

ROMANIAN – AMERICAN UNIVERSITY

**CROSSING BOUNDARIES IN CULTURE
AND COMMUNICATION**

VOLUME 3, NUMBER 1

2012



EDITURA UNIVERSITARĂ

Crossing Boundaries in Culture and Communication

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

Scientific Board:

Professor M. Lucia Aliffi, Ph.D., University of Palermo, Italy
Professor Martin Heusser, Ph.D., University of Zürich, Switzerland
Professor Monica Bottez, Ph.D., University of Bucharest, Romania
Professor Angela Bidu-Vrănceanu, Ph.D., University of Bucharest, Romania
Professor Coman Lupu, Ph.D., University of Bucharest, Romania
Professor Adriana Chiriacescu, Ph.D., The Bucharest Academy of Economic Studies, Romania
Associate Professor Otilia Doroteea Borcia, Ph.D., “Dimitrie Cantemir” Christian University, Romania
Cristina Ivanovici, Ph.D., University of Birmingham, United Kingdom
Associate Professor Elena Museanu, Ph.D., Romanian-American University, Romania

Editorial Board:

Coordinator: Elena Museanu, Ph.D., Romanian-American University, Bucharest

Members:

Gabriela Brozbă, Ph.D., Romanian-American University, Bucharest
Mihaela Ciobanu, Ph.D. Candidate, Romanian-American University, Bucharest
Mariana Coancă, Ph.D., Romanian-American University, Bucharest
Andreea Raluca Constantin, Ph.D., Romanian-American University, Bucharest
Ioana Dascalu, Ph.D. Candidate, Romanian-American University, Bucharest
Mihaela Istrate, Ph.D., Romanian-American University, Bucharest
Vanessa Magheruşan, Romanian-American University, Bucharest
Alexandra Mărginean, Ph.D., Romanian-American University, Bucharest

Editing:

Doroty Ionescu

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

| | |
|---|---|
| Viaggio nel laboratorio dell'Autore. Analisi linguistica di racconti di Svevo e Calvino Maria Lucia Aliffi | 8 |
|---|---|

| | |
|--|----|
| Similarities and Dissimilarities between the Phonemic Inventories of RP and Cameroon English: An Analysis at the Interface between Phonetics and Phonology Gabriela-Anidora Brozba | 16 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Foreign Language Anxiety in Different Stages of the FL Learning Process and Achievement in Speaking Skill of Monolingual and Bilingual EFL Learners Vladimir Legac | 29 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Dezambiguizarea semantică și conceptuală a termenilor economici Elena Museanu | 37 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| Pour une approche cognitive de la joie Oana Maria Păstae | 45 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| La lingua come sopravvivenza. Il caso Carmine Abate: un transfuga linguistico Frosina Qyerdeti | 53 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| Positive Polarity Items (PPIs) in Romanian – Experimental Evidence Mihaela Zamfirescu | 59 |
|--|----|

LITERARY STUDIES

| | |
|--|----|
| Ipostaze ale spațiului poetic și câteva soluții pentru cultura contemporană Cristian-Florin Balotescu | 68 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| “Beloved” under the Scrutiny of Freud’s Psychoanalysis Liana Beian | 84 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| The Theme of Marriage in Jane Austen’s Pride and Prejudice Ana-Monica Cojocărescu | 93 |
|--|----|

| | |
|--|-----|
| An “Inconclusive Experience”: Openness and Closure in Joseph Conrad’s Heart of Darkness Irina Dubsky | 103 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Drives Behind Traveling to Other Countries Micu Valeria Dumitrescu | 110 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Figuras estilísticas en el refrán Florina-Cristina Herling | 117 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Protagonismo femenino versus voluntarismo en la obra unamuniana Loredana-Florina Micle Florina-Cristina Herling | 124 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Lo fantasmagórico en torno al espejismo de Williams Loredana-Florina Miclea..... | 132 |
|---|-----|

CANADIAN STUDIES

| | |
|--|-----|
| Travelling Between Genres: Alice Munro's Lives of Girls and Women Monica Bottez | 140 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Journeys from Europe to Canada. Margaret Laurence's Ukrainian Immigrants Andreea Raluca Constantin | 150 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Mapping out Gendered Journey-Hypostases in Some Recent (Anglophone) Canadian Short Stories Ligia Doina Constantinescu | 158 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Between Romantic Nonsense and Social Prejudice: Love in the Time of Old Age Laura-Violeta Duță..... | 169 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Exploring Social Roles and Gendered Expectations in Anita Rau Badami's The Hero's Walk Lucia Mihaela Grosu..... | 179 |
|---|-----|

CULTURAL STUDIES

| | |
|--|-----|
| Rappresentazioni, identità e genere: il caso del corpo maschile nella pubblicità delle vacanze in crociera Mariangela Albano, Gaetano Sabato | 186 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| La Risurrezione di Cristo nella pittura italiana dal Duecento al Seicento Otilia Doroteea Borcia | 199 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Simțurile totale Dragomir Brîndușa..... | 217 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Macaulay's Minute: English as a Medium of Education in Nineteenth-century India Mihaela Levarda..... | 225 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| American and Croatian High Fantasy: Influences, Parallels and Points of Interference Mikulan Krunoslav | 233 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| La (s)fortuna del veneto coloniale in Dalmazia Ivana Škevin..... | 243 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Andrei Șerban – eterna reînțoarcare a regizorului rătăcitor Ileana Topologeanu | 252 |
|---|-----|

Editorial

“Crossing Boundaries in Culture and Communication”, the journal of the Department of Foreign Languages of the Romanian-American University in Bucharest, is a professional publication meant to bring together the preoccupations and contributions of those interested in human communication and cultural phenomena in the global context: foreign language educators, academic researchers, journalists and others, from schools, universities or alternative areas of humanistic approach around this country and abroad.

*The 2nd international conference with the same name facilitated the issuing of this journal, by reuniting it topically under the umbrella-theme **Journeys from Europe to Other Continents and Back**. The articles published here represent a selection of the Conference presentations; they reflect a variety of perspectives and innovative ideas on topics such as linguistics, FLT, literary / Canadian / cultural studies and their related fields, providing opportunities for professional development and research.*

The editorial board considers that the personal contributions included in this issue as well as in the next ones, come in support of multilingualism and multiculturalism due to their variety of topics and linguistic diversity. This would be, in fact, the challenge we are faced with: to put forth a journal which, in spite of its heterogeneous blend, should serve the goal of gathering under its covers the results of the pursuits and concerns of those interested in the ongoing development of culture and in the interpersonal communication which have been subject to various mutations as an effect of an ever-changing globalized world.

This unity in diversity should be achieved by connections established within and among a variety of fields which often blend into each other, proving the interdisciplinarity of modern research: education, teaching, literature, media etc. which also allow complementary approaches in linguistics, rhetoric, sociology etc.

The present issue includes four sections: linguistics, literary studies, Canadian studies and cultural studies. All the contributions published here share their authors' ideas in what we hope to become a large cross-boundaries "forum" of communication, debate and mutual cultural interests.

As we don't want to reveal too much right from the beginning, and in the hope that we have stirred your curiosity, we are inviting you to discover the universe the authors have shaped and described, the view upon life that they are imagining, which might be considered, in fact, the overall desideratum of our Journal.

Thanking all contributors, the editorial board welcomes your presence in this volume and invites the interested ones to unravel the various topics which put forward the concerns and the findings of a challenging professional community.

Editorial Board

Linguistics

Viaggio nel laboratorio dell'Autore. Analisi linguistica di racconti di Svevo e Calvino

*M. Lucia Aliffi
Università di Palermo*

Riassunto

L'autore analizza dal punto di vista linguistico, due racconti di due scrittori italiani del Novecento: "L'assassinio di via Belpoggio" di Italo Svevo, che ha scritto il racconto sotto il nome di E. Samigli quando era giovane, e "L'avventura di un viaggiatore" (in "Gli amori difficili", 1958) di Italo Calvino. Il racconto di Svevo è pieno di episodi che sono cruciali per la vita del protagonista, il racconto di Calvino è privo di eventi rilevanti; entrambi sono racconti di viaggio all'interno delle anime dei protagonisti.

L'analisi del linguaggio, delle figure retoriche ci permette di penetrare il modus operandi degli scrittori e cerca di visualizzare i meccanismi dietro il piacere richiamato da dentro l'anima del lettore.

Parole chiave

Svevo, Calvino, linguaggio, retorico, metafore

Saranno analizzati dal punto di vista linguistico, due racconti di due autori importanti nel panorama letterario del Novecento italiano, Italo Svevo e Italo Calvino¹.

Il racconto di Svevo è *L'assassinio di via Belpoggio*, pubblicato nel 1890²; l'autore si firma E. Samigli (stesse iniziali di Ettore Schmitz, vero nome di Svevo). È un racconto degli esordi (2 anni prima di *Una vita*) che colpisce per la forza dell'introspezione psicologica. Un uomo uccide un conoscente per rapina e, dopo aver rinunciato alla fuga in treno perché spaventato dall'arrivo di una guardia, vaga fra la sua casa e le vie di Trieste cercando di non esser scoperto ma in realtà seminando indizi, fin quando si dichiarerà colpevole alla forza pubblica.

Il racconto di Calvino è *L'avventura di un viaggiatore*, inserito nella raccolta *Gli amori difficili* del 1958³, scritta quando già l'autore si era affermato. Si descrive il viaggio in treno del protagonista da Milano a Roma dove si reca ad incontrare la fidanzata. Il viaggio è uno dei tanti che il protagonista compie

¹ Chi scrive desidera ringraziare le dottoresse M. Virginia Cirrincione e Tiziana Lo Manto: *nemo propheta in patria*.

² I passi qui citati sono secondo l'edizione Palumbo del 2000.

³ I passi qui citati sono secondo l'edizione Mondadori del 1993.

regolarmente col medesimo scopo e sembra che non accadano avvenimenti importanti ma tutto si svolge nell'animo del protagonista e l'incontro amoroso appare compiersi ed essere assaporato durante il viaggio stesso. *Gli amori difficili* sono "storie di come una coppia non s'incontra e nel loro non incontrarsi l'autore sembra far consistere l'essenza stessa del rapporto amoroso" (Calvino 1993: 12). Nel titolo di ogni racconto è presente il termine 'avventura', ironico – come afferma Calvino stesso (*ibidem*) – perché nella maggior parte dei casi non c'è un'azione narrativa vera e propria ma un'indagine introspettiva.

I due racconti sono stati scelti proprio per la diversa strutturazione: quello di Svevo narra l'episodio fondamentale della vita del protagonista, quello di Calvino un avvenimento usuale nella vita del protagonista. L'analisi verterà sugli *incipit* ed *explicit* dei due racconti in 1., sulla lingua usata dagli Autori in 2., sulle similitudini in 3. e su metafore e metonimie in 4.

1. Incipit e explicit

L'incipit di Svevo: *Dunque uccidere era cosa tanto facile?* entra subito *in medias res* e dà immediata dimostrazione, con l'uso del discorso diretto libero, di come il racconto sia basato sull'introspezione psicologica, sulle meditazioni e sui dubbi che il protagonista trova in se stesso. Le parole finali chiudono il cerchio: - *Sono io l'assassino di Antonio- disse con voce semispenta.*

Il racconto di Calvino inizia con la presentazione del protagonista e della situazione in cui si trova abitualmente: *Federico V., abitante in una città dell'Italia settentrionale, amava Cinzia U., residente a Roma. Ogni volta che le sue occupazioni glielo permettevano, prendeva il treno per la capitale. Il finale esprime il senso dell'avventura: capiva che non sarebbe riuscito a dirle (scil.: a Cinzia) nulla di quel che era stato per lui quella notte, che già sentiva svanire, come ogni perfetta notte d'amore, al dirompere crudele dei giorni.*

2. La lingua⁴

2.1. La lingua di Svevo risulta una mescolazione di termini di uso comune, di termini aulici e letterari e di numerosi germanismi. Fra i termini aulici e letterari di uso non comune ricordiamo: *seco* per *con sé*, fra i termini di uso letterario: *mercede* per *paga*, *iti* per *andati*, *cribrava* per *vagliava*, *aggradevoli* per *gradevoli*, *ove* per *dove*, *anche* per *ancora*. Infine, notiamo *si lagnava della trascuratezza con*

⁴ Per la classificazione dei termini usati dagli autori, vd. De Mauro (2000: s.vv.); l'analisi è di chi scrive.

cui s'invigilava alla pubblica sicurezza (Svevo: 28) in cui il comune e di registro informale *lagnarsi* si accompagna al non comune *s'invigilava*. Di uso popolare è l'articolo davanti al nome proprio: *aveva chiesto alla Teresa* (Svevo: 23).

