.
9. Said, Edward: *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
10. Silver, Naomi E.: "Between Communion and Renunciation: Revising *The American*", *The Henry James Review* 22.3 (2001): 286-296.
11. Spiller, Robert E.: Rev. of *The American Image of the Old World*, by Cushing Strout, *American Literature* 36.1 (1964): 114-115.
12. Torsney, Cheryl B.: "Translation and Transubstantiation in *The American*", *The Henry James Review* 17.1 (1996): 40-51.
13. Weisbuch, Robert: "James and the American Sacred", *The Henry James Review* 22.3 (2001): 217-228.
14. Woodward, Kath: *Understanding Identity*, London, Arnold, 2002.

Teme cehoviene în dramaturgia română

*Drd. Ileana Topologeanu
Universitatea București*

Rezumat

Referatul își propune să cerceteze circulația temelor cehoviene în opera unor dramaturgi ce ilustrează perioada interbelică. Demersul va porni de la identificarea specificității, cercetează modernitatea dramaturgiei lui Cehov și deschiderile produse în teatru și regie. Contextul cultural interbelic este analizat din perspectiva reprezentărilor operelor cehoviene și având ca obiect de aplicare piesele lui Mihail Sebastian și George Mihail-Zamfirescu.

Cuvinte cheie

Circulația temelor; specificitatea dramaturgiei lui Cehov; contextul cultural interbelic; omul ca ființă cotidiană; visul; spațiul închis; spațiul periferic; căutarea fericirii; teatrul așteptării; disoluția personajelor; comic și tragic; apariția trecutului în locul prezentului dramatic; automatismul în limbaj.

Se întâmplă uneori ca oameni care nu s-au cunoscut niciodată să se întâlnească în arta lor – într-un timp fără vreme și într-un loc dincolo de spațiul lumii – într-o coincidență a sinesteziilor întâmplătoare și a sincronicităților creatoare.

Anton Pavlovici Cehov (1860-1904) a marcat o transformare a teatrului prin originalitatea care îl distingea în epoca în care a trăit și prin constituirea unei metode dramatice proprii. John B. Priestley sublinia: „*Esențialul în dramele lui Cehov este marea duioșie pe care nu o posedă niciunul dintre dramaturgii contemporani și, care, lucrul cel mai uimitor, nu se transformă niciodată în sentimentalism.*”[1]

Prin dramaturgia lui Cehov, pe scenă, este perceput un suflu nou, un alt ritm mai lent și, în aparență, mai greoi, deoarece este instaurată supremația **climatului**. Opera nu reprezintă o simplă reflectare a realității, ci condensarea, sublimarea unei stări de spirit. O altă trăsătură dominantă a teatrului cehovian este faptul că **acțiunea** este substituită prin **atmosferă**, care capătă o funcție dramatică.

Personajele lui Cehov prezintă o serie de trăsături prin care se individualizează. Este aparența unui erou cu care spectactorul se poate identifica, este o lume nostalgică și astenică, inactivă, dar dorind să acționeze, bântuită de tristeți și așteptări incerte, conștientă de inutilitatea sa, dar visându-se utilă, filosofând, exprimându-și nemulțumirea în legătură cu prezentul trăit și scrutând viitorul. Pe de altă parte, personajele cehoviene au o personalitate bine definită, pe care și-o apără cu îndărătnicie și disperare într-un mediu care îi conduce spre anihilare. Sunt cuprinși de elanuri neobișnuite, trăiesc stări contradictorii, sunt foarte veseli și profund nefericiți, se pare că vorbesc fără sens, dar sensul se descifrează simbolic, au o noblețe sufletească ce impresionează și îi transformă în eroi ce nu pot fi uitați.

Caracterele oscilează între neputință și revoltă și dovedesc o bogată lume interioară: iubire, ură, egoism, speranță, iluzie, violență, furie etc. Dramaturgul indica modul de construcție a personajului prin analiza și sinteza faptelor de viață: *„Eroii au fost zămisliți de mine nu din spuma mării, nu din idei preconceptuate, nu din raționamente reci și nici la întâmplare. Ei sunt rezultatul direct al observațiilor și studiului asupra vieții.”*[2]

„Cehovismul” este obiectul a numeroase studii publicate în Est sau în Vest, contribuind la revelarea particularităților ce au constituit din piesele dramaturgului rus o placă turanată a repertoriului teatral, prin dorința directorilor de scenă de a oferi noi variante interpretative, generate de bogăția sensurilor.

Dumitru Solomon identifica neîmplinirea drept o linie dominantă: *„Teatrul lui Cehov e un teatru de latențe și virtualități nerealizate, un teatru al împlinirilor amare, al aspirațiilor frânte.”*[3] Scena, dominată până în acel moment de acțiuni energice, pasiuni devastatoare, este transformată într-un spațiu al inactivității, pare un loc unde nu se întâmplă nimic semnificativ, sunt doar discuții pe teme banale, străfulgerate din când în când de expresia sentimentelor sincere, a aspirațiilor puternice ce depășesc cu mult realitatea.

Creția (opera de artă, creatorul, receptarea, mediocritatea), **iubirea** (nefericirea, adulterul, respingerea), **moartea** (jertfa inutilă, sinuciderea, duelul), **timpul** (individual și universal, ciclul existențial, automatismul, continuitatea, schimbarea, ruptura), plecarea, sosirea, spațiul închis, sunt teme dominante în operele lui Cehov. Dramaturgul reflectă angoasele fundamentale ale ființei umane: spaima de neant, fuga de vidul existențial, transformarea, imperfecțiunea mijloacelor de comunicare, izolarea, lipsa de comunicare, incapacitatea salvării, paradisul în ruină. În plus, pot fi decelate mituri într-o viziune modernă, astfel că în

Pescărușul, poveștile lui Orfeu, Narcis, Oedip fuzionează neașteptat, într-o țesătură nouă.

Piesa cehoviană a suscitată numeroase discuții și a fost considerată comedie lirică, ilustrare a teatrului simbolic, farsă tragică „dark comedy” sau „mood play”. Destrămarea conflictului, starea, amestecul dintre comic și tragic, elemente grotești și ridicole conduc spre o creație ce nu respectă canoanele. Leonida Teodorescu sublinia particularitățile piesei: „*Cehov a amplificat, în raport cu comedia clasică, distanța dintre caracterul obiectiv de dramă și structura de comedie. Substanța obiectivă a dramaturgiei cehoviene este de tragedie, iar structura este de farsă.*” [4]

Un simplu argument este identificabil la o analiză succintă a finalurilor. **Pescărușul** – comedie în patru acte – se încheie cu replica șoptită rostită de Dorn și adresată lui Trigorin că fiul Irinei Arkadina s-a împușcat. Gestul s-a petrecut în afara scenei, s-a auzit numai împușcătura și nu se știe dacă Treplev a murit sau va supraviețui. **Livada de vișini** este denumită de autor „comedie în patru acte”, prin urmare, ar trebui să aibă un final fericit. Elementele de la sfârșitul piesei sunt următoarele: livada este vândută, iar valetul Firs, rob eliberat, uitat în casă, trece într-un somn temporar sau etern.

Un alt argument ce ține de structura piesei este proporția indicațiilor scenice și de regie, ce pot spori ambiguitatea textului dramatic.

Limbajul personajelor este dominat de prezența replicilor cu structură de solilocviu, dar și de automatisme de comunicare: „*La Moscova! La Moscova!*”. Pe de altă parte, tăcerea este un element ce asigură disoluția personajelor, a conflictului. Când oamenii nu mai pot spune nimic se aude o strună ce se rupe sau o împușcătură. „*Este pentru prima oară când o mare parte din încărcătura dramatică rămâne în afara vizibilului și audibilului scenic, șocând violent principiul teatral al dicțiunii deschise.*” [5]

Prin excelență modern, conflictul în dramaturgia lui Cehov constă în lupta acerbă cu depersonalizarea, cu înstrăinarea, conflict ce va caracteriza principala direcție teatrală în secolul al XX-lea.

Îndepărtarea de tradiție a teatrului cehovian va avea un ecou important în teatrul universal, conferindu-i un suflu nou, amprenta acestui tip de structură dramatică fiind sesizabilă în creațiile celor mai diverse școli și curente dramatice.

Căile inedite spre cunoașterea universului psihologic și introducerea acestui univers pe scenă sunt prezente în dramaturgia lui O’Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, spre a-i cita doar pe cei mai importanți dintre autorii americani.

Dramele solitudinii și ale plictiselii, condiționarea lor morală, își vor găsi expresie în teatrul lui Beckett, Durrenmatt, Ionesco, pentru a numi doar câteva vârfuli ale literaturii dramatice europene.

Corespondențe ale atmosferei cehoviene în teatrul românesc interbelic

Literatura dramatică românească dintre cele două războaie mondiale va fi marcată și ea de această „revoluție cehoviană”. Vom găsi corespondențe ale atmosferei cehoviene în teatrul lui Mihail Sebastian (1907-1945), George Mihail-Zamfirescu (1898-1939), Victor Ion Popa (1895-1946), Camil Petrescu (1884-1957) și alții.

Existența personajelor cehoviene pare că se prelungește în experiențele traversate de eroii din piesele lui Mihail Sebastian și George Mihail-Zamfirescu. Cu toții trăiesc aceeași viață banală, într-un spațiu înnăbușitor, visând să se elibereze, să plece spre un orizont inaccesibil.

Demersul are punctul de plecare în arhetip și în teoria influențelor. Imaginile primordiale, reprezentările colective, zestrea culturală înnăscută a omenirii, reziduurile arhaice, având caracter universal și fiind prezente la toți oamenii sunt apelele arhetipale ce ar trebui identificate.

Analiza dramaturgilor români pornește de la teoria influențelor, având drept scop identificarea elementelor prin care se susține analogia. Dan Grigorescu, în *Introducere în literatura comparată*, afirmă: ca fenomene interdependente, influența ar putea fi definită ca imitație inconștientă, iar imitația ca influență direcționată conștient, deoarece „*influența nu poate fi măsurată cantitativ*”. [6]

Owen A. Aldridge definește influența în modul următor: „*ceva care există în opera unui autor și ar fi fost posibil să nu existe dacă el nu ar fi citit opera unui autor anterior...; influența nu e ceva care se revelează într-un chip unic, concret, ci trebuie căutat în multe manifestări diverse.*” [7]

Temele și motivele comune ce pot fi identificate operele dramaturgilor puși în discuție sunt: **timpul eroziv, raportul prezent/ trecut, insatisfacția în raport cu prezentul, incapacitatea de a-și schimba destinul, apatia și pasivitatea, cenușul vieții de provincie, spiritul practic, modern în opoziție cu aspirația către un ideal, iubirea fără speranță, izolarea și alienarea într-un mediu ostil.**

Trăsături comune ale pieselor sunt: **lipsa conflictului, scenele statice, activități și discuții cotidiene, observații întâmplătoare, banalitatea dialogului.**

Comedia tragică în trei acte *Domnișoara Nastasia* a fost scrisă în 1927, pe când George Mihail-Zamfirescu avea 28 de ani, și reprezentată în același an, pe scena Teatrului Bulandra-Maximilian-Manolescu-Storin.

Între *Trei surori* și *Domnișoara Nastasia* se identifică anumite corespondențe tematice și între personaje, atmosfera fiind construită prin detaliile unui spațiu periferic. Tema comună celor două opere este **decăderea**, reprezentată prin paradisul în ruină, ceea ce conduce spre analiza raportului dintre trecut și prezent. Personajele par expulzate dintr-un eden, își manifestă insatisfacția în raport cu prezentul și speră într-o ieșire, deși, într-o oarecare măsură, sunt conștiente de supraevaluarea aspirațiilor, de incapacitatea lor de a-și schimba destinul.

În piesa *Domnișoara Nastasia*, spațiul transmite acut semnele degradării: este mahalaua, suburbia, un loc asociat cu murdăria, răutatea, vulgaritatea, violența, ferocitatea și crima, din care protagonista aspiră să se elibereze. Mahalaua este un motiv frecvent în creația lui Gorki (*Azilul de noapte*), Tolstoi (*Cadavrul viu*) sau în romanele lui Dostoievski, dar este prezentă și în Caragiale, ca un spațiu unde totul este posibil, iar valorile sunt răsturnate.

George Mihail-Zamfirescu sublinia diferența dintre mahala și periferie. În nota de la singura sa editie, din 1928, sublinia: „*prin periferie autorul nu înțelege brâu roșu sau floare la ureche*”, prin urmare, nu se avea în vedere un spațiu pitoresc. [8]

Eroina piesei se impune ca un caracter puternic, o figură feminină asociată cu Anca din drama *Năpasta* de I.L. Caragiale și Tofana din *Patima roșie*, de Mihail Sorbul. Nastasia Sorcovă, nume contradictoriu ilustrând asocierea dintre tragic și grotesc, trăiește într-un mediu sufocant, dincolo de barieră, în mahalaua Veseliei, dar visează să se mute în spațiul de unde plecase în copilărie, strada Popa Nan.