I germanismi si ritrovano soprattutto nella morfo-sintassi. Va notato l'uso costante del complementatore *di* (=ted. *zu*)⁵ con le infinitive soggettive dopo aggettivo come in *gli sarebbe stato facile di passare in Svizzera* (Svevo: 12), *non era quindi possibile di elevare dei sospetti* (Svevo: 27). Nella maggior parte dei casi *di* è presente o assente secondo lo standard dell'italiano ma notiamo ancora: *egli aveva amato talvolta di scherzare* (Svevo: 22), *calcolava quale impressione gli doveva produrre di camminare per le vie di giorno* (Svevo: 21). Aggiungiamo *tale un imbecille/cumulo* (Svevo: 13, 27) con inversione rispetto allo standard *un tale*, probabilmente sul modello di *solch ein*. Infine è da notare l'uso rilevante, nella narrazione, del pronome soggetto in una lingua *pro-drop* (Graffi: 2003) come l'italiano, probabilmente mutuato da lingue non *pro-drop* come il tedesco. Tale uso è quasi sistematico quando c'è cambio di soggetto (es.: *Era una donna intelligente che non lo amava dacché egli aveva tradito le speranze ch'ella in lui aveva riposte*, Svevo: 33) ma è frequente anche quando non c'è cambio di soggetto e non si può pensare ad enfasi. Un esempio è: *Camminò più franco ed egli si affrettò ad attribuire quel coraggio alla certezza di sapersi inosservato* (Svevo: 28).

2.2. La lingua di Calvino, pur essendo colta, utilizza soprattutto termini di uso comune o di linguaggi specialistici. Vanno comunque notati i tre (numero abbastanza significativo) neologismi: *si ribarricò* (Calvino: 78), *sbisciava* (Calvino: 69), detto del treno e *malpadroneggiabili* (Calvino: 69), riferito alle passioni. Si tratta comunque di formazioni produttive, il prefisso iterativo *ri-* nel primo caso, la derivazione con parasintesi da *biscia* nel secondo caso, mentre *malpadroneggiabili* è formato con il suffisso produttivo di aggettivi *-bile* e ha come primo membro l'altrettanto produttivo *mal-*.

3. Paragoni e similitudini

3.1. In Svevo si ritrovano dodici fra similitudini e paragoni. La cosa interessante è che, tranne qualche eccezione, i termini di confronto sono legati alla morte e/o all'assassinio.

⁵ E. Ghezzi (Svevo 2000: 12 n.5) ritiene *di* una 'preposizione pleonastica'; al contrario una corretta analisi dei germanismi è in Cannici- La Rosa: 2003.

Tre sembrano negare l'omicidio, cosa che è il desiderio del protagonista:

- *volto magro da sofferente* (Svevo: 11), detto del cadavere come se questo visse e soffrisse;

- *(le punte dei piedi [del cadavere]) stavano come se il corpo cui appartenevano si fosse adagiato volontariamente* (Svevo: 11);

- *L'aveva visto giacere in terra come cosa senza vita* (Svevo:49), 'cosa' e non persona.

Una comparativa ipotetica è l'anticipazione dell'arresto:

- *era una fuga smodata come se avesse avuto le guardie alla calcagna* (Svevo: 11).

Altri due paragoni fanno riferimento al peso sulla coscienza:

- *si sentì un malessere come se qualche peso violentemente gli si posasse sul cuore* (Svevo: 21);

- *bisognava liberarsi da quel cappello a cencio che gli pesava sulla testa come il suo delitto stesso* (Svevo: 35).

Altre volte si sottolinea lo smarrimento:

- *egli non ricordava le proprie idee, le proprie sensazioni, il proprio individuo che oscuramente come se si fosse trattato di cose non vissute ma udite raccontare molti, molti anni prima* (Svevo: 32);

- *egli si vedeva come un uomo che capitato per propria colpa su un'erta china precipita e rimangono inutili tutti i suoi sforzi per fermarsi perché il terreno frana sotto ai suoi piedi e gli arbusti a cui si attacca non resistono* (Svevo: 35). È una vera similitudine che si sviluppa dall'espressione idiomatica 'vedere/sentire il terreno franare sotto i piedi' fino ad 'esser sull'orlo di un precipizio'.

Infine, risulta significativo quello che si dice dopo l'arresto:

- *per tutti costoro egli era una macchina di cui ogni movimento era una mala azione o il desiderio di farla, mentre egli sentiva di essere un miserabile giocattolo abbandonato in mano capricciosa* (Svevo: 38). È un doppio paragone che implica la disumanizzazione del protagonista, che diventa una macchina malvagia capace solo di fare e di desiderare il male o un burattino nelle mani del destino.

3.2. Calvino presenta 9 paragoni, alcuni di uso comune, come

- *fresco come una rosa* (Calvino: 81).

Altri fanno riferimento ad oggetti che sono significativi, come il guanciale che una volta

- *quadrato, piatto, proprio come una busta* (Calvino: 68)

è rapportato alla busta, alla lettera che Federico mandava giornalmente a Cinzia e un'altra volta

- *conteneva in sé, come un concetto è racchiuso in un segno ideografico, l'ideale del letto, del crogiolo mento, dell'intimità* (Calvino: 69).

Interessante è la similitudine iniziale:

- *le giornate di Federico nella sua città scorrevano nervose, come le ore di chi aspetta la coincidenza fra due treni* (Calvino: 65)

in cui il motivo del viaggio in treno è anticipato e quasi pregustato in ogni momento della giornata.

L'avventura è il viaggio stesso, che però è un viaggio di *routine*. Federico mette in atto un rituale consueto e ben preciso: sceglie un compartimento vuoto, escogita una serie di strategie utili a far pensare ad altri viaggiatori che il compartimento sia completo, si spoglia e ripone con ordine i vestiti per non farli stropicciare, indossa indumenti comodi per passare la notte, un largo soprabito che

- *gli pendeva addosso come un indumento sacerdotale* (Calvino: 73).

Il viaggio suggerisce anche un'esperienza ultraterrena:

Col viso sull'amoroso guanciale stette un po' a sentire i ronzi del regolatore come misteriosi messaggi di mondi ultraterreni (Calvino: 76).

4. Metafore e metonimie

La lingua usa metafore di cui normalmente non ci si rende conto perché sono lessicalizzate o sono metafore concettuali (Lakoff-Johnson: 2003). Quanto più uno scrittore tende ad usare un linguaggio non-oggettivo, tanto più metafore creative (Semino 2008: 42 e ss.) userà per personalizzare la lingua. Risulta importante, dunque, non solo il rapporto quantitativo fra le metafore di uso comune e quelle d'autore (Aliffi: 2009) ma anche l'analisi delle metafore d'autore. Si fa presente che le valutazioni sul tipo di metafora da parte di chi scrive, sebbene supportate dalle glosse dei dizionari, sono comunque soggettive e quindi possono non essere condivise *in toto*.

4.1. In Svevo abbiamo 175 metafore lessicalizzate d'uso comune e solo 5 create dall'Autore. Analizziamo le metafore d'autore. In Svevo, si ha l'impressione che si tratti, più che di metafore, di deviazioni dall'uso che risultano, però, particolarmente suggestive.

- *Dopo aver brancolato verso il sonno* (Svevo: 18). Si 'brancola' nel buio; qui si vuole parlare della difficoltà di addormentarsi;

- *Abbondanti lacrime gli irrigarono il volto* (Svevo: 38). Le lacrime 'bagnano' il volto; si fa riferimento alla grande quantità di lacrime;

- *Le punte dei piedi ritte e che si proiettavano lunghe lunghe a terra* (Svevo: 11). Sono le ‘ombre’ che si proiettano a terra;

- *Era una fuga smodata* (Svevo: 11): indica una corsa scomposta e senza controllo;

- *Travestì la sua paura in un ragionamento* (Svevo: 17): sembra l’unione di ‘travestire’ qualcuno/qualcosa con abiti che non sono propri e di ‘trasformare’ qualcosa in altro.

4.2. In Calvino abbiamo 125 metafore lessicalizzate d’uso comune e 23 dell’Autore. Ne analizzeremo alcune.

- *La sua forza era sempre stata quella d’espellere dall’area dei suoi pensieri ogni aspetto della realtà che lo disturbasse o che non gli servisse* (Calvino: 70). La metafora è tratta dal mondo del calcio: l’area è come l’area di rigore, si espelle dal campo un giocatore che ha compiuto un fallo grave.

Significative sono le metafore a proposito del treno, il luogo dell’avventura:

- *E le strade ferrate che fasciavano la penisola* (Calvino: 67);

- *Il treno masticava la sua strada invisibile* (Calvino: 75). Sembra una variante di ‘divorare la strada’ e sta ad indicare il percorso sicuro ma abituale del treno, percorso che rimane ‘invisibile’ ai viaggiatori;

- *Il treno [...] sbisciava tra le radure ferrate degli scambi* (Calvino: 69). Abbiamo due metafore: il treno che *sbisciava*, fra l’altro un neologismo (vd. 2.2.) per *serpeggiare*, e *le radure ferrate*, radure non di cespugli ma di scambi ferroviari.

Ancora, il piacere del viaggio è annunciato da:

- *E Federico già pregustava l’isola di freschezza* (Calvino: 69). La metafora cristallizzata *pregustare*, che amplia il riferimento al senso del gusto, introduce *l’isola di freschezza* del compartimento, dove *isola* appare una variazione di *oasi di freschezza*, che sarebbe una metafora comune: *isola* sembra sottolineare l’isolamento agognato.

Il cuscino, “l’amoroso guanciaie” (Calvino: 76) è indicato con la similitudini già ricordate in 3.2., con la metafora

- *Federico s’addormentò come sprofondasse in un pozzo di piume* (Calvino: 75), dove la metafora comune *sprofondare nel sonno* è variata da *in un pozzo di piume*, che acquista una connotazione positiva a causa di *piume*,

e con la metonimia

- *Quell’esiguo rettangolo di agio prefigurava altri agi altre intimità, altre dolcezze, per godere i quali egli si stava mettendo in viaggio* (Calvino: 69), dove inoltre *agio, agi e viaggio*, con i richiami fonici che presentano, riuniscono

l'agio del cuscino e gli altri agi dell'incontro amoroso con il viaggio che è il vero agio, il vero momento di piacere.

La morbidezza del cuscino si riversa anche sul russare, nella sinestesia *soffice russare* (Calvino: 76), questa volta riferito però all'altro passeggero, che condivide il piacere del sonno.

Il viaggio è un momento di piacere che va difeso come in una assedio, in una guerra. Da qui la metafora creativa:

- *-Federico turò le falle della sua muraglia di tendine* (Calvino: 76) dove la metafora comune di origine marinara *turare le falle* è riferito alla *muraglia* (come la muraglia cinese) costituita dalle tende, che sottolinea la difesa della privacy, o meglio dell'isolamento. Nella medesima direzione vanno le metafore comuni: gli altri passeggeri 'schierati' (Calvino: 80) nello scompartimento che vanno 'soverchiati' (Calvino: 75, 78): Federico che non esita a 'ribarricarsi' (Calvino: 78).

Il viaggio è un'avventura che è espressa anche nelle metafore comuni relative al volo: *poteva continuare a sentirsi librato nel suo volo amoroso* (Calvino: 70), *volando tra le braccia d'una donna come Cinzia U.* (Calvino: 70), *ben alti cieli navigava la sua impazienza* (Calvino: 72), *Si risentiva preso da quel ritmo naturale, come di mare o di vento* (Calvino: 68).

Il viaggio è immaginato anche per mare, come si vede dalle ultime due e inoltre dalle metafore comuni *appena sbarcato a Roma* (Calvino: 66), *turò le falle* (della sua muraglia di tendine) (Calvino: 76), *si sentiva portato come sulla cresta di un'onda* (Calvino: 66), con la variazione da *dell'onda* a *di un'onda*, che sottolinea di più dell'espressione idiomatica corrente l'esperienza individuale.

“La vera notte d'amore è quella che ha passato in uno scomodo compartimento di seconda classe e non l'agognato incontro con la donna amata' e la vera libertà e il vero momento d'amore sono costituiti dal viaggio, come è sottolineato dalle parole che il protagonista adatta al motivo della canzone che va ripetendo: *je voyage en volupté [...] je voyage amour! je voyage liberté!* (Calvino: 71, 73, 75).

5. Sintesi

Chi scrive ha cercato attraverso l'analisi linguistica da un lato di penetrare in qualche modo nel laboratorio degli scrittori e dall'altro di mettere in luce quali siano i meccanismi che provocano il piacere della lettura da parte di chi entra nel mondo creato dagli Autori. I racconti, infatti, funzionano entrambi ma per ragioni diverse. Quello di Svevo è come concentrato su se stesso, come si vede dall'*incipit*

e dall'*explicit*, dalle similitudini che suggeriscono anche ciò che il protagonista non ammette a se stesso; il lettore trova piene di fascino le deviazioni dalla norma linguistica soprattutto nelle metafore creative. Il racconto di Calvino sembra non narrare nulla di particolare ma l'abilità linguistica dell'Autore impreziosisce la narrazione e sottolinea, soprattutto col gioco delle metafore (vd. 4.2.), in particolare il tema dell'avventura del viaggio in treno, che risulta vissuto come un volo o una crociera e secondo le modalità della guerra e del piacere dell'isolamento.

Bibliografia

1. Aliffi, M. L. *Il linguaggio del Neorealismo in letteratura*. In Rusignuolo, M. (a cura di), *Guardare con occhi ben aperti il mondo. Realismo, Neorealismo, Nuovi Realismi*. Canicattì: ADI, 2009, pp. 32-40.
2. Calvino, I. *L'avventura di un viaggiatore*, in Calvino, I., *Gli amori difficili*. Milano: Mondadori, 1993, pp. 65-81.
3. Cannici, F.; La Rosa, M. *Italo Svevo. Saggio di analisi testuale*. Napoli: Conte, 2003.
4. De Mauro, T. *Il dizionario della lingua italiana*, Milano: Paravia 2000.
5. Graffi, G. *Che cos'è la grammatica generativa*, Roma: Carocci, 2003.
6. Lakoff, G.; Johnson, M. *Metaphors We Live By*, Chicago: University Press, 2002.
7. Semino, E. *Metaphor in Discourse*, Cambridge: University Press, 2008.
8. Svevo, I. *L'assassinio di Via Belpoggio*, a cura di E. Ghezzi, Palermo: Palumbo, 2000, pp. 11-38.