Este evident că aspirația Irinei, din *Trei surori*, își găsește, în dramaturgia românească interbelică, o analogie perfectă prin visul Nastasiei. Și la surorile cehoviene, și la tânăra din mahala apare această dorință arzătoare, irepresibilă de a reveni în orașul copilăriei, în lumea purității și a inocenței. În piesa lui Cehov, reîntoarcerea se poate descifra ca la un mediu al echilibrului, al împlinirii, asociat și cu figura protectoare a tatălui. În esență, nu este vorba de o revenire în spațiu, ci de o întoarcere în timp, de aici și nota tragică, timpul fiind ireversibil. **Moscova** este paradisul pierdut, este reîntoarcerea la vârsta purității este „simbolul eliberării, al ieșirii din marasm, este idealul intangibil.” [9]

Dialogul semnificativ, între Nastasia și Ion Sorcovă ilustrează **iluzia**:

„Nastasia: *Vezi, nu știu cum să-ți spun, dar asta năzuiesc, să ajungem iar în Popa Nan. Să ies la lumină, în lume.*

Nastasia: *Știi cât e din Popa Nan până aici?*

Sorcovă: *Mult nu-i. Un ceas de drum.*

Nastasia (obidă): *Nuuu (suspinat), e mai mult, tătucule! E cale de o viață de om!”*

Criticul literar Valeriu Râpeanu identifica în Nastasia, Vulpașin și Luca „o trinitate frecventă”, deoarece ei „trăiesc numai sub imperiul unui unic deziderat: schimbarea modului de viață, căutarea fericirii, înălțarea morală”. [10]

Pentru tânără, salvarea poartă numele de Luca și este reprezentată de mutarea pe strada Popa Nan. Când Luca este suprimat de Vulpașin, eroina alege calea de a-și curma existența, fiind și mijlocul prin care îl va pedepsi pe criminal. Vulpașin își pierde mințile, pentru el salvarea, urcarea spre umanitate și sensibilitate purtând numele Nastasia. Concluzia piesei subliniază **existența tragică și incapacitatea salvării**.

Pentru cele trei surori rostirea numelui orașului mare în care au copilărit, în care au trăit fericirea este și o automistificare, reprezintă și cantonarea într-o iluzie, fiindcă drumurile nu pot fi parcurse în sens invers. Este momentul în care eroinele își acceptă destinul, ies din apatie și pornesc în căutarea sensului. Irina rostește cu tristețe (în finalul actului al doilea): „*La Moscova! La Moscova! La Moscova!*”, dar devine conștientă de inaderența visului la realitate: „*N-o să mai plecăm niciodată la Moscova, niciodată! Acum îmi dau seama că n-o să mai plecăm!...*” Atitudinea Irinei este activă, va lucra la telegraf, va lua decizia să se căsătorească cu baronul Tuzenbah, iar când alesul ei este ucis de Solionâi, va deveni profesoară, deci salvarea va fi oricum plecarea: „*Voi pleca singură mâine!*” De altfel, atât Mașa, cât și Olga și-au exercitat libertatea prin opțiunile de a căuta fericirea. Prima își exprimă iubirea față de Verșinin, iar a doua va urca treptele ierarhiei didactice, devenind directorea școlii.

Construcția personajelor în cele două piese prezintă analogii. Cele trei surori sunt dominate de imaginea tatălui, autoritate subliniată și prin integrarea în vârful ierarhiei militare. Se identifică valorile arhetipale: Olga manifestă fibra maternă, Mașa este în căutarea iubirii, iar Irina are inițial statutul copilului și se maturizează în decursul împrejurărilor tragice. Nastasia este o fire voluntară, puternică, ce nu acceptă tutela tatălui, dar decide să se răzbune pe Vulpașin prin anihilarea ființei sale. În cazul celor patru personaje, absența mamei este evidentă. Agentul distructiv, în ambele piese, ele un personaj fără dimensiune morală,

reprezentând spiritul practic. Pe de o parte, Natașa acaparează casa și înlătură din calea sa pe oricine ar putea să o stânjenească, Olga, împreună cu batrâna doică, alături de Irina, toate surorile vor părăsi casa, iar pe de altă parte, Vulpașin va fi pentru o clipă stăpânul suburbiei, copleșit de fericirea căsătoriei cu Nastasia, pentru ca imediat edificiul rațiunii să i se spulbere.

Agenții distrugerii sunt, pe de o parte, Solionâi și Natașa, pe de altă parte, Vulpașin. Solionâi și Vulpașin sunt ucigașii, unul folosind o cale a onoarei, dar nejustificată, duelul, tot o crimă, ca și aceea săvârșită intenționat de celălalt. Natașa va acapara tot mai mult spațiul surorilor, va limita influența lor, expulzându-le din casă, devenind noul proprietar care își va impune amprenta.

În concluzie, tema degradării se asociază cu tema visului în *Trei surori* și *Domnișoara Nastasia*, corespondența realizându-se între personajele Irina și Nastasia, dar finalul individualizează deciziile eroinelor: speranță sau răzbunare.

Mihail Sebastian, pseudonimul lui Iosif Hechter (18 octombrie 1907, Brăila – 29 mai 1945, București), romancier și dramaturg, traducător și cronicar dramatic, este foarte apropiat de personalități din lumea teatrului, cum ar fi Sică Alexandrescu și Soare Z. Soare, primii regizori ai capodoperelor lui Anton Cehov. Sică Alexandrescu era directorul Teatrului Comedia, dar și regizorul piesei cu care a marcat debutul lui Sebastian, *Jocul de-a vacanța*. Soare Z. Soare nu a fost numai regizorul, ci și cel care a facilitat drumul piesei *Steaua fără nume* către scenă, afirmând că este opera unui nou autor – Victor Mincu.

Preocupările lui Mihail Sebastian legate de teatru au fost permanente, lumea scenei fiind reflectată prin articolele *De la dramă la spectacol* (1927), *Banca H* – suită de articole apărute în revista „Rampa” (1935), articole publicate în „Revista Fundațiilor Regale” (1937 – 1939), activitatea de cronicar dramatic la „Viața românească” (1938 – 1940). [11]

Articolele și *Jurnalul* sunt expresia unui spirit dedicat analizei stadiului în care se afla dramaturgia românească, atitudinea sa fiind de respingere a clișeele ce dominau creația teatrală și jocul actorilor. În cronica la *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel, M. Sebastian se definea drept un adversar al teatrului care respecta o serie de „legi”: «câteva biete formule automate, câteva adevăruri de la sine înțelese, câteva superstiții cu putere de lege: „acțiune gradată”, „întrigă bine construită”, „dialog nervos”. În fapt toate aceste pretinse legi de teatru se referă la un singur tip de piesă, tipul comediei în trei acte, scrisă pe distanță scurtă, pentru două ore de spectacol, cu o anecdotică simplă, cu situații clare și mai ales – or mai ales – un dialog rapid. Este un tip de teatru făcut de autori fără răsufare, pentru un public fără rezistență.» [12]

Modernitatea dramaturgului român rezidă în faptul că reușește să înfățișeze spectatorului o lumină nouă asupra lucrurilor vechi, să înlăture formele închistate ale dramaturgiei clasice.

În 1936 evaluează lucid și critic stadiul în care se afla teatrul românesc, prin dispunerea în opoziție cu poezia și proza interbelică în **Notă despre cronica dramatică**: „Când în poezie punctul culminant este Arghezi, când în epică este Rebreanu, în teatru punctul limită este H. Lecca. Există în celelalte domenii ale literaturii noastre etape absolut și definitiv depășite[...]. Proza românească, versul românesc sunt astăzi la un stadiu de evoluție ce anulează capitole întregi din istoria noastră literară, lăsându-le un interes pur și simplu documentar. Ei bine, nu există în teatrul nostru etape depășite, nu există capitole anulate.” [13]

Sebastian sublinia categoric retardarea dramaturgiei române în raport cu celelalte genuri. În concepția dramaturgului, teatrul îndeplinește pentru cultură o funcție de sinteză pe care niciun alt gen nu și-l poate asuma: „Scena precipită marile explicații: ea aduce la lumină, cu substanță, cu claritate, uneori cu violență, procese de creație care în poezie sau epică sunt mai lente, mai greu de recunoscut, mai ascunse.” [14]

Concepția lui Sebastian cu privire la teatru pune în discuție trei adevăruri fundamentale, care pot fi identificate în orice perioadă. Punctul de plecare era faptul că teatrul este o „artă de conciziune”, în opoziție cu arta mai generoasă a romanului. Primul punct negativ era legat de faptul că teatrul nu reușește să atragă tineri scriitori pe care să-i păstreze ulterior. Camil Petrescu este exemplul adus în discuție, care, după ce a scris **Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici**, s-a îndepărtat de teatru. Un alt punct negativ este reprezentat de traduceri ce închid autorilor români porțile teatrelor. O altă piedică în calea dezvoltării dramaturgiei este faptul că scriitorii nu sunt „aduși” spre experiența teatrului, exemplificarea fiind din literatura franceză, unde, în urma insistențelor lui Jouvett, au scris teatru Roger Martin du Gard, Pierre Drieu la Rochelle și Jean Giraudoux. [15]

Mihai Sebastian debutează în stagiunea 1938-1939, pe data de 17 decembrie 1938, după numeroase amânări, cu comedia **Jocul de-a vacanța**, la Teatrul Comedia. Activitatea dramaturgică aparține perioadei de maturitate, când a fost reprezentată piesa **Jocul de-a vacanța** avea 31 de ani și era și își exprimase opiniile într-o serie de articole teoretice și cronici teatrale.

Visul este un element de recurență în opera lui Mihai Sebastian. **Aspirația spre fericire** este dominantă a unei galerii de personaje ce populează piesele acestui dramaturg.

În această primă comedie, **ipostaza visului** e aceea a unui spațiu al regăsirii de sine, al reconstrucției eului, al măștii misterioase menite să ascundă adevărata identitate a protagoniștilor. Reprezentația, amânată din tema de a nu fi rentabilă, a fost primită de critică cu cronici „copleșitoare” și s-a bucurat de succes, totul contribuind spre ideea că era evenimentul așteptat de spectatori.

În piesele lui Sebastian, **spațiul este închis**, pensiunea Weber, orașelul de provincie sau redacția unei publicații. Ieșirea din acest mediu este dificilă sau nu este de dorit. În **Jocul de-a vacanța**, pensiunea reprezintă confortul, dulcea trândăvie, abandonarea existenței banale, o scenă pe care turiștii adoptă o serie de roluri, o strategie pentru revigorea existenței, este scopul unui an de muncă și de insignifianță și momentul la care se vor gândi unsprezece luni.

Spațiul scenic trebuia să confere impresia de univers închis, este refugiul pentru care au optat turiștii, **insula** pe care pot trăi iluzia fericirii, spațiul detenției benevole. Remarca notată de autor în **Jurnal**, în urma discuției cu regizorul Froda, subliniază refuzul de a oferi publicului un divertisment facil: «*Și nu înțelegea că acest „singur decor” face oarecum parte din poezia piesei – atâta câtă o fi*» [16] Astfel, dramaturgul a renunțat la un decor epatant pentru a pune în lumină personajele.

În primul act, decorul înfățișează terasa pensiunii Weber din munți. Personajele Jeff (șaisprezece ani), Ștefan Valeriu (treizeci și cinci de ani) și Bogoiu sunt ipostaze ale masculinității – adolescența plină de elan, de trăiri impetuoase, maturitatea și declinul, iar Corina (douăzeci și doi de ani) și Madame Vintilă sunt feminitatea înfloritoare și respectiv feminitatea în criză, dornică să-și testeze puterea de atracție.

Finalul este deschis, pensiunea Weber se transformă în paradisul pierdut, iar vacanța a reprezentat evadarea din cotidian, evadarea din sine.

Elementele de similaritate se pot stabili între **Livada de vișini** și **Jocul de-a vacanța** tema paradisului pierdut, trecutul ce se dorește uitat în favoarea unui prezent alinător, transformarea, evaziunea în vis, finalul deschis. Din alt punct de vedere, moșia ce ar fi putut fi înstrăinată este un refugiu pentru Sonia și unchiul Vanea, iar livada vândută simbolizează copilăria, liniștea și fericirea.

Creația este, într-un fel sau altul, o autobiografie, deoarece în ea se reflectă diversitatea lumii care îl înconjoară pe autor în realitate, cele mai dragi aspecte ale vieții lui devenind reprezentative prin operă. Astfel, apare **motivul ținutului natal**, locul unde creatorul se refugiază departe de lumea uneori potrivnică lui.

Tema ținutului natal asociată cu cea a visului sunt reperabile în **Unchiul Vanea** și în **Steaua fără nume**.

Trăind la țară, în conacurile boierești, în orașele de provincie, la periferia acestora, oamenii se sufocă în propria lor mărginire. Duc o viață anostă, cufundați într-o imensă plictiseală, ca într-o păclă, împiedicându-se unii de alții, căscând, jucând cărți sau pierzându-se în discuții sterile. Par niște **pete cenușii**, fără identitate.

„În plictiseala asta ucigătoare de aici – constată cu o lucidă oroare Elena Andreevna, din piesa **Unchiul Vanea** – în loc de oameni, rătăcesc în jurul tău doar niște pete cenușii.”

Mona din **Steaua fără nume** a lui Sebastian trăiește o senzație asemănătoare: „Mă plictisesc. Mereu aceeași oameni, aceleași gesturi, aceleași cuvinte.”

Într-o atmosferă de latențe, de vise spulberate și virtualități nerealizate, personajele își pun de multe ori problema dacă există cu adevărat, dacă nu cumva totul este o simplă aparență.