Similarities and Dissimilarities between the Phonemic Inventories of RP and Cameroon English: An Analysis at the Interface between Phonetics and Phonology

*Gabriela-Anidora Brozba
Universitatea Româno-Americană*

Abstract

The paper aims to show that although the inventory of vocalic phonemes in the English variety spoken in Cameroon differs quite a lot from that of the so-called “Received Pronunciation” (hereinafter referred to as RP), whereas the consonantal phonemes of Cameroon English do not differ markedly from that of RP. There is some variation though at the subphonemical level which makes Cameroon English distinct. This work is meant to be an analysis at the interface between phonetics and phonology, using Praat software.

Keywords

fricatives, formants, stops, liquids, acoustic.

1. Introduction

Situated in one of the most complex multilingual areas in Africa, thus being one of the most multilingual nations in the world [9], Cameroon is affected by and displays the effects of diverse language contacts. There are two official languages, the legacy of the colonial period, namely English and French. As for the indigenous languages, according to [1, 44], Cameroon has a “confusion of tongues” which belong to three out of the four language families in Africa, i.e. the Congo-Kordofanian, the Nilo-Saharan and the Afro-Asiatic families. The only African linguistic family not attested in Cameroon is that of the Khoisan languages [1, 17]. However, nobody can specify the precise number of the indigenous languages spoken in Cameroon: most of them do not have a written form (an alphabet or any kind of formal codification), some of them are dying out as speakers willingly give up their home languages and shift to new ones (either indigenous or foreign) in the pursuit of their economic and social welfare, but more importantly, because one cannot differentiate between a dialect and a language¹.

¹ Cameroonian indigenous languages do not have the word ‘dialect’ in their lexicon [2, 71].

In [2, 71], the available figures range between 90 and 285 languages, but a fair number to be assumed as plausible, according to most researchers, is somewhere around 248. A prominent place among the languages spoken in Cameroon is held by Cameroon Pidgin English², which is widely used as a means of interethnic communication in the Anglophone part of Cameroon [11, 6]. Not surprisingly, Cameroon English (henceforth CamE) is one of the most studied non-native varieties in Africa. However, no phonetic analyses have been carried out in order to confirm or disconfirm the findings or features that researchers list for this variety.

It is noteworthy to mention that I will include here and discuss mostly the sounds which display dissimilarities and a case in which the behaviour of the two varieties is similar. The speech samples used for the spectral analyses are either from International Dialects of English Archive (IDEA) or from Speech Accent Archive (SAA). In processing the sound files I have used the Praat software [3]. For contrastive spectral analyses either male or female samples are used simultaneously for reasons having to do with formant settings, i.e. for females samples formants are set at 5500 Hz, while for male samples formants are set at 5000 Hz³.

The purpose of this paper will be, therefore, to bring some phonetic evidence in support of the phonological assumptions made regarding CamE, and, at the same time, to highlight the similarities and dissimilarities between the CamE and RP phonemic inventories by interpreting the spectral behaviour of the sounds at issue.

2. The analysis

2.1 Vowels

I will adopt here as a model of comparison for the vocalic inventory the standard lexical sets of J. C. Wells from *Accents of English*. The author [16, 127 - 165] classifies words of the English language into the 24 lexical sets on the basis of the pronunciation of the vowel of their stressed syllable.

² Also known as Kamtok.

³ As per user manual instructions on formant settings for Praat software [3].

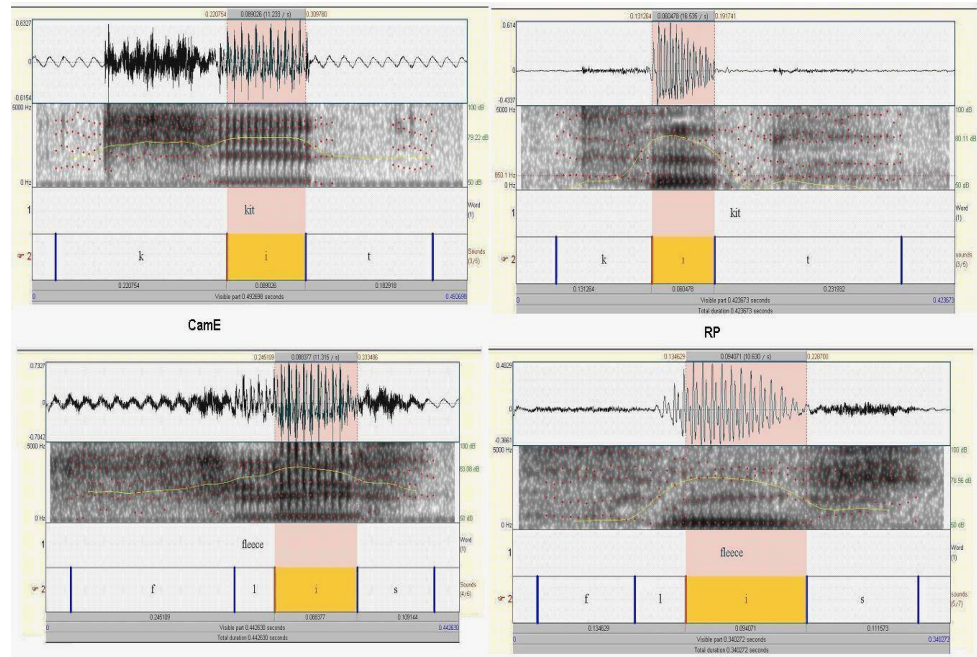
2.1.1 KIT and FLEECE

The KIT and FLEECE vowels have merged into a single vocalic element in CamE, i.e. /i/, leading to the emergence of homophones⁴, as illustrated by the examples below.

| (1) | Word | RP | CamE |
|-----|-------------------|----------------|------------------------|
| a. | <i>hit / heat</i> | [hɪt] / [hi:t] | [hit] |
| c. | <i>sit / seat</i> | [sɪt] / [si:t] | [sit] [2, 84; 13, 143] |

An acoustical analysis shows that the FLEECE vowel is relatively shorter as duration in CamE than its RP counterpart (see figure 1), but it retains the feature [+tense] of the long vowels. Compare the samples in the figure below for a contrastive spectral analysis:

**Figure 1: KIT and FLEECE in CamE vs. RP
(Cameroon1 vs. England 33, IDEA)**

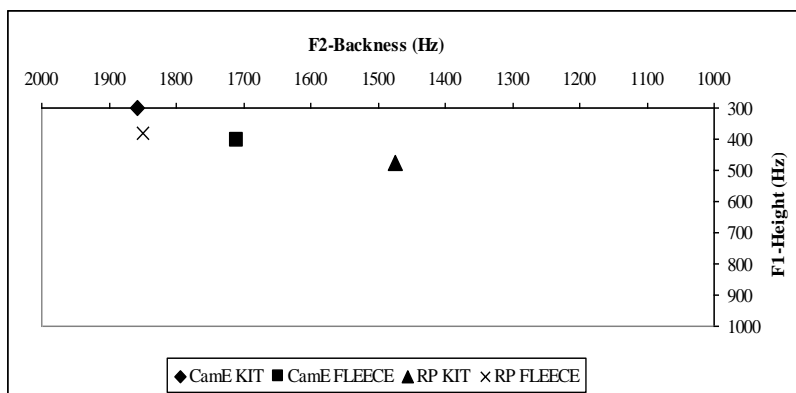


⁴ See [10].

The data in the spectrograms on the left-hand side of figure 1 show that the KIT vowel and the FLEECE vowel are more or less equal in length in CamE, i.e. the former has approximately 89 ms, while the latter has more or less 88 ms. The formants of the two vowels have the following mean values: for the KIT vowel the mean F1 value is around 301 Hz, while its F2 mean value is around 1858 Hz; for the FLEECE vowel the mean value of F1 is 406 Hz, and the mean value of F2 is 1709 Hz. In the spectrograms on the right-hand side, where the RP samples are displayed, the KIT vowel the duration is around 60 ms, while the FLEECE vowel of the same subject sample (England33) has around 94 ms. The mean values of their first two formants are 474 Hz for F1 and an F2 of 1474 Hz for the former, and 382 Hz for F1, and a F2 of 1850 Hz for the latter.

Consider chart 1 below in which I have plotted the KIT and FLEECE vowels of the IDEA samples England33 and Cameroon1 for ease of comparison. The X axis is for F1⁵, i.e. height, which ranges between approximately 300 Hz and 1000 Hz, and the Y axis is for F2⁶, i.e. backness, which ranges between approximately 1000 Hz and 2000 Hz. Figure 2 shows that the RP FLEECE vowel and the CamE KIT and FLEECE vowels are quite close to each other, with a F1 around 300-400 Hz. Tense vowels are said to have lower first formants than their lax counterparts⁷. What I am mostly interested in this situation is to establish that the CamE KIT vowel is tense. It has the lowest F1 if we compare with the FLEECE instances. Moreover, its RP counterpart is far lower in the spectrum because of its higher F1.

Figure 2: KIT and FLEECE in CamE and RP



⁵ Some researchers give it values below 300 Hz [15], and its upper limit can also vary between 1000 Hz and 1500 Hz depending on the researcher.

⁶ Most phoneticians agree that it starts somewhere around 1000 Hz but its upper limit is sometimes set at 2500 Hz or even higher.

⁷ Jos Pacilly (personal communication, January 2010).

2.1.2 FOOT and GOOSE

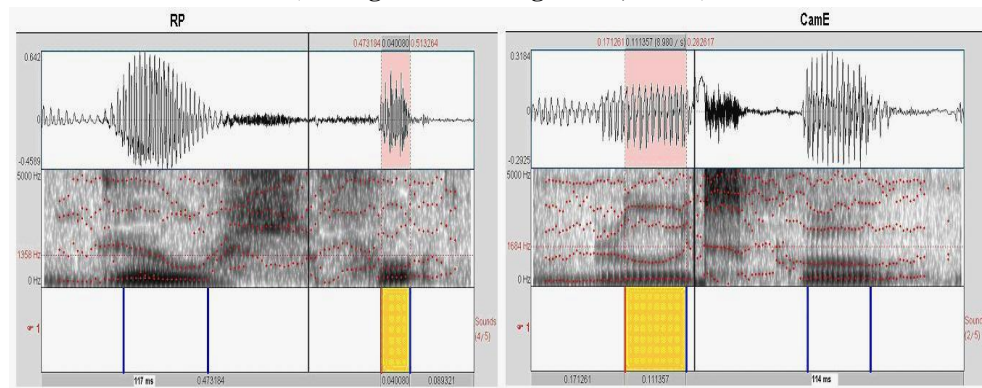
These vowels, like KIT and FLEECE, have merged into a single vocalic phoneme. They are generally rendered as [u]. The length distinction has been lost as well so that the CamE /u/ is shorter than RP /u:/, but it retains the [+tense] feature, just like in the case of /i/.

| (2) | Word | RP | CamE |
|-----|--------------------|----------------|-------------------------------------|
| a. | <i>pool / pull</i> | [pu:l] / [pʊɫ] | [pul] |
| b. | <i>put / could</i> | [pʊt] / [kʊd] | [put] / [kut] [13, 143 and 14, 118] |

As can be seen in (2a and b), the merger of the FOOT and GOOSE vowels is conducive to homophony (see also [10]).

In figure 3, I have cut and pasted two words to represent the FOOT and GOOSE set from the speech samples of the same speaker who produced the RP sample in figure 1 (England33), and two for CamE produced by Bafang2, so as to illustrate the realizations of the FOOT and GOOSE vowels in RP and CamE. The measurements show, as expected, that the CamE FOOT and GOOSE vowels behave similarly in terms of quantity: they are close in duration (111-114 ms), and, at the same time, both are much longer than the RP FOOT vowel (40 ms), but a bit shorter than the RP GOOSE vowel (117 ms).

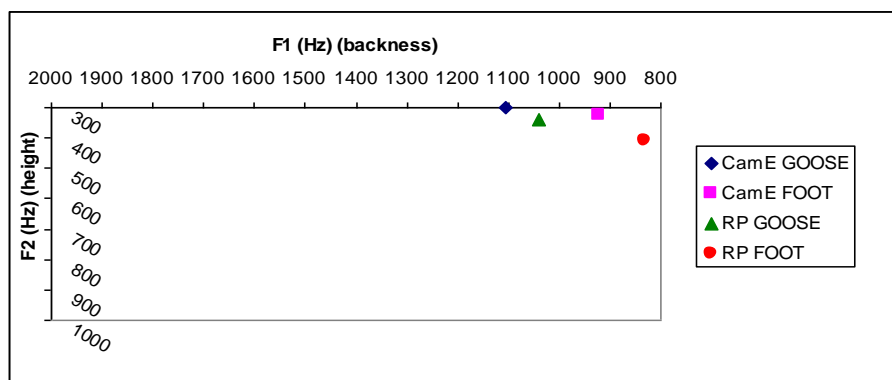
**Figure 3: FOOT and GOOSE in CamE vs. RP
(Bafang2 SAA vs. England33, IDEA)**



The scatter plot of the first two formants in the chart below, illustrating the phonetic realizations in figure 3, shows that the CamE FOOT and GOOSE vowels have lower F1s than the RP FOOT vowel (actually even lower than the RP GOOSE

vowel). This indicates again that the vocalic phoneme into which the two have merged in CamE preserves the tenseness specification of long vowels (see the discussion in 2.1.1).