„Poate că nici nu mai sunt om... poate mă prefac numai... Mă prefac că am brațe... cap... picioare” gândește Cebutâkin din **Trei surori**. Când Mona, entuziasmată de ideea stelei descoperite de profesorul Miroiu, este uimită că atâția oameni trăiesc fără să vadă această stea, iar profesorul îi răspunde: „Li se pare că trăiesc!” În **Trei surori**, cineva sparge un ceas: „Cine știe, poate că nici nu l-am spart!... poate ni se pare numai că trăim, dar, de fapt, nici nu existăm”.

Analogia între replicile personajelor poate fi realizată cu ușurință, conducând spre concluzia că banalitatea existenței îi conduce pe eroi spre perceperea senzației de anihilare a ființei, transformarea într-o pată cenușie, iluzia existenței. Personajele nu abdică de la căutarea fericirii, plecarea fiind motivul asociat. Irina și Elena Andreevna vor pleca, iar Mona revine în lumea ei. Cele două simboluri sunt Moscova – spațiul purității, asociat cu copilăria, echilibrul și steaua – strălucire, traiectorie fixă, destin.

Duplicitatea dramatică a personajului, atât la Cehov, cât și dramaturgii români amintiți, decurge din două tendințe divergente: nevoia de evaziune și izolare și nevoia de solidaritate și sprijin. Evaziunea se produce, de regulă, în **vis**.

Miroiu își plasează visul pe o alt planetă: „Aventura asta ridicolă, care se numește viața noastră, se repetă altfel... poate că acolo tot ce e aici greoi și apăsător, devine luminos și transparent. Tot ce încercăm fără să izbutim nici pe jumătate, gesturile noastre zadarnice, visele noastre căzute, tot ce am fi vrut să cutezăm și n-am cutezat, să iubim și n-am iubit, tot, tot se împlinește, se simplifică, se împarte.”

Dacă Miroiu se refugiază în altă galaxie, cele trei surori din piesa lui Cehov visează să ajungă la Moscova. Este **visul** pentru care trăiesc și în care cred cu ardoare. Pentru ele, Moscova semnifică ieșirea din apatie, din plictis, din banalitate. Dar este oare ceva real? Nu cumva este tot o amăgire, o simplă mistificare?

Mona vine dintr-un oraș mare. Dar a fost ea acolo fericită? Dorința ei de a părăsi metropola pare o replică a lui Sebastian la strigătul disperat al Irinei „*La Moscova! La Moscova! La Moscova!*”, din finalul actului al doilea. [17]

Inadaptabile și inadaptați, eroii noului teatru nu pot opune realității aspre decât o iluzorie superioritate de simțire și de gândire. Și atunci, protagoniștii se aprind în discuții filosofice sau estetice, emit opinii adesea derizorii cu privire la sensul vieții și al artei.

Dragostea constituie, uneori, un refugiu... În dramaturgia cehoviană, precum și în cea românească interbelică, întâlnim cupluri visătoare, năzuind să se salveze din infernul social prin **iubire**, dar merg către un naufragiu, un eșec iminent.

În cele patru piese cehoviene se identifică o serie de cupluri sau pseudocupluri ce aspiră la o salvare generată de sentimentul intens.

În **Pescărușul**, Irina Arkadina (43 de ani) cultivă iubirea pentru Trigorin (40 de ani) chiar și în momentul în care acesta o seduce pe Nina Zarecinaia, iubită pătimăș de fiul ei. Konstantin Treplev, care este iubit de Mașa, pe care o ignoră. În **Unchiul Vanea**, Elena Andreevna (27 de ani) soția profesorului universitar pensionar Serebriakov, este iubită de Astrov, față de care își recunoaște sentimentele de afecțiune, dar și de cumnatul soțului ei Ivan Petrovici Voinițki – unchiul Vanea. Sonia, fiica ei vitregă, se îndrăgostește fără speranță de Astrov. Mașa este căsătorită cu profesorul de liceu Kulaghin, dar se îndrăgostește de Verșinin, care, la rândul său, evadează din infernul conjugal în această iubire fără speranță. Plecarea regimentului nu numai că le va izola pe cele trei surori, dar îi va lua Mașei și dragostea. Liubov Andreevna Ranevskaia își irosește averea, dar răspunde la primul semn al iubitului care contribuise la ruina sa. Varia așteaptă să fie cerută în căsătorie de Lopahin, dar acest lucru nu se va întâmpla.

Nastasia și Treplev trăiesc profunde dezamăgiri în iubire și vor anihila ca ființe. Nina și Vulpașin par păsări în furtună, axul lor interior s-a rupt printr-o supradimensionare a eului și prin nesocotirea iubirii ce ar putea să le aducă fericirea. Verșinin, Ștefan Valeriu, Corina și Mona se abat pentru puțin de la destinul lor pentru a conștientiza cât de fericiți ar putea fi iubind sincer. În

ansamblu, fericirea în iubire rămâne o aspirație în piesele puse în discuție, deoarece niciun cuplu nu experimentează acest sentiment.

Elena Andreevna constată că iubirea pentru soțul ei a fost iluzie, dar va alege să plece și să nu dea curs sentimentelor exprimate de Astrov sau Vanea. Eroul din *Idolul și Ion Anapoda* își va exercita acțiunea modelatoare asupra Frosei, fata din casă, precum un nou Pygmalion. Sunt cuplurile ce rămân stabile, unul unit de rutină, iar celălalt de speranță.

Munca devine în creațiile lui Cehov singurul mod de regenerare a umanității, rostul existenței, sensul fundamental.

Sonia și Voinițki din *Unchiul Vanea*, dezamăgiți amândoi în dragoste, se refugiază în muncă. Irina, negăsind calea care duce spre Moscova, se întoarce la muncă, în care vede rezolvarea: „*Omul e dator să muncească, să trudească cu sudoarea frunții, oricine ar fi el. În asta e tâlcul și țelul vieții lui, în asta constă fericirea, încântarea lui.*” [18]

Profesorul Miroiu și găsește liniștea, pierdută pentru o clipă, în munca lui pasionată și se apleacă asupra cărții în care găsisese certitudinea că steaua decoperită de el prin calcul există.

Alte personaje nu găsesc soluții. Această incapacitate de a afla o ieșire, de a scăpa de sub dominația formelor goale, le conferă atât personajelor cehoviene, cât și celor din dramaturgia românească, o notă de tragism autentic. Drama multor eroi se declanșează cu o mare intensitate, dar se consumă în tăcere.

Atât Elena Andreevna, cât și Corina exercită asupra celor din jur o mare putere de fascinație, sunt femeii iubite de toți bărbații, însă își vor păstra intangibilitatea și misterul.

Traversând finalul de secol sau amenințările conflagrațiilor mondiale, cenzurați de un destin potrivnic la o vârstă de aproximativ patru decenii, Cehov și Mihail Sebastian sau George Mihail-Zamfirescu reprezintă inițiatorii ai discuțiilor despre inovarea teatrului și dramaturgi ce ilustrează noi teme și noi metode de creație. În cultura română, Eugen Lovinescu pune în discuție saeculum-ul, un spirit al veacului ce îi obligă pe creatori să adopte noile metode de creație, este curentul submarin hranitor, este latența ce hrănește mutația valorilor estetice.

În ciuda faptului că vin din lumi diferite, dramaturgii îi obligă pe spectatori să se privească așa cum sunt: „animale sociale”, marionete, agenți ai distrugerii sau purtători ai speranței. Teatrul este oglinda pe care uneori individul refuză să o privească.

Cehov ilustrează în piesele sale suflul schimbărilor, transferul spre conflictul sfâșietor localizat exclusiv în lumea interioară a unor ființe sociale.

George Steiner, în **Moartea tragediei**, ajungea la concluzia că „opera lui Cehov se situează în afara sferei tragediei,” și considera că „demonstrația socratică a unității finale a tragediei și comediei este pierdută pentru totdeauna. Dar dovada acestei unități o avem în arta lui Cehov.”[19]

Bibliografie

1. Banu, George: *Livada de vișini – teatrul nostru*, www.liternet.ro
2. Bălănescu, Sorina: *Dramaturgia cehoviană. Simbol și teatralitate*, Editura „Junimea”, Iași, 1983
3. Berlogea, Ileana: *Teatrul românesc – teatrul universal. Confluente*, Editura Junimea, Iași, 1983
4. Berlogea, Ileana: *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60- '80*, Editura Meridiane, București, 1985
5. Căpușan Vodă, Maria: *Dramatis personae: critică teatrală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
6. Cehov, Anton Pavlovici: *Pescărușul. Teatru*, prefață de Dumitru Solomon, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967
7. Cehov, Anton Pavlovici: *Teatru*, traducere de Moni Ghelerter, Radu Teculescu și V. Jianu, prefață de Nicolae Bârna, Editura Gramar, București, 2008
8. Dima, Al.: *Principii de literatură comparată*, Editura Enciclopedică română, București, 1972
9. Grigorescu, Dan: *Introducere în literatura comparată. Teoria*, Editura Universității București, 1991
10. Jauss, Hans-Robert: *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere și prefață de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1983
11. Ghițulescu, Mircea: *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Tracus Arte, București, 2008
12. Massof, Ioan: *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I-VIII Editura Minerva, București
13. Mihail-Zamfirescu, George: *Teatru*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, Editura Minerva, București, 1983
14. Mihail-Zamfirescu, George: *Mărturii în contemporaneitate*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, Editura Minerva, București, 1974
15. Nabokov, Vladimir: *Cursuri de literatură rusă. Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi, Cehov, Gorki*, Editura „Thalia”, București, 2006
16. Săvulescu, Monica: *Anton Pavlovici Cehov*, Editura Albatros, București, 1981.
17. Sebastian, Mihail: *Teatru, Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume, Ultima ora*, postfață și cronologie de Valeriu Râpeanu, Editura „100+1 Gramar, București, 2002
18. Sebastian, Mihail: *Opere alese*, Ediție îngrijită și prefațată de V. Mândra, vol. I, II, București, Editura pentru Literatură, 1962

19. Sebastian, Mihail: *Jurnal, 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996
20. Steiner, George: *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008
21. Ștefănescu, Cornelia: *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului, București, 1968
22. Teodorescu, Leonida: *Dramaturgia lui Cehov*, Editura „Univers”, București, 1972
23. Titel, Sorin, *În căutarea lui Cehov și alte eseuri*, Editura Cartea Românească, București, 1984
24. Troyat, Henry: *Cehov*, Editura Albatros, București, 2006.
25. Ubersfeld, Anne: *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999
26. Zamfirescu, Ion: *Istoria universală a teatrului*, ediție îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, addenda: Ion Toboșaru, Editura Aius, Craiova, 2004

- [1] După Cehov: *Pescărușul*, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. V.
- [2] A.P. Cehov: *Opere*, vol X, p. 522.
- [3] Cehov: *Pescărușul*, Editura Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. VII.
- [4] Leonida Teodorescu: *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, București, 1972, p. 204.
- [5] A. P. Cehov: *Pescărușul*, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. VII.
- [6] Dan Grigorescu în *Introducere în literatura comparată. Teoria*, Editura Universității București, 1991, p. 36.
- [7] Idem.
- [8] După Valeriu Râpeanu, George Mihail-Zamfirescu: *Teatru*, prefață și notă asupra volumului de Valeriu Râpeanu, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1956, p.14.
- [9] A. P. Cehov: *Pescărușul*, prefață de Dumitru Solomon, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, p. IX.
- [10] George Mihail-Zamfirescu: *Teatru*, prefață și notă asupra volumului de Valeriu Râpeanu, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1956, p.13.
- [11] Cornelia Ștefănescu: *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului, București, 1968, p. 48.
- [12] Revista *Viața Românească*, an XXXI, 1939, nr. 6, iunie, p. 96.
- [13] *Notă despre cronica dramatică*, „Revista Fundațiilor Regale”, III, nr. 9, septembrie 1936, p. 681.
- [14] *Op. cit.*, p. 682.
- [15] Cornelia Ștefănescu: *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului, București, 1968, p. 95.
- [16] Mihail Sebastian: *Jurnal, 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996, p.176.
- [17] A. P. Cehov: *Teatru*, traducere de Moni Ghelerter, Radu Teculescu și V. Jianu, prefață de Nicolae Bârna, Editura Gramar, București, 2008, p. 113.
- [18] Idem.
- [19] George Steiner: *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 244.

Power through the Text: Jean Rhys' Caribbean and her Black Protagonists on the 'Imperial Road'

*Drd. Cristina-Georgiana Voicu
Alexandru Ioan Cuza University of Iași*

Abstract

In her text, Jean Rhys provides a 'renewed' understanding of subaltern writing and criticism. This renewed perspective is not one that merely 'unsilences' black/Caribbean voices or asserts an oppositional narrative that counters Euro-Western colonial philosophies. Rather, the theoretical underpinnings disclose the ways in which the critical writings and thoughts of these writers "envision the future by questioning the terms in which the colonial past has been cast rather than by reacting against it.

Key words

Caribbean voices, creolité, Western criticism, double voiced discourse, ethnicity.

1. Woman Writer's Anxiety in-between 'Authorship' and 'Influence'

In this theoretical chapter, I will focus on the feminist literary criticism, starting from two feminist critics who seek to define what it means to be a woman writer in a patriarchal culture. In other words, Gilbert and Gubar go back to the theories of literary history proffered by Harold Bloom, to wit, his account of the process by which writers "assimilate and then consciously or unconsciously affirm or deny the achievements of their predecessors" [3]. They find Bloom's theory of the 'anxiety of influence' particularly useful in this respect, to be precise, the writer's "fear that he is not his own creator and that the works of his predecessors... assume essential priority over his own writings" [3]. Gilbert and Gubar sustain that Bloom's Oedipal model of the 'strong poet' is undoubtedly a masculinist one but one, as such, eminently suited to understanding the patrilinearity of Western literary history and the "psychosexual and sociosexual contexts by which every literary text is surrounded" [3]. They contend that Bloom's theory less recommends or perpetuates than it analyses the "patriarchal poetics and attendant anxieties which underlie our culture's chief literary movements" [3]. The question is: How can his theory of the 'anxiety of influence' explain the female tradition? In answer to this, Gilbert and Gubar show that women writers experience what they term an "anxiety

of authorship” [3] for the simple reason that she must confront precursors who are almost exclusively male, and therefore significantly different from her. Thus the ‘anxiety of authorship’ consists in the “radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her” [3]. The female writer revisionary struggle often becomes a struggle for what has been called ‘Revision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction’... [3]. According to Gilbert and Gubar, the woman writer can begin such a struggle “only by seeking a *female* precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal authority is possible” [1]. It is in this way that the female writer seeks to “legitimize her own rebellious endeavours” [3]. At the same time, it is a fact that one of the consequences of living in a patriarchal society is that women experience their gender “as a painful obstacle or even a debilitating inadequacy” [3]. Thus, Gilbert and Gubar contend that the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly predecessors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention – all these phenomena of ‘inferiorization’ mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart. From this point of view, for both male and female writers, “literary texts are coercive, imprisoning... literature usurps a reader’s interiority, it is an invasion of privacy” [3].

2. Imagining the “Black Atlantic”: Trans-Racial Identity

The image of the ‘Black Atlantic’ is at once a metaphoric substitution, an illusion of presence and by that same token a metonym, a sign of its absence and loss. It is precisely from this edge of meaning and being, from this shifting boundary of otherness within identity that we can ask: ‘What does a *black* man want?’ The black man wants the objectifying confrontation with *otherness*; in the *colonial psyche* there is an unconscious disavowal of the negating, splitting moment of desire. Thus, if the subject of desire is never a simply Myself, then the Other is never simply an *It-self*, a font of identity, truth, or misrecognition. As a principle of identification, the Other bestows a degree of objectivity but its representation is always ambivalent, disclosing a lack.

In this section we aim to explore the ambivalent, uncertain questions of colonial desire with a study case of Jean Rhys's Caribbean writing. We can think of a correspondence between the *mise-en-scène* of unconscious fantasy and the phantoms of racist fear (the language of colonial racism) and hate that stalk the colonial scene. Taking into account the condition of the colonial world, we can see the colonizer caught in the ambivalence of paranoid identification, a Manichean allegory of his colonial consciousness. In this case, the white man is projecting his fears and desires on 'them'. From this Manichean perspective, the native's violence is a force intended to bridge the gap between the white as subject and the non-white, the Black man as object. Moreover, this fact reflects his view of the psychic structure of the colonial relation: the opposition between the native and the settler zones, like the overlaying of black and white bodies. In a Hegelian sense, this flash of 'recognition' fails to acknowledge the colonial relation: "And yet the Negro knows there is a difference. He wants it... The former slave needs a challenge to his humanity" [1]. In the absence of such a challenge, Fanon argues that the colonized can only imitate, never identify. Beyond the permeable boundaries of the colonial desire, the white masked black man lurks. Thus, it becomes possible to cross, even to shift those boundaries, for the strategy of the colonial desire is to stage the drama of identity at the point at which the black mask is trying to reveal the white skin. At the margins, the transformative forces in-between the black body and the white body changes the psychic of the racialized subjects. Thus, in the Caribbean colonial discourse the stereotype of the *mulata* evokes contradictory feelings: fear and desire.

For example in *Wide Sargasso Sea*, the Jamaican social structure hierarchy includes at a first level the whites born in England, distinguished from the white Creoles, descendants of Europeans who have lived in the West Indies for one or more generations. At another level in the stratification of the social structure, the population of black ex-slaves who maintain their own kind of independence is placed. For instance, Sandi and Daniel Cosway, Alexander Cosway's illegitimate children, both occupy this in-between position between black and white people. Moreover, Antoinette and her mother recognize their dependence on the black servants (Christophine), showing a respect that combines fear and resentment.

In Rhys's fiction every text includes fragmented elements of Afrocentric identity that acknowledge the culture of the Black Atlantic. John Martin further asserts that the Afrocentric spirituality provides all of Rhys' protagonists with an "alternative epistemology" [6], "to transcend or, more important, to transgress conventional

modes of knowing and behaving” [6]. Thus, in her fiction Rhys transgresses these Black ‘cultural aesthetical references’ under the form of ancestral Black legacy such as: Caribbean voodoo, obeah folk magic, religious practices from the West African culture that ‘crossed’ the Atlantic, towards her Dominican homeland. The rhetorical and stylistic strategies of the Afrocentric orality, strategies of parody, satire, and masquerade and folklore interrogate the colonial and metropolitan power structures in *Wide Sargasso Sea* through “forms of verbal artistry such as calypso that require economy and highly developed verbal play [and] permit a depth of signification without many words” [9]. Albert Gilson writes that in the metropolis “she was subject to disparagement reserved by the English for West Indian colonials whose racial identity was suspect and whose social position was questionable at best” [4]. ‘The Atlantic world’ is a useful concept here, long a staple of slave-trade studies, recently given a cultural twist in Paul Gilroy’s notion of a ‘Black Atlantic’, and already present in the deeply mediated title of Jean Rhys’s novel, which names that which slows down the channels of communication which criss-cross the Atlantic: “I thought of ‘Sargasso sea’ or ‘Wide Sargasso Sea’ but nobody knew what I meant” (*WSS*, 154).

In conclusion, the abuse of power, the exploitation of the weak, and “disillusionment at the colonial, patriarchal lexicon of ideas that pass for universal truths” [11] themes that characterize the Black Atlantic become central in Rhys’ oeuvre. Since “linear European narrative cannot register plausibly her own experiences and those of her characters” [11], Rhys creates a multiplicity of voices and perspectives through heteroglossia and call-and-response. The Rhysian woman always rejects a “single compartmentalizing vision in favor of one that opens up the realms of possibility” [2]. Her Black protagonists, though temporally and geographically removed from the Caribbean space, are yet informed by an Afrocentric aesthetic of resistance, survival and celebration.

3. The White West Indian Writer and her Black Protagonists on the ‘Imperial Road

By using a model of women’s cultural difference, Elaine Showalter argues that feminist critics can also incorporate ideas about their language, bodies and psyche, but they will ‘interpret them in relation to the social context in which they occur’ [10]. She argues that a cultural theory identifies women’s ‘collective experience within the cultural whole’, whilst simultaneously acknowledging important differences amongst women writers. She concentrates on the notion of the ‘wild of women’s culture’, a zone spatially, experientially and metaphysically outside the

dominant boundaries. Spatially it is a ‘no-man’s’ land, forbidden to men, and experientially, it includes parts of female lifestyle unlike those of men: in both these areas there are corresponding male zones, not open to women. Metaphysically, however – in terms of consciousness – there is no corresponding male experience alien to women. All male consciousness is within the boundaries of the dominant structures and thus accessible or structured by language. Although they have never experienced it first hand, women may know what male experience is like, since it has been the subject of myth and legend. But man can never know what is in the wild. It is always imaginary. “In their texts it becomes the place for revolutionary women’s language – the language of every thing that is repressed” [10]

Furthermore, Showalter argues that the ‘wild zone’ represents the true arena for an examination of women’s difference. It is here that she locates the essence of femininity. A cultural model of feminist criticism and women’s difference establishes the female tradition as a “positive source of strength and solidarity’ as well as a ‘negative source of powerlessness” [10]. Since women are inside two traditions simultaneously, feminist critics must address themselves to both dominant and muted structures. Women’s fiction should thus be seen as a “double-voiced discourse, containing a dominant and a muted story” [10]. Using Showalter’s cultural model of gynocritics for Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea*, I shall be examining the novel in two different perceptions of reality corresponding to ‘dominant’ and ‘muted’ groups. Within the text, it can be argued that Rhys creates these two axes in a variety of different forms. The most obvious is the male/female dichotomy. But there is also a racial divide, primarily between the British and Jamaican communities (e.g. the novel’s protagonist’s white Creole origin of mixed European and Negro descent). There are frequent references to the differences between the naturally wild landscape of the Jamaican countryside, and memories of the cultivation and urbanization of England, representing the conflict between nature and culture. And perhaps most importantly, there is the contrast Rhys draws between madness and sanity.

Gathering the ‘negatives’ from all the above oppositions, Rhys concentrates on a portrayal of ‘Otherness’, of cultural negativity as defined by Western civilisation’s system of signification – the ‘muted’ group. But she also challenges the classification system itself by depicting cultural negativity as a source of power and strength. *Wide Sargasso Sea* can be seen as Rhys’s attempt to find a matriarchal and ‘natural’ female discourse. Metaphorically, we can trace the wild zone of the

Jamaican landscape and lifestyle as a platform for that discourse, a space within which the muted groups can speak. Yet the dominant culture is ever-present, embodied in British imperialism, personified by Rochester. Hence the importance of the concept of madness in the novel, which must immediately become a relative term is in its position at the centre of the debate about alternative perceptions of reality.

4. Power through the Text: Jean Rhys's Caribbean

Wide Sargasso Sea is for example concerned to depict the gulf, due both to cultural and gender differences, between the experiences and lifestyle of its young Creole heiress – her perception of reality – and that of Rochester: the British, male imposter. In their commentary on *Jane Eyre*, Gilbert and Gubar describe Bertha as Jane's 'hunger, rebellion and rage'. This too corresponds to Rhys's portrayal of Antoinette's madness: a madness that epitomizes her difference from Rochester, and her refusal to accept his perception and values as the norm. By displacing Brontë's Rochester into an alien culture, Rhys attempts an inversion of the dominant ideology in order that she may allow the muted group to speak. The novel is initially concerned with Antoinette's insecurity (and that of her whole family), due to their racial origin. Neither Antoinette nor her mother has either money or blackness to secure themselves an identity. Moreover, Harold Bloom writes that modern authors (specifically male authors) are concerned about their ability to resist the influences of their literary forefathers in order to achieve an original work of their own, with no mention of how a female author might be challenged to create in response to such a male dominated literary past. Bloom relates his theory to Freud's Oedipus complex and the male child's desire to overthrow his father in order to establish his own supremacy. The *Madwoman in the Attic* looks at Bloom's argument from a female viewpoint, with readings of a number of female authors in the nineteenth century examining how it was impossible for them to follow Bloom's theory and identify with the authors who have superseded them in order to respond with their own creations. As a consequence these novelists create heroines whose rebellious desires against the patriarchal domination of their social milieu and their subsequent oppression are enacted if not by themselves then by one or more 'Others' in the texts, such as Jean Rhys's 'Other' Antoinette Cosway.

Gilbert and Gubar say that the elements of *Jane Eyre* comprise 'the paradigmatic female story,' exploring "the tension between parlor and attic, the psychic split between the lady who submits to male and the lunatic who rebels" [3]. Although

Bronte wasn't the first to use gothic spaces to comment on gender roles, her haunted house formula, with the madwoman, the governess, and the Byronic master, stuck. Thornfield is, to Gubar and Gilbert, "more metaphorically radiant than most gothic mansions" [3]. Like Bronte, Rhys is drawn to using architectural spaces and doubling to represent the scarred, split female – and in this case, West Indian – psyche. In Rhys' post-colonial, modernist prequel/companion to *Jane Eyre*, the Caribbean mansions of Coulibri (burnt tragically down during the narrator's childhood) and Granbois (decaying) set the scene for the heroine's descent into madness. Antoinette (later Bertha)'s "wicked" stepfather, a British colonist, arranges her match with Rochester. Although there are moments of affection in their young marriage, Rochester cannot 'read' his foreign wife, and grows suspicious of her. He privileges a lying male relative's slander about the family he's married into, over Antoinette's emotional version of the truth, shattering her confidence. Her stability is further threatened when her black servant Amelie sleeps with Rochester, a liaison that furthers both Amelie's scheme to improve her life, and Rochester's need to assert power over Antoinette. (Here, and in other treatment of black characters, we can argue that Rhys shows the racist tendencies she rails against in Bronte.)

Frantz Fanon points out that "In the colonies, the economic substructure is also a superstructure. The cause is the consequence; you are rich because you are white, you are white because you are rich" [1]. Undeniably, the white West Indian's burden involves grappling with such stereotypes. On the other hand, the burden also involves struggling with a sense of marginalisation as a dwindling minority in an environment of increasing Afro- and/or Indo-centricity. In such an atmosphere of polarisation, how have white West Indian writers negotiated their identities or more specifically, how have they conveyed such a negotiation in their depictions of the blacks who make up the majority of the population? Charles Mills has suggested: "Being white in the Caribbean cannot mean the same thing as being white in Europe, for being white in the Caribbean means, above all, not being black" [7].

In conclusion, notwithstanding any current trends in Caribbean intellectual thought towards the Utopian notion of creolité, race seems to matter more than ever in the Caribbean society, and the divisions based on ethnicity/race/class widen steadily.