Figure 4: FOOT and GOOSE in CamE and RP



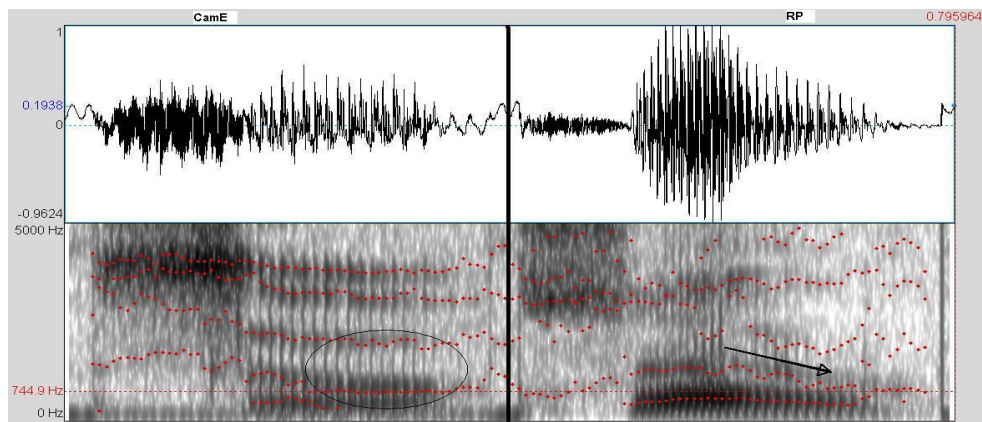
2.1.3 GOAT

According to Simo Bobda (13, 149, 14, 120), the GOAT vowel undergoes monophthongization and it is realized as a tense [o] in CamE in word-final position:

| (3) | Word | RP | CamE | |
|-----|--------------|---------|----------|-----------|
| a. | <i>most</i> | [məʊst] | [mos(t)] | |
| b. | <i>close</i> | [kləʊs] | [klos] | |
| c. | <i>go</i> | [gəʊ] | [go] | [13, 149] |

Consider figure 5 below, in which I have cut and pasted the word *so* from the corresponding sound files in order to illustrate the monophthongization of the GOAT vowel in CamE. Why have I chosen precisely this word? Deterding [4] suggests that in analyzing clear instances of a desired sound one should avoid examples where the respective sound is preceding or following /r/, /w/, /j/, as well as following /l/, /ŋ/. These sounds usually have an influence on the neighbouring sounds or make it hard for researchers to read and interpret neighbouring sounds because they usually imply transitions of their second and third formants.

**Figure 5: *so* in CamE and RP
(Cameroon1 vs. England33, IDEA)**



Reverting to figure 5, the left half of the spectrogram presents the CamE sample for which one can safely assume that we are dealing with a monophthong as the formants are steady throughout the portion following the fricative (see the elliptic shape), whereas in the RP sample on the right side the arrow clearly indicates that there is a transition of the second formant towards the end of the vocalic sound. Moreover, the formant tracks indicate that we are not dealing with the same sounds as the vowel in CamE has a higher F2 than the one in RP (throughout the glide from the initial position to the end portion of the constitutive parts of the diphthong).

2.2 Consonants

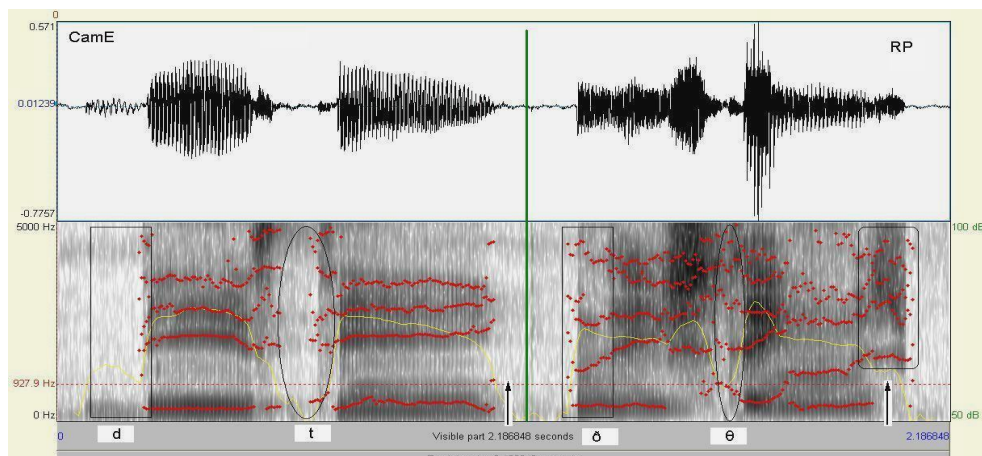
In terms of the inventory itself, CamE does not differ markedly from RP. The differences lie in the actual distribution of the consonantal phonemes.

2.2.1 First, the dental fricatives are often phonetically realized as alveolar stops in CamE, especially in casual speech, but speakers make a sustained effort to correct this “deviation” because this kind of pronunciation is usually stigmatized [13, 155]. Although speakers make conscious efforts to render the dental fricatives, even in careful speech or in the pronunciation of speakers who have been exposed to native varieties, alveolar stops can occur instead of the dental fricatives. The examples below illustrate such pronunciations:

| (4) ⁸ | Word | RP | CamE |
|------------------|-------------------|------------|----------------------|
| | a. <i>other</i> | [ʌðə] | [ɔdə] |
| | b. <i>this</i> | [ðɪs] | [dis] |
| | c. <i>the</i> | [ðə] | [də] |
| | d. <i>atheism</i> | [eɪθiɪzəm] | [eteizəm] |
| | e. <i>further</i> | [fɜːðə] | [fɔdə] [13, 403-405] |

Consider next a comparison of the same CamE and RP sequence of the SAA samples Bafang2 and English40 in figure 6. The samples compared have been cut from the corresponding sound files and they have been pasted onto the same spectrogram for a contrastive analysis. The two corresponding samples are delimited by the vertical green line on the spectrogram, with CamE represented on the left side and RP on the right side. The two left-handed rectangles indicate the voiced CamE and RP counterparts, whereas the elliptic shapes delimit their voiceless correspondents. If I take a look at the left half of the spectrogram first, I can see that the two CamE sounds are plosives or stops.

**Figure 6: *these things*
(Bafang2 vs. English40, SAA)**



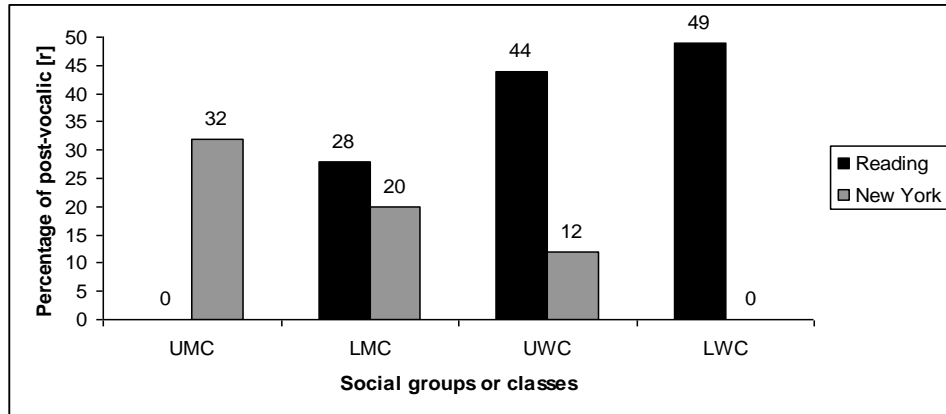
⁸ These are all forms produced by advanced users of CamE [13, 403].

As is well known, plosives involve an explosive burst of acoustic energy following a short period of silence; because of the silence during which the vocal tract is completely blocked, these phonemes are also called stops [8, 47]. The signature of plosives is an almost instantaneous passage from little or no acoustic energy (indicated by the lack of activity on the spectra) to a short burst of high-energy in a wide frequency band. Now, the formant frequencies on the right half of the spectrogram indicate that I cannot be dealing with the same type of sounds. The corresponding sounds on the right are fricatives. The signature of fricatives is in their high-frequency regions, which are random in their energy distribution [8, p. 54]. Fricatives do not necessarily involve any voicing, although the voiced fricatives may have a low voice bar as we can see in the RP [ð]. Although it is irrelevant for the phenomenon at issue, i.e. the substitution of dental fricatives by their corresponding alveolar stops, two arrows have been used to indicate the simplification of the consonant cluster in CamE, i.e. the fricative [z], roughly delimited by the rounded-corner rectangle in RP, is missing in CamE.

2.2.2 An important similarity between RP and CamE consists in the realization of post-vocalic [r], i.e. both are non-rhotic. A lot of sociolinguistic studies have been conducted on this variable (the absence or presence of post-vocalic [r]), for different varieties of natively spoken Englishes so as to establish which is the standard or the prestige pronunciation in the respective varieties. In other words, the behaviour of this phonological variable distinguishes between rhotic and non-rhotic accents. Labov [7] carried out such a study of New York English (NYE) in which he demonstrated the social stratification of [r] pronunciation, i.e. the higher the social class of the informants, the more they pronounced the post-vocalic [r]. Later on, comparative sociolinguistic studies between British accents and American accents were performed in order to show that the presence of post-vocalic [r] constitutes the prestige realization pattern for American dialects of English, but not for British dialects of English. Consider, for example the data [5], in which the post-vocalic [r] is used as the variable which sets apart the prestige pronunciation among social groups in Reading versus New York.

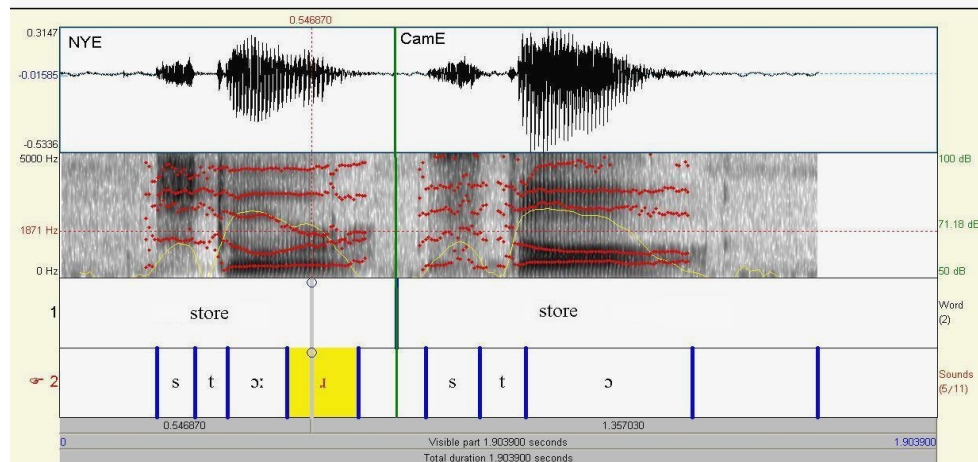
The data plotted in figure 7 reflect the difference between the realizations of the two variants of the phonological variable studied, i.e. [r] and \emptyset . The X axis reflects the social stratification in a descending order, from left to right: upper middle class (UMC), lower middle class (LMC), upper working class (UWC), and lower working class (LWC), whereas the Y axis shows the percentage of [r] pronounced by the respective social groups. The results show that in New York post-vocalic [r] is the prestige form, whereas in Reading the absence of [r] is the standard.

Figure 7: Post-vocalic [r] in Reading and New York social groups⁹



In light of the data above, I have, therefore, selected a NYE sample to compare it with the CamE corresponding sample in order to prove the non-rhoticity of the latter. Figure 8 contrasts the pronunciations of the word *store* of two male speakers, i.e. English53 (for NYE) and Bafang1 (for CamE). Like in the case of the previous acoustical analysis (figure 6), the portions rendering the word selected for the elicitation of the respective feature have been cut from the corresponding sound files and they have been pasted onto the same spectrogram for a contrastive analysis. Again, the two corresponding samples are delimited by a vertical black line on the spectrogram, NYE being represented on the left side and CamE on the right side.