Bibliography

1. Fanon, Franz: *Black Skin, White Masks*, London, Routledge, 1967.
2. Fayad, Michel: "Unquiet ghosts: The struggle for representation in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*", *Modern Fiction Studies* 34.3, (1988): 437-452.
3. Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar: *The Madwoman In The Attic The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.
4. Gilson, Annette: "Internalizing Mastery: Jean Rhys, Ford Madox Ford, and the Fiction of Autobiography", *Modern Fiction Studies* 50.3 (2004): 632-656.
5. Mardorossian, Carine M.: *Reclaiming Difference, Caribbean Women Rewrite Postcolonialism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2005.
6. Martin, John: "Jablesses, Soucrians, Loup-garous: Obeah as an Alternative Epistemology in the Writing of Jean Rhys and Jamaica Kincaid", *World Literature Written in English* 36.1, (1997): 3-29.
7. Mills, Charles: "Race and Class: Conflicting or Reconcilable paradigms?", *Social and Economic Studies*, 36.2 (1987): 100.
8. Rhys, Jean: *Wide Sargasso Sea*, London, Penguin
9. Savory, Elaine: *Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
10. Showalter, Elaine, *Inventing herself: claiming a feminist intellectual heritage*, New York: Scribner, 2001.
11. Thomas, Sue: *The Worlding of Jean Rhys*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1999.

Perspectivas del cuerpo femenino en “Solitario de amor” de Cristina Peri Rossi

*Asist. univ. drd. Ana-Maria Zaharescu
Universidad Rumano-Americana, Bucarest*

Resumen

“Solitario de amor” es una novela corta dedicada por su autora a la cosmogonía de la mujer, a sus sentimientos, a sus pensamientos y a sus sensaciones. La acción parece muy clara pero detrás de las palabras de la autora se esconde la incertidumbre si el personaje que habla es un hombre o una mujer.

Este trabajo trata de aclarar, en la medida de lo posible, la identidad de la voz narrativa de esta novela. ¿Es un hombre, una mujer o un “tercer género” como lo llama Teresa Giméney?

El cuerpo femenino, visto desde la perspectiva de la literatura feminista obtiene corporeidad mediante las palabras y las sensaciones y se convierte en el motor del mundo circundante.

Palabras clave

arte, amor, cuerpo femenino, idealización

Desde la primera palabra del título que leemos en la cubierta de la novela *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi, la autora nos proporciona un indicio muy importante: la soledad de uno de los personajes de su obra. Después de leer el libro hasta el final, la perspectiva de la soledad del amante – narrador – escritor que mediante la escritura vuelve a vivir su amor y su pasión desencadenada por una “maravillosa” mujer se hace más visible. “EL” (lo voy a llamar simplemente “EL” al amante / narrador y escritor de este texto, basándome también en las palabras de la autora que lo llama “hombre”) está enamorado de Aída y empieza su relato con el recuerdo de la primera imagen de su amada como **parte de la película que se desarrolla en su mente** mientras viaja en tren hacia la casa de su madre.

En este recuerdo, los dos, están envueltos en “un amanecer color tanino” [14, 9] La imagen es la de una acuarela, bastante gris, donde las cosas se mezclando dando la impresión de una continuidad entre personas y objetos, una masa

amorfe sin contorno y sin personalidad. La única manera de contornar a los personajes es mediante sus gestos y sus palabras. Hay que hablar para obtener una nueva forma reflejada sobre el fondo gris del amanecer y esta forma va a ser Aída. Ella va a nacer del juego de la autora con los contrastes entre el blanco y el negro, como en una fotografía vieja que se proyecta sobre la pared de un cuarto. Es un cuerpo dibujado. Los dibujos, los esbozos hechos en lápiz dejan siempre la posibilidad de volver sobre las líneas trazadas, modificarlas. Al mismo tiempo, un esbozo en lápiz tiene las líneas finas que parecen mezclarse con el fondo de la superficie del lienzo. Admirándola desde la cama, su amante la describe tal como la ve cada día después de hacer el amor, cuando se levanta y empieza sus quehaceres diarios. La retrata como a una mujer que “no tiene cintura, y eso da a su cuerpo una extraordinaria armonía.” [14, 10]. Lo interesante en esta descripción de Aída es el hecho de que no la retrata sólo por fuera, desde el punto de vista físico, material, visible sino que también la retrata desde el punto de vista anatómico, conoce sus vísceras, sabe los sonidos que produce su organismo, la conoce por fuera y por dentro como si fuese una invención suya y no una mujer de carne y hueso.

Esta perspectiva de mirar al cuerpo humano desde los dos aspectos físicos (el revelado y el oculto) le confiere a Aída la calidad de “**ser**”. La hace existir como cualquier otro ser humano. Ya no es más una foto o una imagen en una pantalla. Toma vida y baja desde su lugar intocable (siempre se puede tocar la foto, pero no se puede tocar la persona retratada en la foto). Todos los componentes del interior de Aída son vivos y parecen cobrar vida al escuchar pronunciar su nombre: su vesícula es comparada con “una tortuga en aljibe”, sus intestinos “bostezan”. Todo es en continuo movimiento, todo evoluciona.

El amante - narrador la mira como si siguiera las partes de su cuerpo mediante el objetivo de una cámara fotográfica que parece recorrer por dentro y por fuera el cuerpo de Aída. El movimiento de la mirada es en “picado” en la primera parte del recorrido y en “contrapicado” después, destacando la parte de mayor interés – su sexo.

Aída, delante de sus ojos es una mujer idealizada. Aída es **ARTE**. Estatua, foto, película, porcelana – sustantivos femeninos, parte del mismo “ARTE”. La mujer es arte. Aída es representante de todas las mujeres, es la mujer arquetípica. Es niña en la casa de la infancia, es esposa, es madre y es amante. Es un arte que existe y que se multiplica desde los comienzos del mundo, desde que Dios creó al hombre y a la mujer. El enamorado, cuya mirada va

más allá de su vida, de los tiempos en los que vive y se remonta a los orígenes de la Humanidad, percibe su existencia como la de Adán y Eva en el Paraíso. Aída es Eva misma. Han pasado juntos por la vida, son inseparables y los dos son representantes de toda la historia de la Humanidad. Saben de antemano qué significa la vida. Han evolucionado juntos.

Teresa Gímenez, en su artículo *Solitario de amor y el tercer género* hace un paralelo entre esta imagen de Aída y su enamorado y la pintura de Tamara de Lempicka titulada “Adán y Eva”. En esta pintura, “la mujer está físicamente presente pero absorta mentalmente. Adán la acerca hacia sí rodeándola con el brazo por su cintura aunque el ademán ladeado de la mujer expresa su distanciamiento.” Esta misma perspectiva la vamos a observar en la actitud de Aída hacia su enamorado al que le dice a veces que “está cansada” [14, 12], casi lo echa de casa diciéndole que ya “es tarde” [14, 12] y tiene que cuidar de sus quehaceres, adora contradecirlo [14, 43], como si para ella, todo se redujera al sexo. Ese es el único placer que le ofrece la relación que tiene.

Narvaez afirma que EL, “con su <llave>, obsesivamente busca las maneras de entrar en el cuerpo, casa, cueva, madriguera de Aída, e instalarse y diluirse en su útero, en su interior visceral.” [12, 249] EL está completamente obsesionado con Aída. Ha olvidado a su madre, a su vida. Nadie existe y nada tiene sentido para EL si no está al lado de Aída. Se encuentra en la calle con amigos que ya para EL son unos desconocidos y cuando le preguntan qué hacía por ahí y que creían que se había ido de la ciudad, la respuesta se la da su voz interior “Verdaderamente: habito otro mundo, sin dirección, sin mapa, sin señales de identificación.” [14, 82]

El tiempo corre normalmente pero para los enamorados discurre con otra velocidad. Parece que en el cuarto de la casa de Aída, los dos son los dueños del espacio y del tiempo. Cuando sale afuera, el amante – narrador se tiene que enfrentar al ruido y a la vida bulliciosa de la ciudad. Sin embargo, esta percepción del tiempo la tiene el narrador sólo en los momentos cuando hace el amor con Aída porque en el resto del tiempo se da cuenta de que “Aída no advierte mi hechizo [...] estoy condenado a vivirlo en angustiosa soledad.” [14, 12] Aída, la mujer ocupada, con problemas pendientes percibe el pasar del tiempo. De manera muy brusca saca a su amante de la revería en la que lo había dejado caer el amor diciéndole que “es tarde” y ya se tiene que ir. El enamorado le contesta por una pregunta que denota su total ruptura con el universo real: “¿Pasa el tiempo?” [14, 12] EL la siente y la ve desde la

perspectiva del pasado, desde las cosas que acababan de pasar, está instalado en una eternidad, lee diarios viejos y está convencido de que el tiempo existe sólo hacia atrás. [14, 12] Rehúsa el presente y sobre todo el futuro porque éste le confiere una gran inseguridad. El amante conoce el pasado de Aída pero no puede predecir el futuro y el pensamiento que un día la podría perder lo hace incluso recurrir a Raúl, su alter-ego, el que vive en el mundo real, en el hormigón de la calle, que no ama y que tiene una existencia de persona normal, “volver a ser un hombre civilizado (es decir: un hombre no enamorado) [14, 81] - porque según EL, la falta del amor hace que las personas sean “normales”. Raúl le propone, como tratamiento contra la neurosis y el delirio, seguir una rutina. Pero su rutina no puede ser otra que Aída. Todos sus gestos, todos sus movimientos de cada día se convierten en una rutina para él.

Aída, vista por EL es **una idealización de la mujer**. EL no nos habla solamente de su físico sino también de sus características morales. No sabemos si tiene la cara redonda u ovalada, si tiene los ojos azules o negros pero sí sabemos que no tiene cintura, podemos imaginarnos que tiene piernas largas, como las de las estatuas romanas y que “el blanco de Aída es lunar, fuma hach y bebe Cointreau.”[14, 145] una clara relación entre Aída y las pinturas de Tamara de Lempicka sobre las que habla Teresa Giménez. El blanco lunar le confiere la frialdad que la hace tan parecida a “Young Lady with Gloves” o “My Portrait”. Blanca, pálida, bebe Cointreau como las mujeres del París de entreguerras que habían obtenido ya su derecho de ser iguales a los hombres.

Aída es una mujer fuerte, independiente, no necesita a un marido que la cuide o que le cuide al niño. Aída se niega a ser el sueño de alguien. Hay aquí un cambio de roles: la mujer actúa como un hombre, vive su vida como se le antoja sin tomar en cuenta las opiniones de los demás, sola, con un niño de un matrimonio anterior que ella decidió romper mientras que EL desea casarse, ser el dueño del hogar, cuidar del niño y de ella y por no poder tenerla se siente “despejado”. Pone todas sus esperanzas de no perderla en un documento que ella rechaza resentida. Aída sabe qué es lo que quiere de la vida. Es dueña de sí misma. Puede tomar decisiones, ya no es una mujer sumisa. Se ha emancipado. Sus decisiones hacen a los hombres temer: “se sueña con lo que se desea o con lo que se teme.” [14, 170], y al final, el temor es justificado porque es ella quien pone el punto final a todas sus relaciones.

Los hombres, aunque le pongan el mundo a sus pies serán rechazados de la manera más brutal posible, sin explicaciones.

Según la opinión de Gabriela Mora, “lo que divide a la pareja es el obsesivo amor que siente el varón, amor concebido como veneno o droga que hace del enamorado un ser antisocial que termina por fastidiar o aburrir a la mujer.” [11, 133] Aída quiere siempre algo con que completar su existencia: tiene quehaceres, trabaja, cuida al niño mientras que EL ya no existe para la sociedad.

En *Léxico sucinto del erotismo* de André Breton, Octavio Paz et al., se afirma que en primer lugar se lee en esta novela que la pasión es un estado “de tensión absoluta de un ser hacia otro ser que encarna sus razones de vivir, y al que subordina su concepción del universo en los más ínfimos detalles” y luego se añade citándose a Arthur Rimbaud que la pasión es además la “verdad en un alma y un cuerpo”. [2, 76]

Aída es toda **una cosmogonía**. Todo empieza y acaba con ella. Es el “alfa” y la “ómega” de este hombre. Es el símbolo de la Apocalipsis con sus senos como “dos lunas paralelas.” [14, 20]

La profesión del narrador es la de profesor. Me parece posible que Cristina Peri Rossi haya elegido justamente este oficio para relacionarlo con la visión de Aída como **diccionario**. A Aída no la conoce muy bien. Necesita estudiarla, necesita nombrar cada parte de su cuerpo para formarla, para darle un cuerpo, unas entrañas y una voz. La conoce lo mismo que un ciego puede conocer a una persona. No necesita verla en carne y hueso, puede utilizar solamente el tacto para sentirla, para “verla”. “Los ciegos no ven, reconocen” [14, 16] EL la reconoce a ella porque se la imagina al cerrar los ojos y con una mano al aire lo “vemos” (con los ojos de nuestra propia imaginación) dibujar en el aire la forma del cuerpo humano de Aída que aparece como por magia en toda su belleza.

Después le da un nombre: “el grito te nombra y te identifica, te funda y te cimenta, te bautiza y te confirma: Aída” [14, 20]

Aída es parte de una visión bíblica – su nacimiento se parece al nacimiento de Adán cuando Dios tomó el trozo de barro, lo hizo según su apariencia y sopló encima de él dándole la vida. El narrador la transforma a Aída en este ser perfecto, que se parece a EL porque tienen pasiones comunes. Es una creación de su imaginación desencadenada que recorre todos los tiempos y todos los

espacios para crearla de la nada. Le da una “epidermis” que más tarde nos dice que tiene el color de la luna, le da brazos, cuello, nuca, pies y órganos que funcionan, palpitan dentro de su cuerpo.