Figure 8: *store* (English53 vs. Bafang1, SAA)

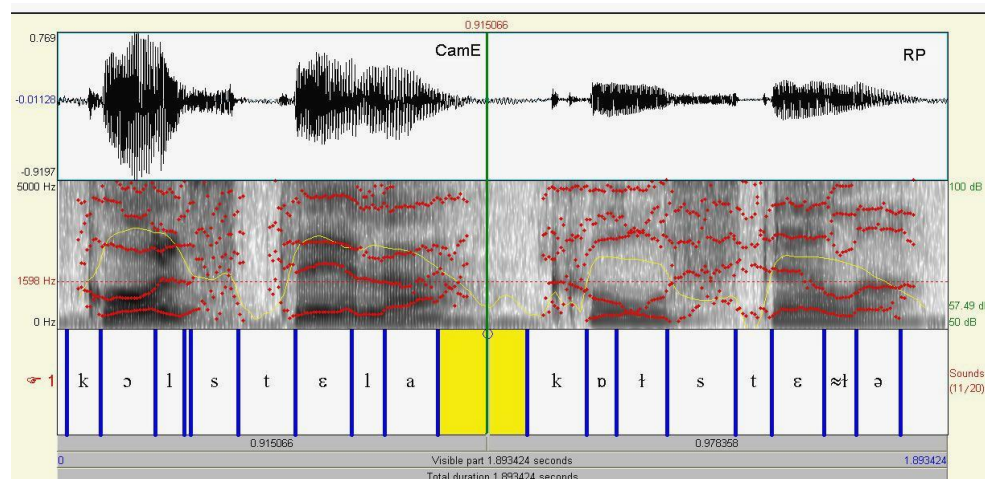


⁹ Slightly adapted from [5, 146].

The presence of the [r] sound in NYE is characterized by the low frequency of the third formant. Ladefoged [8, 53] writes that whenever an [r] sound occurs in a word, the third formant will be below 2000 Hz. Note that the left side of the spectrogram displays a drop of the third formant below 2000 Hz towards the end of the word which indicates the presence of a rhotic approximant, whereas on the right side of the spectrogram the formants are quite stable between the stop and the end of the word, which shows that there is nothing there but a prolonged vowel.

2.2.3 Finally, CamE differs in part from RP in the nature of the lateral liquid. The RP lateral liquid has two contextual allophones: clear [l] occurs when the following sound is a vowel or [j], while dark or velarized [ɫ] occurs when a consonant (other than [j]) or silence follow. CamE has only clear [l]. Consider next an acoustical analysis of two words containing lateral liquids from some SAA samples of two female subjects (Bamun1 and English2). The black line delimits CamE on the left-hand side of the spectrogram and RP on the right-hand side. Now, Ogden [12, 88] shows that usually “F2 during the lateral portion is just about visible at around 1600 Hz; this value is consistent with a relatively clear lateral”.

Figure 9: call Stella (Bamun1 vs. English2, SAA)



A dotted line was plotted in the spectrogram at about 1600 Hz to indicate how the second formants of the lateral liquids behave in one word or another. Both lateral sounds in CamE meet this line tangentially at times, the F2 of the lateral liquid in the word *call* having a mean value of 1595 Hz, while the F2 of the [l]

sound in the word *Stella* has a mean value of 1633 Hz¹⁰. These values certainly indicate that the two CamE laterals are instances of clear [l]. Conversely, Ogden [12, 88-89] argues that a velarized lateral implies a low F2, visible at about 1000 Hz. As can be seen on the right half of the spectrogram, the RP lateral in the word *call* goes much below 1600 Hz; it goes even lower than 1000 Hz; i.e. it is very close to F1 at a certain point (somewhere around 630 Hz) and its mean value is of 765 Hz, which clearly shows that it is a dark [ɫ]. Interestingly enough, even the F2 of the lateral in the word *Stella* goes much below 1600 Hz, in the RP sample. Its mean value is 1096 Hz. This can be explained by the nature of the following, word-final vowel *schwa*, which is weak and unstressed and, consequently, does not have the power to raise the F2 of the lateral so as to make it a clear [l]. So, it is not as if silence follows, but the quality of the final vowel accounts for the slight velarization of the preceding lateral.

3. Conclusions

The analysis offered here has shown that the phonetic findings are consistent with the phonological assumptions made on CamE so far: the vocalic length difference is leveled so that it does not have phonemic status in distinguishing between pairs which would be otherwise in complementary distribution and which end up sounding homophonous; the [+tense] feature of long vowels is preserved; the dental fricatives are replaced by alveolar stops; post-vocalic [r] is not heard in CamE; the lateral liquid phoneme occurs invariantly as clear [l] in CamE, i.e. it does not have any allophonic realizations as in RP anymore. Further investigation is still needed to see what happens inside the vocalic space in order to clear up the questionable status of the schwa vowel. Also, a more quantified study on a larger number of subjects could be indicative of the proportion of some of these features on the lectal continuum, as they are frequently treated as tendencies.

¹⁰ It is influenced by the transition from the preceding vowel [ɛ] which has a higher second formant than [ɔ].

References

1. Anchimbe, E. A. (2006) *Cameroon English: Authenticity, Ecology and Evolution*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
2. Atechi, S. N. (2004) *The intelligibility of native and non-native English speech: a comparative analysis of Cameroon English and American and British English*, PhD dissertation, Technische Universität Chemnitz.
3. Boersma, P. and Weenink, D. (2010) "Praat – Doing phonetics by computer" (version 5.2.03) [Computer program]. Retrieved on November 29th, 2010 from <http://www.praat.org/>.
4. Deterding, D. (1997) "The Formants of Monophthong Vowels in Standard Southern British English Pronunciation". *Journal of the International Phonetic Association*, 27: 47-55.
5. Holmes, J. (2001) *An introduction to sociolinguistics*. London: Longman.
6. Kouega, J.-P. (2002) "Uses of English in Southern British Cameroons" *English World-Wide* 23 (1): 93-113.
7. Labov, W. (1966) *The social stratification of English in New York*. Washington, DC: Center for Applied Linguistics.
8. Ladefoged, P. (2001) *Vowels and consonants: an introduction to the sounds of languages*. Oxford: Blackwell.
9. Mbangwana, P. (1987) "Some Characteristics of Sound Pattern of Cameroon Standard English". *Multilingua* 6 (4): 411-424.
10. Ngefac, A. (2005) "Homophones and heterophones in Cameroon English". *Alizés* 25/26: 39-53.
11. Ngefac, A. and Sala, B. M. (2006) "Cameroon Pidgin and Cameroon English at a confluence: a real-time investigation". *English World-Wide* 27 (2): 217-227.
12. Ogden, R. (2009) *An Introduction to English Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
13. Simo Bobda, A. (1994) *Aspects of Cameroon English Phonology*. Bern: Peter Lang.
14. Simo Bobda, A. (2008) "Cameroon English: phonology". In R. Mesthrie (ed.), *Varieties of English: Africa, South and Southeast Asia*. 4th volume. New York: Mouton de Gruyter. 115-132.
15. Wells, J. C. (1962) *A study of the formants of the pure vowels of British English*. Thesis for partial fulfillment of the requirements for the degree of MA, University of London. Online version: <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/formants/index.htm>, placed on the web on 01.02.2001. Accessed: 14.10.2010.
16. Wells, J. C. (1982) *Accents of English I: An Introduction*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
17. Wolf, H.-G. (2001) *English in Cameroon*. New York: Mouton de Gruyter Berlin.

Foreign Language Anxiety in Different Stages of the FL Learning Process and Achievement in Speaking Skill of Monolingual and Bilingual EFL Learners

*Vladimir Legac, Ph.D.
Faculty of Teacher Education
University of Zagreb*

Abstract

The paper discusses the results of a research study focusing on foreign language anxiety in different stages of the foreign language learning process and speaking in learning English as a foreign language (EFL). The study was carried out on a sample of 71 monolingual and 57 bilingual Croatian learners of EFL. At the time of the study the participants were about 14 years old. The results point to significantly higher levels of language anxiety among monolingual than among bilingual learners in all three stages of the foreign language learning process, and significantly higher achievement in speaking skill of bilingual learners compared to monolingual learners. A significant negative relationship between language anxiety in all three stages of the foreign language learning process and achievement in speaking EFL was established in both of the studied groups.

Keywords

FL anxiety; different stages of the FL learning process; achievement in speaking skill; monolingual and bilingual EFL learners

Introduction

Since the 4th quarter of the 20th century foreign language (FL) learning is no longer linked exclusively to the learners' cognitive abilities. It is commonly accepted that during the FL learning process both cognitive and affective learner qualities are activated [18], [12]. The role of affective factors in FL learning gained prominence through Gardner's socioeducational model of FL learning [5]. It consists of four sets of variables. Social milieu, individual differences, language acquisition contexts and outcomes. Gardner and MacIntyre [7] later redefined that model and included language anxiety (LA) among the group of individual differences besides intelligence, aptitude, strategies, attitudes and motivation. Since then Gardner has always included LA into the socioeducational model and its importance was emphasized again in his 2010 book on motivation and second language acquisition [6]. Horwitz, Horwitz and Cope [9] examined LA that appears in FL classrooms. Although it can sometimes have a facilitative effect [2], most

authors stress the debilitating effect of LA [1], [17], [20]. Elkhafaifi mentions that [3] it can manifest itself in altered performance and lower test scores and final grades. According to Young [21], Price [15] and Riasati [16] speaking skill is extremely anxiety provoking among the four language skills. Until mid-1990s, most researchers treated LA as a one-dimensional construct. A crucial change appeared when, by applying Tobias' [19] model of the effects of anxiety on learning, MacIntyre and Gardner [11] began to theorize that LA occurs at each of the following three stages of the FL learning process: input, processing and output. FL anxiety at the input stage represents the fear that FL learners experience when they are initially presented with a new word, phrase or sentence in the FL. Anxiety at this stage may reduce the efficacy of input. Anxiety at the processing stage refers to apprehension that learners experience when performing cognitive operations. Anxiety at this stage may reduce a learner's ability to understand messages or to learn new vocabulary items in the FL. Anxiety at the output stage denotes the anxiety experienced by learners when they are required to produce previously learned material. High levels of anxiety at this stage might hinder a learner's ability to speak or to write in the FL. MacIntyre and Gardner developed three scales to measure anxiety at the input, processing and output stages. In this study, the author is concerned with Input Anxiety, Processing Anxiety and Output Anxiety as it appears in FL classrooms and its relationship to speaking skill in EFL. Since the second half of the 20th century and early 21st century scholars have started to emphasize indications for possible advantages of bilingual children over monolingual children. According to Hamers and Blanc [8] bilingual children show advanced metalinguistic ability in their control of language processing. Jessner [10] pointed out that this metalinguistic awareness is a key element that makes it possible for bilingual students to learn easier a new FL than monolingual students.

The study (aim, methodology, results and discussion)

The aim of this study was to explore FL anxiety in different stages of the FL learning process as well as achievement in speaking skill of monolingual and bilingual EFL learners. The author was also interested in analyzing the relationship between FL anxiety and achievement in speaking skill. He tested the following three hypotheses:

H1: FL anxiety of bilingual EFL learners will be lower than FL anxiety of monolingual EFL learners in all three stages of the EFL learning process.

H2: Achievement in EFL speaking skill will be higher for bilingual than monolingual learners.

H3: A negative relationship exists between FL anxiety and achievement in speaking skill for both monolingual and bilingual EFL learners.

The hypotheses were grounded on the possible advantages of bilingual persons based on their experience with two languages mentioned in the Introduction. The author also expected that the results of this study would confirm the debilitating effect of FL anxiety on FL learning [7], [9], [1].

The following variables were included in the study: FL anxiety in three stages of the FL learning process (input, processing and output) and achievement in speaking skill. They were tested on two groups of participants: monolingual and bilingual learners.

A total of 128 Croatian EFL learners took part in the study. The participants were assigned to one of the two groups: monolingual (71 learners) and bilingual (57 learners). They were all about 14 years old and were finishing Grade 7. Learners whose both parents were native speakers of Croatian and if Croatian was the only and exclusive language of communication at home as well as the only and exclusive language of instruction in school for all subject except EFL were assigned to the monolingual group.

The criterion followed in assigning learners to the bilingual group was the knowledge of two languages (Croatian and an additional one; Czech or Italian) provided that the child had learned the two languages at home, or one language at home and the other either in school, where it was offered as a minority language, or abroad.

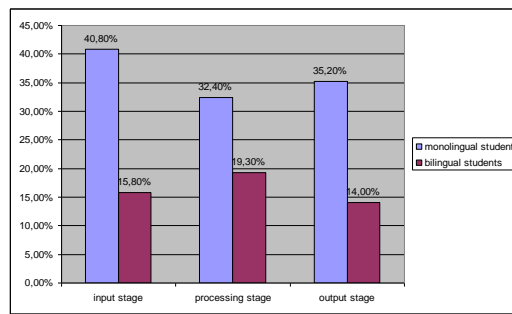
Two instruments were used in this study: MacIntyre and Gardner's 1994 Anxiety Scales [11] and an adapted test from Cambridge Preliminary English Test [4] and [14]. The first instrument contains 18 5-point Likert-type items. Items 2, 4, 7, 10, 14 & 18 refer to the input stage, items 1, 5, 9, 12, 15 & 16 to the processing and items 3, 6, 8, 11, 13 & 17 to the output stage. Scores were added for each stage (Negatively worded items were recoded). Theoretical range for each stage was 6 to 30. Sums of scores higher than 20 indicate a high intensity of FL anxiety in that stage. The second instrument consisted of an oral interview with four different tasks: general conversation (tasks 1 & 4), simulated situation (task 2) and a picture description. Students would do it in pairs and the interviews were recorded. The recordings and transcribed texts were given to three independent graders for scoring on five criteria: relevance and appropriateness, fluency, vocabulary, grammar and pronunciation and intonation. Grades were 1-5 for each task. Mean was calculated for each of the five criteria for each task. Theoretical range was 5-25 for each task or 20-100 for the whole test. Data collection was in May 2011.

Results and discussion

The data were analyzed using the statistical package SPSS 13.0 for Windows.

It can be seen from Figure 1 that high intensity FL anxiety was on average twice more present in all the three stages of the FL learning process among monolingual than among bilingual students.

Figure 1: Percentages of presence of high intensity FL anxiety in different stages of FL learning process in monolingual and bilingual learners



By comparing measures of central tendency in the two groups of participants (see Table 1) we notice that bilingual participants experienced lower anxiety because of the following important differences: bilingual learners had lower FL anxiety means than monolingual learners in all three stages. In the input stage (monolinguals: 19.48, SD = 6.99; bilinguals: 14.79, SD = 6.51), processing stage (monolinguals: 17.99, SD = 7.24; bilinguals: 14.33, SD = 6.39), and in the output stage (monolinguals: 18.33, SD = 7.01; bilinguals: 14.91, SD = 6.21). The median shows that the upper half of the scores is on a higher anxiety level in all three stages among monolingual learners: input stage (monolinguals: 19; bilinguals: 16), processing stage (monolinguals: 17; bilinguals: 15), output stage (monolinguals: 17; bilinguals: 16). The mode is at the lowest possible point in all the three stages (6). In the monolingual group it is at a very high point in all three stages (input stage: 30, processing stage: 28 and output stage: 29). Measures of variability show that there is no difference in case of the minimum score, but maximum is at the highest point in all the three stages in the monolingual group, whereas in the bilingual groups it is little lower in two stages (input: 28, and processing: 26).

The results of t-test show that the differences between the means of the two studied groups are statistically significant in all the three stages (input stage: $t=3.88$, $p<0.001$; processing stage: $t=2.99$, $p<0.003$; output stage: $t=2.88$, $p<0.005$) and this confirms that the two groups belong to two different populations.

Table 1: Measures of central tendency and variability for different stages of the FL learning process: Input Anxiety, Processing Anxiety and Output Anxiety

| | Monolingual learners | | | Bilingual learners | | |
|---------|----------------------|--------------------|----------------|--------------------|--------------------|----------------|
| | Input Anxiety | Processing Anxiety | Output Anxiety | Input Anxiety | Processing Anxiety | Output Anxiety |
| N | 71 | | | 57 | | |
| Mean | 19.48 | 17.99 | 18.33 | 14.79 | 14.33 | 14.91 |
| Median | 19 | 17 | 17 | 16 | 15 | 16 |
| Mode | 30 | 28 | 29 | 6 | 6 | 6 |
| SD | 6.99 | 7.24 | 7.01 | 6.51 | 6.39 | 6.21 |
| Minimum | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| Maximum | 30 | 30 | 30 | 28 | 26 | 30 |

Results of the speaking test show that bilingual learners outperformed their monolingual counterparts on all five criteria (see Figure 2). According to Cronbach alpha the reliability of the graders was .978. An analysis of the values of all the measures of central tendency and variability (see Table 2) show a much higher achievement of bilingual learners than their monolingual peers (mean: monolinguals – 64.24, SD – 20.84, bilinguals – 79.68, SD – 20.45; median: monolinguals – 64, bilinguals – 86; mode: monolinguals – 55 and 81, bilinguals – 99; minimum: monolinguals – 20, bilinguals – 34, maximum: monolinguals – 99, bilinguals – 100). The results of t-test show that the differences between the means of the two studied groups are statistically significant ($t=4.2$, $p<0.001$)

Figure 2: Percentages of scores for each of the 5 criteria of the speaking test in monolingual and bilingual learners

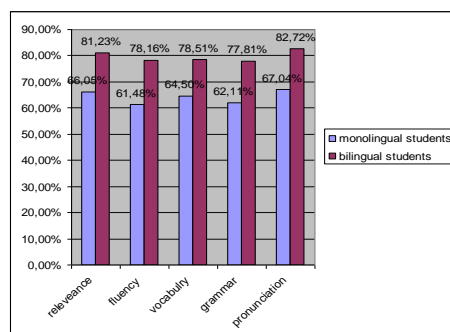


Table 2: Measures of central tendency and variability in the speaking test

| | Monolingual learners | Bilingual learners |
|---------|-----------------------------|---------------------------|
| N | 71 | 57 |
| Mean | 64.24 | 79.68 |
| Median | 64 | 86 |
| Mode | 55 & 81 | 99 |
| SD | 20.84 | 20.45 |
| Minimum | 20 | 34 |
| Maximum | 99 | 100 |

It is interesting to note that all the coefficients are higher for the bilingual group. Although the bilingual learners experienced significantly lower levels of anxiety than the monolingual ones, their speaking achievement seemed to be more strongly related to anxiety than was the case with their monolingual counterparts. Another interesting observation is that in both groups the strongest association of speaking achievement with LA was found in case of Processing Anxiety. The same association was found between LA and achievement in listening comprehension by Mihaljević Djigunović and Legac [13].

Table 3: Correlation coefficients between FL anxiety in the three stages of the EFL learning process and speaking skill

| | Speaking skill | |
|--------------------|-----------------------------|---------------------------|
| | Monolingual learners | Bilingual learners |
| Input Anxiety | -.52* | -.58* |
| Processing Anxiety | -.60* | -.61* |
| Output Anxiety | -.55* | -.60* |

* $p < 0.01$

Conclusion

The results of this study have confirmed the author's three starting hypotheses. Bilingual learners experienced lower levels of FL anxiety than monolingual learners. Their speaking skill was at a higher level than that of monolingual learners. Achievement in speaking skill correlated negatively with FL anxiety. One might conclude that bilingual learners, compared to monolinguals, are at an advantage thanks to being exposed to more languages. If no other factors

have considerably contributed to the results of the present study, bilingualism may be considered as facilitating the learning of FLs. Therefore, wherever and whenever possible, parents and education authorities should allow children to grow up as bilinguals.

Bibliography

1. Aida, Y. "Examination of Horwitz, Horwitz, and Cope's Construct of Foreign Language Anxiety: The Case of Students of Japanese". *Modern Language Journal* 78.2 (1994): 155-168.
2. Alpert, R. & Haber, R. N. "Anxiety in Academic Achievement Situations". *Journal of Abnormal and Social Psychology* 61.2 (1960): 207-215.
3. Elkhafaifi, H. "Listening Comprehension and Anxiety in the Arabic Language Classroom". *Modern Language Journal* 89.2 (2005): 206-220.
4. Fried-Booth, D. L. *PET Practice Tests – Five Tests for the Cambridge Preliminary English Test*, Oxford: Oxford University Press, 1996.
5. Gardner, R. C. *Social Psychology and Second Language Learning: The Role of Attitudes and Motivation*. London: Edward Arnold Publishers, 1985.
6. Gardner, R. C. *Motivation and Second Language Learning*, New York: Peter Lang, 2010.
7. Gardner, R. C. & Peter, D. MacIntyre. "A Learner's Contribution to Second-Language Learning Part II. Affective Variables". *Language Teaching* 26.1 (1993): 1-11.
8. Hamers, J. F. & Blanc, M. H. A. *Bilingualism and Bilinguality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
9. Horwitz, E. K., Horwitz, M. B. & Cope, J. "Foreign Language Classroom Anxiety". *Modern Language Journal* 70.2 (1986): 125-132.
10. Jessner, U. *Linguistic Awareness in Multilinguals*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
11. MacIntyre, P. D. & Gardner, R. C. "The Subtle Effects of Language Anxiety on Cognitive Processing in the Second Language". *Language Learning* 44.2 (1994): 283-305.
12. Mihaljević Djigunović, J. "The Role of Affective Factors in the Development of Productive Skills". In: *UPRT 2006: Empirical Studies in English Applied Linguistics*. Eds. Marianne Nikolov & Joseph Horváth. Pécs: Lingua Franca Csoport, 2006. 9-23.
13. Mihaljević Djigunović, J. & Legac, V. "Foreign Language Anxiety and Listening Comprehension of Monolingual and Bilingual EFL Learners". *Studia Romanica et Anglica Zagrabienis* 53 (2008). 327-347.
14. Naylor, H. & Haggard, S. *Insight into PET with Answers*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

15. Price, M. L. "The Subjective Experience of Foreign Language Anxiety: Interviews with Highly Anxious Learners". In: *Language Anxiety. From Theory and Research to Classroom Implications*. Eds. E. K. Horwitz & D. J. Young. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc. 1991. 101-108.
16. Riasati, M. J. "Language Learning Anxiety from EFL Learners' Perspective". *Middle-East Journal of Scientific Research* 7.6 (2011). 907-914.
17. Spielmann, G. & Radnofsky M. L. "Learning Language under Tension: New Directions from a Qualitative Study". *Modern Language Journal* 85.2 (2001): 259-278.
18. Stern, H. H. *Fundamental Concepts of Language Teaching*, Oxford: Oxford University Press, 1983.
19. Tobias, S. "Anxiety and Cognitive Processing of Instruction". In: *Self-Related Cognition in Anxiety and Motivation*. Ed. R. Schwarzer. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1986. 35-54.
20. Woodrow, L. "Anxiety and Speaking English as a Second Language". *Regional Language Centre (RELC) Journal* 37.3 (2006): 308-328.
21. Young, D. J. "Language Anxiety from the Foreign Language Specialist's Perspective. Interviews with Krashen, Omaggio Hadley, Terrel, and Rardin". *Foreign Language Annals* 25.2 (1992): 157-172.

Dezambiguizarea semantică și conceptuală a termenilor economici

Elena Museanu
Universitatea Româno-Americană, București

Abstract

Conform poziției adoptate de terminologia românească, rolul definițiilor de dicționar (definiții lexicografice sau terminografice) este fundamental în interpretarea sensului specializat. Atât pentru specialist, cât și pentru nespecialist, în forme și grade diferite, definiția are un rol de bază în impunerea, normarea acestui sens. Confruntarea definițiilor lexicografice (în acest caz făcându-se o medie între datele tuturor dicționarilor generale și explicative) cu definițiile terminografice va fi utilă nu numai practic, pentru exemplele analizate, ci și pentru problemele teoretice ale **terminologiei economice**. Dominanța analizei **termenilor economici** este raportarea, confruntarea continuă a dicționarilor (generale și specializate) cu textele din presa de largă circulație (ziare și articole cu profil economic).

Cuvinte-cheie

definiții lexicografice, definiții terminografice, sintagmatic, paradigmatic, interconceptualitate

Justificarea investigării **terminologiei economice** este complexă. În ultimele decenii, studiul *terminologiilor științifice* din perspectivă *lingvistică* este tot mai dezvoltat și important. El se impune pentru că relația cu *lexicul comun* obligă la o abordare mai puțin limitată a *lexicului specializat*, utilă interesului mai larg pentru termeni din diferite domenii, dincolo de o specialitate dată.

Lucrarea se înscrie în *descrierea lingvistică a terminologiilor românești* (v. A.Bidu-Vrânceanu 2007, 2010) care își propune atât analiza modalităților de exprimare (lingvistice sau de alt fel) ale termenilor, cât și, mai ales, identificarea sensului specializat în funcție de relația dintre *dicționare* (generale și specializate) și *texte* cu grade diferite de specializare. În felul acesta sunt satisfăcute cerințele cercetării actuale într-o *terminologie* bazată pe descrierea *uzajelor* reale ale termenilor economici (v. și vol. *Mots, termes et contextes*, 2006). Compararea celor două nivele de utilizare arată diferențe evidente în primul rând în ceea ce privește sistemele de semne utilizate: nivelul *mediu* se caracterizează (aproape în exclusivitate) prin utilizarea *semnelor lingvistice*, pentru care uzajele reale arată numeroase variații; nivelul *științific* utilizează frecvent (paralel cu semne lingvistice) *semne nonlingvistice* – simboluri, formule și relații matematice. Rezultă astfel o circumscriere precisă, univocă, non – ambiguă a comunicării strict

specializate, variațiile de *uzaj* fiind caracteristice nivelului care apelează numai la termeni desemnați prin semne lingvistice. În aceste condiții este firesc ca analiza descriptivă pe care o vom întreprinde să aibă în vedere nivelul bazat pe exprimarea și relațiile lingvistice.

În funcție de precizările de mai sus, principiile analizei pe care le vom adopta aparțin terminologiei numită „externă” (v. A. Bidu-Vrănceanu 2007). Aceste principii au fost aplicate în descrierea mai multor terminologii românești (id. și 2010), permițând compararea rezultatelor, de interes atât teoretic cât și aplicativ.

În lucrarea noastră un loc primordial este ocupat de relația continuă dintre *dicționare* și *texte* având ca obiectiv analiza **termenilor economici** atât pe *axa paradigmatică* (care vizează relațiile de sens de diferite tipuri), cât și pe *axa sintagmatică* (prin uzajele în contexte imediate sau mai depărtate, condiționat de textele cu grade diferite de specializare). Vor rezulta particularități ale *terminologiei economice*, unele cu caracter general, altele determinate de nivelele de utilizare.

Atât la nivelul definițiilor de dicționar, cât și la nivelul textelor se impune observația că termenii importanți pot avea mai multe sensuri. Evoluția extralingvistică a domeniului impune valori noi pentru numeroase categorii de termeni **economici**. Se ajunge la *polisemie* atât în sistem, cât și mai ales în texte. Se încalcă astfel condiția terminologică a non-ambiguității, ceea ce dă o caracteristică a **terminologiei economice**. Fiind condiționată de exprimarea printr-o limbă naturală, precizarea sensului specializat economic se rezolvă prin soluții în mare parte lingvistice. Definiția și specializările contextuale de diferite tipuri pot realiza dezambiguizarea necesară pentru o comunicare adecvată.