Aída se perfila también mediante **los sueños**. EL, le cuida estos momentos de tranquilidad cuando ella lo abandona y se muda en su casa de los sueños. Sueña con “hoteles vacíos, en una ciudad que no conoce, en una calle súbitamente desierta, en un país extraño. Sola, como una niña a quien su madre no ha dado nombre todavía” [14, 24] En los sueños habita otros espacios, tiene otro cuerpo, regresa hacia sus orígenes de antes de nacer. En otro momento que recuerda, “en el sueño, Aída y yo vivimos en casas iguales, contiguas. (El sexo de Aída es una casa.)” [14, 63] Solamente en los sueños sus sentimientos son iguales. En la vida diurna, EL sabe que todo se puede terminar en cualquier momento. Es “un hombre sin llave, es decir, un hombre sin sexo.” [14, 64] El sexo de Aída es una casa, pero EL no tiene la llave para entrar. Siempre va a quedar fuera. EL es el afuera, ella es el adentro. “Afuera es el terror de la soledad.” [14, 97] La obsesión que tiene con Aída lo hace sentir celos hacia su hijo porque él fue el único que pudo habitar alguna vez la “casa” de Aída y siempre quedará ligado a ella por haber nacido de ella. En cambio EL, es un “visitante” [14, 97]. El nombre mismo de Aída significa “la visitante”, “la que siempre regresa”. Estas interpretaciones de su nombre se podrían relacionar al revés; si antes el visitante era EL, ahora se puede decir que también Aída pasa por las vidas de los hombres y lo único que deja detrás son los recuerdos.

A lo largo de la novela aparece otra imagen de Aída – su cuerpo como **objeto de fetichismo**. Las piernas calzadas con sandalias, la malla negra que EL le compra, los guantes verdes (como los de la pintura de Lempicka – Autorretrato), los senos de Aída, el color negro – a Aída la quiere ver vestida de negro porque le queda bien [14, 123], pero EL también se viste de negro cuando va en tren hacia la casa de su madre y también las reproducciones de las pinturas de Lempicka las envuelve en un papel negro con flores rojas.

El arte de Cristina Peri Rossi en esta novela es el juego tan magnífico con **la perspectiva del narrador**. Hasta ahora lo consideré hombre y comenté los hechos desde la perspectiva de este tal “EL”. Sin embargo, la ambigüedad del que mira y vive esta historia de pasión queda sin solucionar. El narrador puede ser un hombre o una mujer. Aída puede ser real o ireal. La luz que se enciende sobre su cuerpo, sus órganos, su vida terrenal, imaginaria u onírica

crea un caleidoscopio magnífico dentro del que el lector puede formar a su propia Aída. Desde el momento en el que ella apareció en la imaginación del narrador en las fiestas de San Juan, se la imaginó en cualquier parte del mundo. Su primer encuentro fue en “Las Fallas” de San Juan donde Aída se veía como una bruja o un demonio (por su placer de oler a azufre y a pólvora como perfumes favoritos) y por robar el corazón de los hombres con tanta facilidad para después abandonarlos.

Al final de este recorrido por entre los recuerdos eróticos del narrador, Aída se convierte en una mujer hastiada que sólo aspira a la soledad y al reposo, lejos de lo que hasta ayer constituyó su placer. [...] “Ella es la tierra vedada, la que no puedo pisar, el país que no me acoge, el suelo que me falta.” [14, 177].

La autora deja escapársele varios indicios que nos demuestran que el narrador puede ser tanto un hombre como una mujer. La mira a Aída desde ambas perspectivas. El texto está salpicado también con detalles en los que un hombre heterosexual no se fijaría: “siento sus sandalias en el suelo, las sandalias color ocre con guarniciones verdes que amo tanto” [14, 121]

Como conclusión voy a citarle a Carlos Raúl Narvaez que dice, citando a su vez a Elena Hevia, que en *Solitario de amor*, Peri Rossi, da “un corte longitudinal a una pasión amorosa” [12, XI]. Se textualiza un discurso erótico, producto de la obsesión y la voz monologante de un personaje apasionado y solitario, que busca trágicamente su “única” razón de ser en el alma y el cuerpo de una mujer que hacia finales del texto lo rechaza y abandona.”

Bibliografía

1. Arias, Consuelo: *Writing the Female Body in the Texts of Cristina Peri Rossi; Excess, Monumentality and Fluidity*, in *Literature and Homosexuality*, Atlanta, 2000
2. Bretón, André, Octavio Paz, André Pryere de Mandiargues, et al.: *Léxico sucinto del erotismo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1970; trad. De Lexique succinct de l’erotisme por Joaquín Jordá
3. Giménez, Teresa: *Solitario de amor y el tercer género* , Ciberletras, 19 July 2008 <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>

4. Godoy R., Carmen Gloria: *Acerca de la subjetividad femenina y el discurso amoroso en Solitario de Amor de Cristina Peri Rossi (Estudios de Género Y Cultura)*, Anuario de Postgrado, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 01-JAN-05, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32080939_ITM
5. Henseler, Christine: *Advertising Eroticism: Fetichism on Display in Cristina Peri Rossi's Solitario de amor*, Anales de la Literatura Española Contemporánea, 22-MAR-00, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32219784_ITM
6. Hernández Martínez, Margarita: *El incendio de la imagen: mujer, mito, sacralización y erotismo en Solitario de amor de Cristina Peri Rossi*, <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss2/hernandezF07.pdf>
7. Hevia, Elena: *Cristina Peri Rossi da un corte longitudinal a una pasión amorosa en Solitario de amor*”, ABC, 18/9/1988, p.XI
8. Lavery, Jane Elizabeth: *Locating Latin American Women Writers: Cristina Peri Rossi, Rosario Ferré, Albalucía Angel, and Isabel Allende. (Book review)*, The Modern Language Review, 01-JAN-07, http://findarticles.com/p/articles/mi_7026/is_/ai_n28401360
9. Mora, Gabriela: *Carnal knowledge : essays on the flesh, sex and sexuality in Hispanic letters and film : Escritura erótica: Cristina Peri Rossi y Tununa Mercado*, Ediciones Tres Ríos, Pittsburg, 1993
10. Narvaez, Carlos Raúl, Alba de América: *Eros y Thanatos en Solitario de amor de Cristina Peri Rossi*, Westminster, California, Instituto Literario y Cultural Hispano, vol 10, núm.18-19, 1992
11. Olivera-Williams, María Rosa: *Mujeres miradas por mujeres en ficciones uruguayas de la última década del siglo: Porzecanski, Blanque, Cristina Peri Rossi*, Revista Chilena de Humanidades, 01-JAN-00, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-2510406_ITM
12. Peri Rossi, Cristina: *Solitario de amor*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1988
13. Sánchez Fernández: Monique – *El amor y la mirada en Solitario de amor de Cristina Peri Rossi* en La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: actas del V Congreso Internacional de la AEELH, Universidade da Coruña, 2002

Strategii narative postmoderne în romanul lui Mircea Nedelciu: strategiile subversiunii

*Prof. grad I Rodica Mihaela Zanet
Colegiul Tehnic "Traian", Galați*

Rezumat

*Lucrarea si-a propus să urmărească în textul romanului **Tratament fabulatoriu** una dintre cele mai importante caracteristici ale postmodernismului și anume fragmentarismul. Acesta se realizează nu numai la nivelul acțiunii romanului, ci și prin amestecul strategiilor narative. Romanul folosește diverse formule narative, de la o serie de procedee specifice literaturii de consum, la transmisiuni directe, tehnica cinematografică, metatext, până la reportajul de ziar și eseul teoretic. Din acest punct de vedere, proza lui M. Nedelciu oferă o deosebită varietate de forme narative... Dialogismul atât de des invocat de prozator în articolele sale este un concept cheie pentru înțelegerea textului demonstrând astfel că scriitorul postmodern nu este doar un individ atent la toate nuanțele societății în care trăiește, ci și un avid consumator de literatură, spectacol teatral, cinematografie, televiziune. Din tot acest amalgam el construiește, după reguli inedite, traiectorii ficționale noi în care se regăsesc astfel de elemente. Ca urmare, romanul devine o perpetuă explorare a unor teritorii în care se intersectează ficțiuni anterioare și fragmente decupate din real într-un fascinant amalgam. De aceea concepte precum ordine, succesiune, cronologie sunt anulate. Întâmplările sunt prezentate ca un colaj, deseori apar în roman trimiteri la situații anterioare, unele prezentate chiar în prefață.*

Cuvinte cheie

fragmentarism, dialogism, mezalianța

Pentru Mircea Nedelciu, narațiunea devine nu numai o cale a suprapunerii și întretăierilor vocilor narative, ci și a scriiturilor, genurilor și speciilor literare, într-un discurs narativ care dublează în permanență prozatorul și teoreticianul atât în Prefață, cât și în textul propriu-zis, rezultatul fiind o «acțiune textuală» inovatoare cu consecințe imediate în modul de a scrie al narațiunii.

Svetlana Cârstean propune pentru descrierea prozei lui Mircea Nedelciu conceptul de mezalianță: „Textul final este o mezalianță între nenumarate voci care, pentru a ajunge unele la altele, se metamorfozează reciproc.”[1]

„Deci Abraș, așa cum ascultă și încearcă să înțeleagă, se metamorfozează în Vio, așa cum povestește și încearcă să înțeleagă, iar amândoi, datorită poveștii ce

se desfășoară între ei, încearcă să se metamorfozeze în Luca și acesta, la rândul său, este o metamorfoză a lui Florean care, metamorfozându-se, povestește despre Marcu și... Dar la ce bun acest șir de povești și toată această înscenare a felului în care și le transmit unii altora?”[2]

Această mezialianță despre care vorbește Svetlana Cârstean apare nu numai la nivelul vocilor narative, ci și la nivelul formulelor narative atât de diferite în roman. În privința formulelor narative putem găsi o îmbinare între formule tradiționale (cum ar fi tipul naratorului creditabil) și formule post moderne (intervenția directă a autorului în text, perspectiva ironică, multiplicarea vocilor narative).

Prin folosirea naratorului omniscient, Mircea Nedelciu se arată un continuator al tradiției, dar acest fapt este înșelător deoarece prin intervenția directă în povestire, el nu face decât să se abată de la aceasta, realizând legătura cu modernitatea.

„Decupajul aleatoriu din real, diseminarea de forme și limbaje diferite, trecerile bruște de la nivelul extradiegetic la cel intradiegetic, multiplicarea vocilor și anularea granițelor dintre real și fictiv sunt doar câteva dintre procedeele utilizate de prozator în vederea adecvării discursului narativ la lumea pe care o transcrie și, transcriind-o, o imaginează.”[3]

Revenind la tipul naratorului creditabil, Mircea Nedelciu îi redă și prerogativa omniscienței, cele mai multe pagini ale romanului fiind scrise la persoana aIIIa. „Idealul acestuia este nu numai de a nu stânjeni cu nimic, ci chiar de a întreține și a alimenta prin orice mijloc una din dorințele cele mai intime ale cititorului: aceea de a atribui realitate faptelor povestite.”[4]

Naratorul face posibilă această iluzie, prezentând lucrurile ca și cum ar fi reale.

„Abraș i-a găsit stând la masa din sufragerie și fumând obosiți. Chiar el i-a propus lui Luca să doarmă acolo, în locul nu de mult părăsit de Getuța. I-a adus din dormitor un cearșaf și o pătură... Ieșind demachiată din baie și trecând prin dormitorul în care Abraș adormise brusc, așa cum fac oamenii cu psihicul foarte echilibrat, ea a avut încă o dată ideea de a se duce în sufragerie.”[5]

Deseori naratorul exprimă diferite aprecieri la adresa personajelor, profitând parcă de credibilitatea pe care cititorul i-o acordă. Astfel naratorul remarcă „mutra de găină imbufnată a Verei”, vorbește despre „privirea candidă și nu naivă a Nataliei”, iar despre inginerul Pascu ni se spune că „pare din ce în ce mai ridicol”.

Astfel de judecăți împânzesc paginile scrise la persoana aIIIa, deci el nu este un narator impersonal.

În ceea ce privește instanța narativă este evident ca atitudinea naratorului față de text este una esențial diferită de cea a predecesorilor și de aceea nu putem aplica operelor lui Mircea Nedelciu tipologia tradițională.

Urmărind strategiile narrative postmoderne, remarcăm în textul romanului *Tratament fabulatoriu* una dintre cele mai importante caracteristici ale postmodernismului, fragmentarismul. Acesta se realizează nu numai la nivelul acțiunii romanului, ci și prin amestecul strategiilor narrative. Romanul folosește diverse formule narrative, de la o serie de procedee specifice literaturii de consum, la transmisiuni directe, tehnica cinematografică, metatext, până la reportajul de ziar și eseul teoretic.

În metatext, planul ficțional interferează cu planul rescrierii romanului într-o transmisiune directă.

„Rescrierea este unul dintre cele mai captivante evenimente ale scrisului. Era o toamnă frumoasă atunci când am scris acest capitol despre iarnă. E luna mai acum, când îl rescriu. Aflu că în părțile de sud-est a țării este vreme secetosă, iar aici, în oraș e foarte cald dimineața, 30-32 de grade uneori, iar după-amiază se strâng nori gri și plouă ca la tropice.”[6]

Proza lui M. Nedelciu oferă o mare varietate de forme narrative, fapt explicabil printr-un concept cheie: dialogismul, atât de des invocat de prozator în articolele sale. Scriitorul postmodern nu este doar un individ atent la toate nuanțele societății în care trăiește, ci și un avid consumator de literatură, spectacol teatral, cinematografie, televiziune. Din tot acest amalgam el construiește, după reguli inedite, traiectorii ficționale noi în care se regăsesc astfel de elemente.