În cazul termenului PREȚ se constată la nivelul dicționarelor o consecvență terminologică în alegerea hiperonimului. Astfel, DEX-ul a optat pentru „sumă de bani” și D.Ec. pentru „termeni bănești”, deci corelația cu bani/și/schimbul de valori/ sunt constante semantice în toate nivelele de comunicare a sensului specializat (vânzare și cumpărare de bunuri și servicii). În DEX mai apare și sensul de „plată, răsplată” pe care o primește cineva pentru o muncă prestată sau un serviciu făcut. Acest sens nu apare în definiția terminologică, dar este destul de frecvent în presa economică cercetată, unde se pune preț pe muncă, pe obiecte, produse și chiar pe oameni.

Atât definiția din DEX cât și cea din D.Ec. prezintă și sintagmele în care apare cuvântul PREȚ, cu precizarea că în definiția terminografică sunt mai multe sintagme, care sunt des întâlnite în materialul cercetat: *PREȚ cu amănuntul*, *PREȚ de livrare*, *PREȚ de producție*, *PREȚ de vânzare*, *PREȚURI administrative*, *PREȚUL acțiunii*, etc., sintagme care dezambiguizează precis sensul economic.

În cazul unora dintre aceste sintagme, cum ar fi *PREȚ de producție* ne-specialistul apreciază global sensul economic detaliile fiindu-i greu accesibile.

PREȚ este un termen frecvent în materialul cercetat alături de OFERTĂ, CERERE și sintagme precum *prețurile scad/cresc*, în toate aceste cazuri contextele dezambiguizând sensul specializat.

PREȚ fiind un cuvânt vechi în limba română, păstrarea unei medii semantice între limba comună și limbajul specializat este evidentă. Sintagmele relativ fixe se împart, de aceea în: (a) unele care au sens uzual, comun, metaforic: *a ține* la PREȚ, *a se învoi* la PREȚ, *a pune* PREȚ pe ceva, *a ajunge* la PREȚ, unde au caracter colocvial, și (b) altele dezvoltă subdiviziuni conceptuale cu o valoare strictă în limbajul economic și relativ greu decodabilă de către ne-specialiști: *PREȚ american de vânzare*, *PREȚ de blocare a intrării*, *PREȚ de echilibru*, *PREȚ de deschidere*, *PREȚ de vânzare impus*, *PREȚ fix* și *PREȚ flexibil*, *PREȚ hedonist/de satisfacție*, *PREȚ în bani / numerar*, *PREȚ just*, *PREȚ natural*, *PREȚ relativ*, *PREȚ umbră*, *PREȚUL acțiunii*, *PREȚURI absolute*, *PREȚURI administrate*. Dezvoltarea a numeroase subdiviziuni conceptuale exprimate sintagmatic, contextual este foarte importantă în limbajul economic și ar putea fi considerată ca o bogăție semantică ce caracterizează chiar limbajul economic în sine. Expresiile uzuale de la (a) dovedesc circulația largă și veche a cuvântului PREȚ care nu mai are aici un sens specializat, deci nu interesează comunicarea specializată chiar dacă există multe puncte de contact.

În dicționarele generale CERERE apare ca având mai multe sensuri, fiind un cuvânt polisemantic, ca un cuvânt vechi și important. Nu se face nici o departajare a semnificației strict economice (ce apare pe a treia sau a patra poziție, ca sinonim la „căutare, cerință”) de celelalte sensuri folosite în limba comună. Sunt diferențe care se pot stabili numai contextual, prin sintagme specifice limbajului economic: CERERE și OFERTĂ și CERERE *solvabilă*.

CERERE are indicate în dicționarele economice mult mai multe sintagme care dezambiguizează, identifică sensul specializat, indicând factorii de care depind cei doi termeni, formele de manifestare: *mecanismul de funcționare a legii CERERII/OFERTEI*, *modul de calcul al coeficientului de elasticitate a CERERII/OFERTEI* (indicator economic extrem de important în analiza termenilor respectivi). Dicționarele economice adoptă metoda specializării strict terminologice, de aceea există definiții pentru toate sintagmele în care apar cei doi termeni: CERERE *de mărfuri*, CERERE și OFERTĂ, CERERE *reală*.

În presa economică CERERE și OFERTĂ apar de cele mai multe ori împreună în același articol, utilizându-se antonimia pentru o mai bună înțelegere a

sensului specializat. Relația de opoziție, de antonimie funcționează deci ca o modalitate de identificare a sensului specializat, diferențiindu-l de sensuri uzuale, „... o creștere a CERERII pentru aceste produse ... prin introducerea în OFERTA sa a centralelor cu puteri mari ... „ (Bursa, 2006/ 32), „ AOAR susține liberalizarea completă în termen de 60 de zile a prețului gazelor naturale, perioadă în care acesta se va stabili la un nivel dat de raportul CERERE/OFERTĂ.” (Bursa, 2012/ 26 noiembrie).

Termenul ACȚIUNE, deosebit de frecvent în limba română actuală, fapt reflectat de circulația lui în presă, are o definiție destul de complexă în DEX. Primul sens e definit ca „desfășurare a unei activități; faptă întreprinsă (pentru atingerea unui scop)”, ceea ce face clasarea mai abstractă. Nu se precizează ce fel de activitate. În continuare se procedează la o definiție a termenului ACȚIUNE, utilizat în alte domenii, cum ar fi literatura („desfășurare a întâmplărilor într-o operă literară”) sau domeniul juridic marcat diastratic și definit prin sinonimul „proces”. În toate aceste cazuri, limba utilizează contexte care precizează sensul. De exemplu, pentru sensul juridic, dezambiguizarea e asigurată de sintagme ca: ACȚIUNE *juridică*, sau pentru cel literar ACȚIUNEA *romanului*.

Sensul economic este descris în DEX la II, fără marcare diastratică ca „hârtie de valoare care reprezintă o parte anumită, fixă și dinainte stabilită a *capitalului societății* și care dă deținătorului dreptul să primească *dividende*”. Genul proxim este „hârtie de valoare”, iar diferențele specifice dau detalii despre scopul acesteia („dă deținătorului dreptul să primească *dividende*”) (Am subliniat termenii economici necesari în definiție, prezența lor determinând un grad de specializare superior). Se remarcă faptul că definiția lexicografică e interconceptuală, adică obligată să trimită la alți termeni economici implicați în ierarhia conceptuală al căror sens nu e neapărat accesibil (precizați contextual prin: DIVIDENDE, CAPITALUL *unei societăți*). De fapt, DIVIDEND în DEX este definit ca „parte din profitul unei societăți pe *acțiuni* care revine fiecărui *acționar* în raport cu *acțiunile* pe care le posedă”. ACȚIUNE, ACȚIONAR, DIVIDENDE, CAPITAL, sunt termeni aflați în interdependență și în definiția terminografică și în cea lexicografică. Presa economică oferă contexte de dezambiguizare a sensurilor termenilor menționați: ACȚIUNI *listate la Bursă, capitalul social se dublează cu ACȚIUNI*.

Definiția terminologică e mult mai complexă, pornind de la clasarea ca „titlu de valoare prin care se dovedește partea pe care o deține posesorul sau – acționarul – din capitalul unei societăți comerciale”, iar diferențele specifice constau în explicitarea tipurilor de ACȚIUNI (*în bani, de aport, comună, de garanție, ascunsă, ordinară, revocabilă, cu drept plural, industrială, etc.*),

distincții care apar frecvent în presa economică, contextul nefiind întotdeauna suficient pentru înțelegerea sensului acestor termeni și sintagme. S-ar putea aprecia calitatea acestei definiții științifice care poate fi accesibilă și ne-specialistului. În acest caz, dezambiguizarea sensului specializat e o operație mai complexă. Importanța definiției lexicografice pentru ne-specialist se manifestă în diferențierea (dezambiguizarea) sensurilor comune de cele specializate. Și totuși există contexte în materialul cercetat în care ACȚIUNE apare cu alt sens, nu cel economic, ceea ce demonstrează polisemantismul acestui termen, manifestat chiar în discursul economic. În fragmentul de mai jos ACȚIUNE e sinonim cu *activitate, procedură* care se întreprinde de către cineva: „*Încet, dar sigur parlamentul a devenit o instituție vidată de orice autoritate ... Rolul sau în controlul puterii nu a depășit sfera ACȚIUNILOR procedurale (interpelări, moțiuni de cenzură) fără impact* (Bursa, 2006/ 32), „*Business Software Alliance încurajează nu doar în România, ci și în general, ca pirateria software (în sensul de încălcare a legislației naționale și internaționale privind drepturile de autor asupra programelor pentru calculator) să fie raportată, astfel încât să poată fi combătută atât activitatea infracțională, cât și multiplele consecințe negative. În mod evident, toate informațiile primite sunt analizate cu mare atenție și cât mai complet posibil, inclusiv din punct de vedere legal, înainte de a se decide dacă este cazul sau nu să urmeze o ACȚIUNE*”, *ne-au declarat reprezentanții BSA*” (Capital, 2012/ 10 octombrie).

În cazul termenului ACTIV, existent în limba română contemporană de mai multă vreme și cu alte sensuri, se constată la nivelul dicționarelor diferențe în alegerea elementelor de clasare. Astfel, DEX-ul optează pentru „totalitatea bunurilor / mijloacelor economice”, iar D.Ec. pentru „entitate cu valoare de piață, parte a patrimoniului”. *Bunuri/ mijloace* sunt termeni generici, cu o largă răspândire în limba comună, *entitate* e termen specializat cu un sens foarte general ceea ce poate crea confuzii ne-specialistului. Diferențele specifice sunt, de asemenea, diferite în ambele dicționare: DEX-ul „totalitatea bunurilor/ mijloacelor economice ce aparțin unei persoane fizice sau juridice/ întreprinderi / instituții sau organizații economice”. D.Ec. face distincția între ACTIVELE *reale* care sunt *tangibile* sau *corporale* și ACTIVELE *financiare*, sintagme care ca și în alte situații precizează sensul specializat și dezambiguizează polisemia. Se remarcă faptul că definiția terminologică face apel la alți termeni specializați în economie al căror sens strict determină un grad de specializare superior.

Spre deosebire de DEX, dicționarele economice înregistrează în articole separate termenii și sintagmele care s-au diferențiat clar conceptual, cum ar fi: ACTIV *fix*, ACTIVE *curente*, ACTIVE *tangibile/intangibile*.

În toate aceste situații, *sintagmele fixe* exprimă subdiviziuni conceptuale foarte importante sub aspectul comunicării specializate și dovedesc importanța dezambiguizării atât la nivel semantic, cât și contextual. Definierea explicită a sintagmelor fixe în dicționarele specializate e o dovadă a unității lor conceptuale și lingvistice.

Concluzii

Cele câteva exemple analizate arată că dată fiind circulația mare a unor termeni economici dincolo de comunicare apare o polisemie înregistrată parțial de dicționare. Operația de dezambiguizare a sensului specializat trebuie să se bazeze pe mai multe criterii care îmbină *paradigmaticul* cu *sintagmaticul* într-o operație complexă, specifică și foarte importantă pentru **limbajul economic**.

Definițiile termenilor economici, indiferent de tipul lor, prezintă în majoritatea cazurilor o particularitate: fac apel sistematic și obligatoriu la *relații interconceptuale* cu alți termeni economici. Aceste relații interconceptuale nu pot fi operante pentru nespecialiști decât în cazuri izolate, ceea ce afectează interpretarea riguroasă a sensului specializat economic. În anumite tipuri de texte rezultă de aceea o *determinologizare* de un anumit tip și cu caracter destul de general a **termenilor economici**. *Distincția dintre nivelele de utilizare* în funcție de gradul de specializare este de aceea foarte importantă.

O altă particularitate a **termenilor economici** selectați pentru analiză este *frecvența, circulația lor mare dincolo de comunicarea strict specializată*. În asemenea condiții, *libertățile contextuale* favorizează dezvoltarea de noi sensuri și duc la *polisemie*. *Polisemia* a numeroși termeni este deci o caracteristică în **limbajul economic**, chiar dacă se încalcă astfel o cerință terminologică. Se constată însă în majoritatea cazurilor păstrarea nodului dur al sensului economic chiar în utilizările figurate. În condițiile *polisemiei* a numeroși **termeni economici** importanți consultarea dicționarelor (mai ales generale) pentru *dezambiguizarea sensurilor* este o procedură importantă și însoțește toate etapele analizei.