„Primul film era un polițier mediocru. Urmăriri cu mașini americane, hold-up-uri, flirturi, o moarte suspectă, un schimb de împușcături în stradă, în fața băncii abia devalizate, un party în timpul căruia cineva este otrăvit. Asta în primele zece – cincisprezece minute. Apoi ne-am dat seama cu toții că ne pierdem timpul... că suntem obligați să devenim absenți...” [7]

Narațiunea devine o perpetuă explorare a acestor teritorii în care se intersectează ficțiuni anterioare și fragmente decupate din real alcatuind un amalgam în care concepte precum ordine, succesiune, cronologie sunt anulate. Întâmplările sunt prezentate ca un colaj, deseori apar în roman trimiteri la situații anterioare, unele prezentate chiar în prefață. „Crima nu era o crimă. Aflu amănunte tot de la galerie, într-o altă zi în care mă duc până acolo să mă servesc de chiuveta lor. Omul despre care credeam că a fost asasinat, la câteva zile după sosirea mea în

oraș era de fapt bolnav grav...toate acestea nu erau decât în închipuirea femeii care povestea zilele trecute în galerie - vezi prefața - sau poate și în închipuirea mulțimii..." [8]

Pentru Mircea Nedelciu „prezentul se înfățișează ca pattern labirintic ce conține încorporate, felii diferite de timp, suprafețe, nivele temporale distincte care pot fi parcurse în orice sens și în același timp de toate instanțele narative prezente în text.”[9]

Autorul însuși se mișcă în voie prin acest labirint existențial și lingvistic alcătuit dintr-o polifonie de discursuri transmise în direct.

Am putea vorbi chiar despre împrăștierea secvențelor, a personajelor, a vocilor narante în interiorul unei structuri mobile, denumită de C. Mușat „romanul latent sau romanul «fantomă»”. [10] Coerența epică a acestui tip de roman trebuie redescoperită sau reinventată de cititor .

„Desigur că i se suie tot sângele în cap pentru o astfel de nedreptate făcută de mamă-sa în grabă. El tocmai se simțea pregătit să răspundă cu o voce normală, își dresă glasul pentru asta, tocmai căscase gura să răspundă și maică-sa intervenise nepotrivit, umilindu-l. Se ridicase furios și plecase în grădină... Când a deschis ochii, ea se afla în iarbă lângă el.”[11]

Acest fragment reprezintă o amintire din adolescență a fiului doctorului Pascu, Tudorel, despre prima sa întâlnire cu Gina, soția doctorului Abraș. Câteva rânduri mai jos se prezintă o vizită pe care, peste ani, Tudorel și soția sa, Vera, o fac familiei Abraș.

„«Aaa, tu ești băiatul doctorului Pascu, băi da ce te-ai schimbat, ești un bărbat în toată firea, doamne să nu te mai recunosc, ce mai, poftiți, poftiți!». «Soția!» mai spune Tudorel făcând un gest repezit cu capul peste umăr și trecând în sfârșit pragul... Vera calcă pe covoarele din sufragerie cu un fel de sfială care o face să se simtă și mai prost și să-l înjure în gând pe Tudorel. Dacă i-ar fi spus că merg în vizită, ar fi trecut pe acasă și și-ar fi schimbat măcar pantofii...”[12]

Romanul „Tratament fabulatoriu” este construit rotund, cu planuri circulare în jurul personajului principal și scris prin combinarea tehnicilor exersate în proza scurtă: prin amestecul de mărci gramaticale, stiluri, genuri și specii literare, eșantioane de limbaj, fragmentarism, amestecul vocilor, mai ales că dialogurile nu sunt marcate grafic.

Această «dezordine organizată» este mai aproape de fluxului vieții reale decât tradiționalele structuri narative clare și pătrunde în toate compartimentele prozei, distrugându-le convențiile și eliberându-le de orice model.

Preocupat de metamorfozele identității, ca și de funcția imaginației în constituirea ei, prozatorul recurge la „o serie de procedee și strategii narative ce pun în evidență instinctul fabulatoriu al fiecărui personaj în parte și colapsul (temporar și aparent) al unității (eului și narațiunii deopotrivă).”[13]

G. Perian consideră că specificul narativ al romanului constă în faptul că naratorul este dublat în permanență de un „locutor mai puțin dispus la ironie preferând să se exprime într-un registru serios”. [14] Acest locutor este meteorologul Luca, personajul principal. „Impresia că vorbele sale nu sunt «înramate» în discursul la persoana a III-a al naratorului e doar o aparență, un artificiu compozițional. Autorul le-a izolat numai fiindcă, prin dimensiunile lor, ele s-au putut constitui în capitole separate.” [15] Luca, personajul principal al romanului, “se află pe deplin în proprietatea autorului, fiind o ființă de hârtie.”[16]

Putem afirma că, în text, folosirea pluralității vocilor auctoriale, fragmentarismul, colajului și a intertextului conferă o realizare complexă, cu aspectul unei țesături din care previzibilul a fost eliminat, ceea ce demonstrează că în romanul lui Mircea Nedelciu strategiile narrative specifice postmodernismului se află într-o falsă legătură cu acelea ale romanului tradițional.

Bibliografie

1. Cârstean, Svetlana: *Mircea Nedelciu și avatarurile textualismului*, text publicat în limba franceză)
2. Mușat, Carmen: *Strategiile subversiunii*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 247
3. Nedelciu, Mircea: *Tratament fabulatoriu*, București, Editura Cartea românească, 1986
4. Perian, Gheorghe: *Scriitori români postmoderni*, București, E DP, 1996

Referințe bibliografice

1. Cârstean, Svetlana: *Mircea Nedelciu și avatarurile textualismului*, text publicat în limba franceză)
2. Nedelciu, Mircea: *Tratament fabulatoriu*, București, Editura Cartea românească, 1986, p. 226.
3. Mușat, Carmen: *Strategiile subversiunii*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 247
4. Perian, Gheorghe: *Scriitori români postmoderni*, București, E DP, 1996, p. 217
5. Nedelciu, Mircea: op. cit., p. 124
6. Idem
7. Nedelciu, Mircea: op. cit, p. 20
8. idem, p. 85
9. Mușat, Carmen: op. Cit., p. 244
10. idem
11. Nedelciu, Mircea: op. cit, p. 94
12. idem, p.95
13. Mușat, Carmen: op. cit., p. 246
14. Perian, Gheorghe: op. cit, p. 218
15. Mușat, Carmen. op. cit, p. 250

Legile timpului și ale limbii în concepția lui Velimir Hlebnikov

*Drd. Ana-Maria Zăloagă
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași*

Rezumat

Articolul propune o incursiune în specificul avangardei ruse literare, particularizată prin ceea ce Hlebnikov numea zaum (limbajul transrațional).

Zaum-ul hlebnikovian se explică prin orientarea spre viitor condiționată de atingerea stării pure, cu alte cuvinte, prin proiectarea lui „il futuro” către timp-spațiul începuturilor. Aceasta presupune, în viziunea lui Velimir Hlebnikov, că funcția referențială și de comunicare se cuvine numerelor (limbajul „cisloreci”, al rostirii prin numere), în vreme ce literii-diviziune a cuvântului poetic îi revine rolul de „conductor” al sensului. Hlebnikov recunoștea esența ontologică a literii, ceea ce pune în discuție posibilitatea unei logotehnii autonome, bazate pe capacitatea sunetului de a genera prin el însuși sens.

Cuvinte cheie

futurism, Hlebnikov, zaum, limbă, timp.

Situat la răscruce de veacuri și poziționat între două continente, gânditorul limbajului transrațional, Victor Vladimirovici Hlebnikov (1885-1922) a fost mentorul futurismului în spațiul rusesc. „Descoperitor al legilor timpului”, cum el însuși se numea, Hlebnikov a fost cel care a prefigurat, prin opere precum *Curganul lui Sviatogor*, *Descântec pentru râs*, *Ispitirea păcătosului*, încă din 1908, viziunea asupra limbii și a lumii pe care și-o asumă din 1910 „budetlenii” sau futuriștii ruși. Fie că abordăm textele teoretice hlebnikoviene, fie că ne referim la creațiile lui artistice, se impune o precizare și anume, că punctul de plecare și de sosire al acestora îl reprezintă limba și poezia, ultima fiind - de fapt - forma cea mai aleasă de manifestare a limbii.

Comprehensiunea vizionară a lui Hlebnikov asupra viitorului lumii, asupra limbii și a poeziei se axează pe cuvânt ca instanță creatoare și ca esență a lumii. Cuvântul hlebnikovian, cunoscut în posteritate drept cuvântul „în sine” – premisă a limbajului transrațional („zaum”) – este conceput într-un orizont suprarationalist, înțeles ca un dincolo de rațiune, dar totodată, îmbrățișând rațiunea. Prin acest cuvânt structurat pe baza unui alfabet al minții („azbuk uma”) poetul

recentralizează întreg universul verbal, accentuând relația dintre cuvânt și sens ca dat ontologic.¹ În teoria limbajului transrațional Hlebnikov stabilește o „scară” a numelor, discriminând între *numele primitiv* – litera, *numele numelui* – cuvântul și *numele numelui numelui* – numele autorului, identificându-se cu numele Creatorului:

„Neamul oamenilor citește o carte,

Iar pe coperta ei – numele creatorului,

Numele meu, scriere albastră!” (traducere de L. Cotorcea, *Introducere...*, Istros, Brăila, 1997, p. 126)

„Род человечества — книги читатель,

А на обложке — надпись творца,

Имя мое — письменна голубые.”²

Prin aceste nume vorbește inteligența universală, căci lumea se gândește pe sine în limbă, iar rostul creației este acela de a ținti realitatea transcendentă a sensului universal, a Logosului, așa cum arată Hlebnikov în articolul *Cuvântul în sine* din 1913. Lumea se zămislește prin cuvântul atotputernic, prin urmare, modelul noului stat al lumii propus de Hlebnikov are nevoie de cuvântul în sine, se dezvăluie prin acel cuvânt – arhetip, care are înlăuntrul său dimensiunea temporală și dimensiunea spațială a lumii pe care o zidește. Dezgolit de toate adăugirile istorice semantice, descompus până la radicalul semnificativ, acest cuvânt va înfăptui lumea, recuperată în modelul unic hlebnikovian al limbajului transrațional. De altfel, este vizibilă orientarea spre hieroglifă ca rădăcină a comunicării și a ființei, pe care o justifică Hlebnikov prin spațiul-timp înscris în semnul originar. În acest sens, studiul lui Al. Ivănescu *V. Hlebnikov. Egiptul antic și poetica modernă*³ privind relația dintre scrierea egipteană și fonogramele hlebnikoviene ni se pare deosebit de sugestiv. Cercetătorul sublinia faptul că creația hlebnikoviană și scrierea egipteană se întâlnesc sub incidența principiului acrofonetic. Astfel, atât pictogramele evolute mai apoi în scrierea ideografică, cât și fonogramele se orientează după principiul acrofonetic, la fel cum, în spirit hlebnikovian, primul sunet din cuvânt este conducător de sens, ordonându-le pe toate celelalte sunete. În

¹ În acest sens, observăm că filosofia limbajului în accepție hlebnikoviană se intersectează cu ideile lui M. Heidegger (*Ființă și timp*, 1927), A. Belii (*Glossalolia*, 1922), K. Balimont (*Poeziia kak volʹsebstvo*, 1915), W. von Humboldt și A.A. Potebnea, mai ales în privința energiei creatoare conținută în forma internă a cuvântului.

² V., Hlebnikov, *Единая книга* în *Sobrannîe socinenii*, în red. R. Duganov, IMLI RAN, Moscova, 2006, tom. 2, p. 114.

³ Al., Ivănescu, „*V. Hlebnikov. Egiptul antic și poetica modernă*”, în „*V. Hlebnikov, Opere alese*”, Curtea Veche, București, 1999, pp. 40-48.

formularea pe care o oferă Hlebnikov asupra principiilor limbii, sensul și sunetul se află într-o imediată și potențială simbioză, căci fonemul poartă un sens gata să ni se releve prin multitudinea de posibilități de combinare și înscrie, astfel, microparticula structurantă a lumii, a universului.

Atunci când vorbește despre perioada veche rusă și despre istoria popoarelor slave, Hlebnikov stabilește conexiuni și analogii în baza calculului matematic, științific. De altfel, Hlebnikov a constatat că funcția referențială și de comunicare a comprehensibilului se cuvine numerelor, iar cuvântului i se potrivește arta și funcția poetică, expresivă:

„Putem exprima prin număr orice acțiune și orice imagine și, proiectându-l pe un ecran luminos, să comunicăm. [...] Eliberate de balastul acesta semantic umilitor, limbile rămân artelor.”

Cuvântul ar subîntinde, în viziunea lui Hlebnikov, o schemă tripartită – „fonie, gândire și cale a destinului” (1913), iar sunetele – conducătoare de sens – sunt

„nume pentru diferite forme ale spațiului, sumă a ipostazelor existenței acestuia. Alfabetul comun pentru mai multe popoare este un mic dicționar al lumii spațiale, atât de apropiată artei noastre.... La început, semnul noțiunii a fost desenul simplu al acestei noțiuni. Din acest semn a crescut apoi copacul literelor.” (traducere de L. Cotorcea, *Introducere...*, Istros, Brăila, 1997, p. 251)

„суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти. Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени.”⁴

Cu alte cuvinte, spațiul este primordial cuprins în cuvânt, care îl conține în consoanele ce orientează semnificația, căci ele sunt purtătoare de sens, conducând întreg cuvântul și mediind între spațiul numit și cel care îl numește. Demonstrația asupra acestei cuprinderi a spațiului în forma internă a cuvântului este realizată în

⁴ V., Hlebnikov, *Художники мира*, în *Sobrannîe socinenii*, în red. R., Duganov, IMLI RAN, Moscova, 2006, tom 5, p. 155.

aceiași articol invocat, unde Hlebnikov arată radicalul de sens purtat de fiecare consoană a limbii ruse și incidența lui în toate limbile.

Constatările hlebnikoviene pe marginea acestei dimensiuni spațiale proprii dinamicii cuvântului nu sunt utopice, având în vedere plasarea lor în adevărate ecuații matematice, a căror rezolvare o descoperă același autor atunci când arată dispunerea spațială a capitalelor popoarelor slave, de exemplu, în *Maestrul și învățăcelul*, ori atunci când descoperă „sensul matematic al istoriei” (parte integrantă a lucrării amintite, *Temeiul nostru*). Este drept că această insistență asupra relației indivizibile limbă-timp-spațiu atestă „legătura și cu arta antichității eline”, amintind de „cântecul stelelor, sonoritatea vocii timpului despre care vorbeau anticii”⁵ și justificând, o dată în plus, situarea lui Hlebnikov în continuitatea unei tradiții autentice și, paradoxal, în raport de ruptură față de antecesorii săi. Relația ne apare, însă în acest context ca fiind fundamentală pentru decodarea aceluși model cronotopic al statului ideal pe care îl propune prin fiecare fibră a ei scriitura hlebnikoviană, model raportat mereu la spațiul slav căruia îi aparține scriitorul născut în gubernia Astrahan.

Astfel, în invocata lucrare *Maestrul și învățăcelul*, Hlebnikov își asumă, sub aparența învățăcelului ce ascultă „tăcerea” limbii, rolul de practicant al teoriilor enunțate cu privire la legile limbii și ale timpului. Admirabilă se arată ecuația dispunerii geografice a capitalelor statelor slave și mai reușită ne apare geometria perfectă care exprimă ideea de unitate a slavilor. Rădăcina comună a neamului slav și a forțelor universului au făcut ca tocmai în situarea geografică a acestor centre ale popoarelor slave să se întrevadă ideea de unitate, slavitatea devenind model al noului stat al timpului:

„Am descoperit că orașele apar conform legii unei anumite distribuții și se combină în scheme simple... Să luăm Kievul. El este capitala vechiului stat rus. Dacă luăm ca punct de reper Kievul, constatăm că împrejurul lui se situează: 1) Bizanțul, 2) Sofia, 3) Viena, 4) Petresburgul, 5) Țarișinul. Dacă unim cu o linie aceste orașe, descoperim că Kievul se situează în centrul unei rețele... Viena se află exact la aceeași distanță față de Paris și Parisul de Madrid.... Astfel, capitalele trecute sau prezente: Kiev-Petresburg-Varșovia-Sofia-Kiev formează o figură cu laturi egale, iar Sofia-Varșovia-Christiania-Praga-Sofia formează cealaltă figură slavă. În felul acesta, bulgarii, cehii, norvegienii, polonezii au apărut și au trăit după schema

⁵ L. Cotorcea, *Introducere...*, Istros, Brăila, 1997, p. 90.

rațională a două figuri geometrice asemenea...”⁶ (*Maestrul și învățăcelul*, traducere de L. Cotorcea, în *Introducere...*, Istros, Brăila, 1997, p. 232-233).

„я нашел, что города возникают по закону определенного расстояния друг от друга, сочетаясь в простейшие чертежи... Возьми Киев. Это столица древнего русского государства. На этом пути от Киева кругом него расположены: 1) [Византия](#), 2) София, 3) Вена, 4) Петербург, 5) Царицын. Если соединить чертой эти города, то кажется, что Киев расположен в середине паутины с одинаковыми лучами к четырем столицам. Это замечательное расстояние города-средины до городов дуги равно земному [полупоперечнику](#), деленному на 2π. Вена на этом расстоянии от Парижа, а Париж от Мадрида...Так, столицы некогда или сейчас Киев – С. – Петербург – Варшава – София – Киев образуют одну равностороннюю ячейку, а города София – Варшава – [Христиания](#) – Прага – София – другую славянскую ячейку. Чертежи этих двух великих клеток замкнутые. Таким образом болгары, чехи, норвежцы, поляки жили и возникали, следуя разумному чертежу двух равносторонних косоугольных клеток с одной общей стороной.”⁷

Într-o admirabilă interpretare a așezării geografice a capitalelor slave, demonstrează Hlebnikov că la baza constituirii statelor se află legile timpului cuantificabile prin numerele dincolo de care se vede destinul globului pământesc. Perspectiva hlebnikoviană asupra geografiei slavitații este, de fapt, un pretext de a transmite încredințarea autorului că unitatea neamului se ridică deasupra diferențelor instituite de istorie.

Reținem ca fundament al paradigmei „statului ce va să vină” dimensiunea temporală, infiltrată și ea în substanța intimă a organului comunicării. Viziunea asupra timpului-forță a universului întreg se întemeiază pe înțelegerea similitudinii dintre unda luminoasă și unda timpului, ca forțe care generează lumea întreagă, și pe distincția clară între funcția referențială și cea poetică a cuvântului. Una dintre operațiile originale întreprinse de Hlebnikov o reprezintă separarea cuvântului poetic, în sine, făuritor de lumi, de cuvântul uzual, acoperit de zgura semantică adunată în timpul istoric. Prin urmare, așa cum impun legile limbajului

⁶ V., Hlebnikov, *Maestrul și învățăcelul*, în *Introducere...*, traducere de L. Cotorcea, Istros, Brăila, 1997, pp. 232-233.

⁷ V., Hlebnikov, *Учитель и ученик*, în *Sobrannîe socinenii*, tom. 6/1, p. 34, red. R., Duganov, IMLI RAN, Moscova, 2006.

transrațional, literei îi va reveni rolul de a exprima raporturi spațiale, iar numărului i se cuvine funcția referențială și de comunicare. Aceste noi raporturi intrinseci numerelor le cuprinde gândirea hlebnikoviană în conceptul de „cisloreci”, complementar *zaum*-ului poetic. Se naște o nouă realitate, aceea a creației verbale pe care poezia este chemată să o împlinească în traseele impuse de „cisloreci” și „*zaum*”. În *Cuvânt despre număr și viceversa*, Hlebnikov articula poziția sa în privința legilor timpului:

„Fața timpului era scrisă cu cuvinte pe vechile pânze ale Coranului, Vedelor, Evangheliei și altor credințe. Aici, în legile pure ale timpului, aceeași măreață față se schițează cu penelul numărului... Pe pânză se așterne nu cuvântul, ci numărul precis, în chip de tușă artistică ce pictează forța timpului.”⁸

Este evident rolul hărăzit numerelor în sistemul de referință al lui Velimir Hlebnikov, ceea ce face ca în alte creații acesta să amintească, pe lângă zeii-sunete, de zeii-numere (*Scufia scitului*). Numerele coexistă alături de sunete într-un arbore de ecuații, în care „ecuațiile timpului păreau reflectarea în oglindă a ecuațiilor spațiului”, explică în același context Hlebnikov. În acest raport identifică mai departe Hlebnikov spiritualitatea, unitatea de religie a începuturilor lumii spre care tinde și creația: „Întreaga lege a lui Moise și întreg Coranul, poate, intră în forța de fier a acestei ecuații.” Dacă, așa cum desprindem din afirmațiile hlebnikoviene, numărul implică timp-spațiul răsturnat, iar litera spațiul-timp inversat, atunci conjugarea celor două va conduce ființa spre adevărata cunoaștere. Hlebnikov se autointitulează în articolul amintit din 1922 vestitor al legilor pure ale timpului, iar creațiile sale ulterioare demonstrează justetea observațiilor cu privire la consubstanțialitatea timp-spațiului în limbă. Și cum modelul noului stat al lumii vizează tocmai unitatea, echilibrul non-divizării, armonia antichității, atunci construirea lui se servește de legile timpului încifrate în numerele-semne ale comunicării. Esența unității spre care tinde efortul întregii creații hlebnikoviene trebuie căutată atent în raportul timp-spațiu interior limbajului, care se înalță prin creație spre a construi noul „glob pământesc” aidoma modelului programatic instituit de slavitate.

Prin numere și litere se dezvăluie adevărata lume, așa cum o demonstrează creația hlebnikoviană. Litera originară – semnalată în alt context și de runa

⁸ V., Hlebnikov, *Despre cuvânt și viceversa*, în traducere de Al., Ivănescu, în *V. Hlebnikov, Opere alese*, Curtea Veche, București, 1999, p. 246.

blagiană – are o „nedeterminare de sens”⁹, ceea ce face din ea o virtualitate semantică infinită. Fixarea literei în scris nu înseamnă alegerea unui singur sens, căci litera nu va exprima eul și obiectele lumii prin efecte literare, ci va întemeia ceea ce nu s-a săvârșit încă, viitorul. Creația hlebnikoviană va viza acea stare suprapersonală a lumii identificată cu verbul unic și percepută ca stare a unei energii semantice primare la nivelul sunetului și la nivelul rostirii. Că sunetele slave sunt mai aproape de creația verbală născătoare de adevăr și cunoaștere o mărturisește tot Hlebnikov, în articolul *Casa mea*, unde formulează opțiunea sa pentru acel limbaj universal care să permită incursiunea în starea adamică, proprie noului timp-spațiu pe care îl vizează și îl trăiește prin intermediul creației. „Topirea” cuvintelor slave este mijlocul de obținere a limbii unice, prin care să se înfăptuiască noul stat al lumii, în care limbile să unească oamenii, cum se arată în același articol scris de Hlebnikov în primăvara anului 1919. Hlebnikov impunea ca obiectiv al limbajului transrațional identificarea unității comune a limbajelor, adică punctul de congruență al limbilor, punct plasat înainte de momentul separării lor, conținând implicit și elementul lor definitiv și comun. Pentru aceasta era necesar cuvântul în sine, dezgolit de semantica adăugată în timp, cuvântul-arhetip al umanității. Acest cuvânt în sine este component al alfabetului minții, este matricea a lumii și a gândirii. „Unitățile alfabetului” sunt consoanele, căci acestea sunt dătătoare de sens, așa cum arată Hlebnikov în eseul *Temeiul nostru*. El considera consoanele inițiale drept generatoare și conducătoare de sens, fapt pentru care adesea conecta sunete separate cu reprezentări geometrice, spațiale. În căutarea febrilă a sunetului-sens originar, Hlebnikov urmărea dezvăluirea aceluia alfabet al minții, situat la baza limbajului universal, al limbii în care ființa se comunică pe sine. De aceea, unitățile alfabetului minții, așa cum apare acesta în concepția lui Hlebnikov, însumează numele, atât numele primitive ale limbii (literele, consoanele), cât și numele de gradul al doilea (cuvintele) sau numele de gradul al III-lea (numele creatorului). Prin urmare, numărul, litera cuprinzând timp-spațiul, sunt unități de gândire care, antrenate în ritmul conștiinței universale, ajută la reconstituirea ori constituirea aceluia model organic al statului propriu lui Hlebnikov, omenirii.

Noul stat budetlian zămislit de gândirea hlebnikoviană nu are reperate geografice prestabilite de omenire, ci se ridică deasupra acestora, în virtutea unor noi legități impuse de timp-spațiul pe care doar el, Hlebnikov, l-a descifrat și căruia i-a pătruns tainele. Astfel, statul hlebnikovian se întinde dincolo de granițele Rusiei

⁹ V., Hlebnikov, *Cuvântul în sine*, în traducere de I. Cotorcea, *Introducere...*, Istros, Brăila, 1997, p. 263.

spre neamurile slave pe care le înglobează, spre Asia și Europa care i se anexează în mod firesc. Statul hlebnikovian – atât de frumos echivalat de metafora „câmpiei hlebnikoviene” sau de imaginea *noului glob pământesc* – presupune deschiderea către popoarele lumii, concomitent cu întoarcerea la primordii, la natură și la esențe. Descoperirea acestui stat este în directă relație cu aflarea legilor timpului, care se relevă omului prin *cisloreци* (comunicarea prin numere). Pasul acesta a fost deja înfăptuit de Hlebnikov, care a conștientizat și a mărturisit de mai multe ori rolul său de descoperitor al legilor timpului, ceea ce l-a și îndreptățit în articolul din 1917 să se autointituleze comisar al *noului glob pământesc*.

Bibliografie

1. Cotorcea, Livia: *Avangarda rusă. Antologie, traducere, note*, Editura Univ. „Al. I. Cuza”, Iași, 2005.
2. Cotorcea, Livia: *Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov*, Istros, Brăila, 1997.
3. Ivănescu, Al.: *V. Hlebnikov. Egiptul antic și poetica modernă*, în *V. Hlebnikov, Opere alese*, p. 40-48, Curtea Veche, București, 1999.
4. Hlebnikov, V.: *Sobrannîe socinenii*, în red. R. Duganov, IMLI RAN, Moscova, 2006, tom. 1-6.