SURSE

Averea, București
Adevărul economic, săptămânal, București
Banii noștri, săptămânal, București
Bursa, săptămânal, București
Business Standard, cotidian, București
Capital, săptămânal, București

Curentul, cotidian, București
Dilema Veche, săptămânal, București
Gândul, cotidian, București
Jurnalul național, cotidian, București
România liberă, cotidian, București
Săptămâna Financiară, săptămânal, București
Ziarul Financiar, săptămânal, București
www.ziare.com

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandru, Maria Cristina și François Gaudin. „Les contextes: à la source du terme”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 59-69.
2. Amar, Ivan. *Les mots de l'actualité*, Ed. Belin, Paris, 2010, pp.158-160.
3. Bertaccini, Franco, Alessandra Matteuci. „La terminologie d'entreprise et ses contextes d'usage”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 317-327.
4. Bidu-Vrânceanu, Angela. *Lexicul specializat în mișcare*, București, Editura Universității din București, 2007.
5. Bidu-Vrânceanu, Angela (coord.). *Terminologie și terminologii*, București, Editura Universității din București, 2010.
6. Contente, Madalena. „Termes et textes: la construction du sens dans la terminologie médicale”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 453-467.
7. Costa, Rute. „Texte, terme et contexte”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 79-89.
8. Desmet, Isabel. „Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées: discours, textes et contextes”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 235-249.
9. Dubreil, E., Daille, B. „Analyse sémantico-discursive des collocations lexicales en corpus spécialise: la base connaissance-s”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 579-580
10. Blampain, Daniel, Philippe Thoiron, Marc Van Campenhoudt (eds.). *Mots, termes et contextes. Actes des septièmes Journées scientifiques du réseau «Lexicologie, terminologie, traduction»*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2006.
11. Mosbah, Said. „Le stéréotype, du mot au concept: saisies à travers les contextes”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 651-661.
12. *Mots, termes et contextes*, Actes des septièmes Journées scientifiques du réseau *Lexicologie, terminologie, traduction*, sous la direction des Daniel Blampain, Philippe Thoiron, Marc Van Campenhoudt, Editions des archives contemporaines, Paris, 2006.
13. Museanu, Elena, „Terminologia economică”, în A. Bidu-Vrânceanu (coord.), *Terminologie și terminologii*, 2010, pp. 141-157.
14. Museanu, Elena. „Criză, recesiune, depresiune, tip de paradigmă?”, în Rodica Zafiu, Adina Dragomirescu, Alexandru Nicolae (ed.) *Limba română: controversă, delimitări, noi ipoteze*, București, Editura Universității din București, 2010.
15. Temmerman, R., Kerremans Koen, Vanderwort, V. „La terminographie en contexte(s)”, în *Mots, termes et contextes*, 2006, pp. 429-441.

DICȚIONARE

1. DEX 1 – *Dicționar explicativ al limbii române*, coord. Ion Coteanu și Luiza și Mircea Seche, Editura Academiei RSR, București, 1975.
2. DEX 2 – *Dicționar explicativ al limbii române*, ediția a 2-a, coord. Ion Coteanu și Lucreția Mareș, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997.
3. DEXI – *Dicționarul explicativ ilustrat al limbii române*, coord. Eugenia Dima, Editura Arc & Gunivas, Italia, 2007.
4. D.Ec.M. – *Dicționar de Economie Modernă*, Editura Codeces, 1999.
5. D Ec – *Dicționar de economie*, coord. Niță Dobrotă, Editura Economică, București, 1999.
6. D.Econ. – *Dicționar de economie*, Editura Niculescu, București, 2001.
7. Memorator de Economie pentru liceu, Editura Booklet, București, 2007.

Pour une approche cognitive de la joie

*Păstae Oana Maria
L'Université «Constantin Brancusi» de Târgu Jiu*

Résumé

Dans cet article nous nous pencherons d'abord sur le rôle de la cognition dans la théorie de la catégorisation. La catégorisation occupe un rôle central dans la recherche en sciences cognitives. Nous proposerons ensuite une approche cognitive de la joie. Nous réaliserons une catégorisation selon le courant expérimentaliste qui voit les choses différemment à cause de la théorie du prototype. Il s'agira d'une structuration selon le paradigme cognitif pour voir si joie est récalcitrante à une classification rigide et pour montrer si la théorie du prototype est adéquate à sa description. Le prototype est une représentation des propriétés typiques des objets d'une catégorie, c'est une construction mentale issue d'opérations cognitives.

Mots-clés

cognition, catégorisation, prototype, joie

1. Introduction

Dès la fin du 20^{ème} siècle on parle d'une insatisfaction concernant les théories linguistiques formelles et d'un intérêt sur le sens comme phénomène cognitif. La linguistique cognitive et, spécialement la sémantique cognitive sont centrées sur la relation entre **le langage, le sens et la cognition**. Si la linguistique présente une architecture structurale, la psycholinguistique présente une architecture fonctionnelle, tandis que la neuropsycholinguistique présente une architecture cérébrale, ce qui explique la conception d'interdisciplinarité et les relations complexes que la linguistique noue avec d'autres disciplines.

La linguistique cognitive, qui considère la grammaire en termes de conceptualisation, s'oppose aux travaux réalisés dans le domaine de la grammaire générative. Chomsky qui introduit l'idée de «grammaire universelle» parle de l'*innéisme* en traitant le langage dans une perspective interne, comme un ensemble de computations sur des représentations mentales. Pour Chomsky [2], la linguistique est une branche de la psychologie cognitive parce que les compétences en linguistique impliquent une compréhension des processus mentaux. Les linguistes cognitivistes refusent l'idée que la capacité humaine soit *séparée* du reste de la cognition, mais ne nient pas qu'une partie de cette capacité soit innée.

En ce qui suit, nous défendrons l'idée que le cognitivisme, l'un des deux principaux courants des sciences cognitives, est une alternative plus que satisfaisante aux hypothèses structuralistes, c'est-à-dire pour comprendre la complexité du langage nous n'avons pas besoin seulement des formalisations mathématiques, mais plutôt des connaissances de la psychologie, anthropologie, neurosciences, psycholinguistique, etc. pour déterminer comment opèrent les processus cognitifs.

Mais la position de la linguistique au sein des sciences cognitives n'a pas résolu les problématiques théoriques et n'a pas éclairé le fonctionnement du langage et des langues dans l'esprit et le cerveau des humains.

2. Les sciences cognitives

Les sciences cognitives qui étudient le fonctionnement de l'esprit du cerveau ont comme objet d'investigation le langage. L'approche du langage opérée par la linguistique est plus centrale et plus spécifique que celle des diverses disciplines engagées dans l'étude de la cognition: psychologie, philosophie, anthropologie, neurosciences, etc.

Les sciences cognitives sont des sciences de la cognition qui étudient les capacités et processus mentaux. Le terme «cognition» est un terme contemporain synonyme d'intelligence et de pensée. Daniel Andler [1] affirme que: «Les sciences cognitives ne se laissent définir, caractériser ou même circonscrire ni par un objet d'étude, ni par une hypothèse fondamentale, ni par une tradition».

Rastier [7] expose dans son livre les trois postulats de la recherche cognitive qui sont:

- le dualisme entre l'esprit et le cerveau doit être restreint;
- l'homme peut simuler artificiellement les processus mentaux;
- la connaissance est une représentation symbolique du réel.

Les sciences cognitives sont traversées par des paradigmes contradictoires. Il y a le paradigme cognitiviste classique (symbolique et représentationnel) et le paradigme connexionniste. Les deux paradigmes se sont développés autour de deux métaphores contrastées; pour le cognitivisme le pôle métaphorique est constitué par l'*ordinateur*, pour le connexionnisme le pôle métaphorique est constitué par le *cerveau*.

L'objectif principal du cognitivisme est celui de spécifier par quels processus et représentations mentales un sujet accomplit une tâche.

Le connexionnisme considère le niveau des représentations symboliques comme non pertinent pour expliquer les processus cognitifs. Il se fonde sur la métaphore neuronale: les éléments simples sont comme des neurones idéalisés reliés entre eux, formant un réseau. Chaque nœud du réseau peut être activé, chaque connexion correspond à un poids qui module l'activation. Les capacités d'apprentissage de l'homme sont modélisées par les changements automatiques de poids des connexions, en fonction de l'activation conjointe ou non de nœuds connexes. [3]

3. Catégorisation et cognition

La catégorisation représente une opération mentale par laquelle le cerveau classifie les objets et les événements. Cette opération qui représente le phénomène le plus important de la cognition et le problème le plus fondamental des sciences cognitives, est la base de la construction de notre connaissance du monde. La classification et la catégorisation représentent l'essence de l'organisation de la mémoire et elles jouent un rôle très important dans le domaine cognitif. Qu'est-ce que serait notre vie sans les compétences de la classification ? Un chaos ? La classification n'implique qu'une collection d'objets divisée en groupes, tandis que la catégorisation implique la connaissance de la catégorie à laquelle un objet et de ses propriétés. Comment est-ce que les gens catégorisent les objets et les événements? Est-ce qu'on tient compte de leur similarité structurale, de leur emploi commun pour faciliter un but ou de leur conformité avec une théorie commune de la représentation mentale?

Les livres, les voitures, les maisons sont des objets clairement délimités. Par contre les limites des entités comme la brume, les qualités, les émotions sont vagues. Les émotions ne fournissent pas des divisions naturelles qui puissent être comparées avec les limites des livres ou des voitures.

Selon le courant *objectiviste*, la catégorisation s'opère sur la base de **propriétés communes** c'est-à-dire les membres d'une même catégorie présentent des traits identiques. Si un objet particulier est perçu comme étant un *arbre*, c'est parce qu'il possède les caractéristiques qui définissent la catégorie ou le concept d'*arbre*. Avoir des traits communs serait suffisamment pour appartenir à une catégorie? J. M. Sadock [4] prouve que le principe de pertinence de Sperber et Wilson est tellement pertinent qu'il n'est plus d'aucune aide réelle. Son petit garçon de huit ans a affirmé qu'il savait comment construire une voiture. Son père lui a posé la question: *Comment ?* La réponse a été: *On prend toutes les pièces et*

on les met ensemble de façon appropriée. La réponse: Absolument vrai, Ben, mais ça n'est pas particulièrement utile. Il faudrait savoir quelles pièces utiliser, quelle est la façon appropriée d'installer chaque pièce etc.

On tire la conclusion que la catégorisation n'implique seulement de traits communs entre les membres, mais aussi une règle de classification.

Le courant *expérimentaliste* voit les choses différemment à cause de la théorie du prototype. La théorie du prototype rompt avec la conception classique de la catégorisation et propose une théorie de la catégorisation nouvelle, qui ne considère l'existence de propriétés communes partagées par tous les membres comme condition nécessaire à l'établissement d'une catégorie.

Lakoff [5] définit la catégorisation comme *the main way we make sense of experience*.

Selon Rosch et Lloyd [9]: «la tâche fondamentale de tout organisme [...] est de segmenter l'environnement en classifications par lesquelles des stimuli non identiques puissent être traités comme équivalents.»

Rosch [9] a donné une conception psychologique de la catégorisation qui réduit la quantité d'information qui accède au système cognitif et qui reflète la structure du monde tel que nous le percevons.

Dans ce qui suit nous essayerons de réaliser une analyse prototypique du mot *joie* pour voir si le mot est récalcitrant à une classification rigide et si la théorie du prototype est adéquate à sa description.

4. Analyse prototypique de la catégorie cognitive *joie*

Dans la théorie classique, la catégorisation se fait sur **la base de propriétés communes** et tous les exemplaires sont équivalents. La catégorisation répond à un **modèle de conditions nécessaires et suffisantes**. Ce modèle classique présente des inconvénients et des limites:

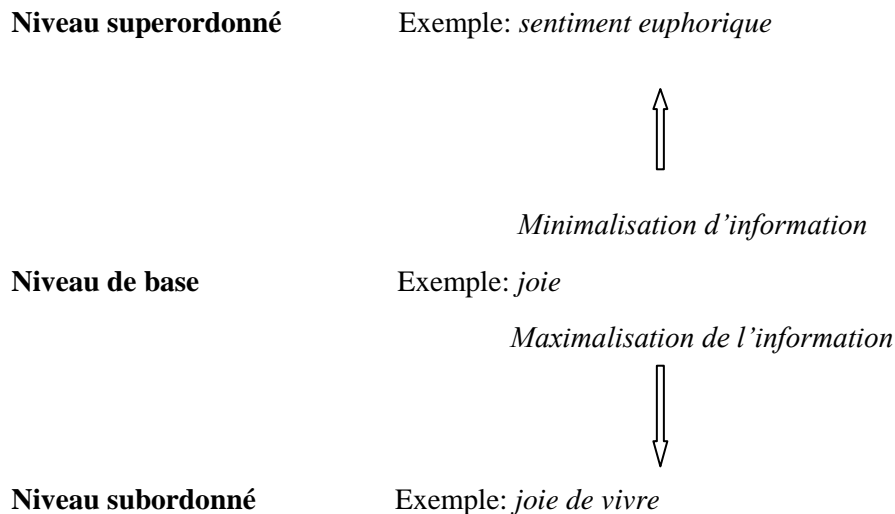
- A. Le modèle classique établit une limite rigide de la catégorie: tous les membres ont un statut équivalent. L'idée de classement central n'est pas prise en considération. On se pose le même problème pour la catégorie *noms de joie* où il est difficile d'établir les frontières: est-ce que *délice* – plaisir d'une grande intensité, *hilarité*– une gaieté subite et irrésistible se traduisant par une explosion de rire, pourraient faire partie de la catégorie *noms de joie*? Il faut toute une série de conditions supplémentaires qui tracent le cadre de validité des CNS postulées. Ce manque de flexibilité ne permet pas au modèle des CNS de s'adapter aux cas marginaux.

- B. Un deuxième inconvénient est lié à l'idée que tous les membres d'une catégorie possèdent obligatoirement un même ensemble de propriétés, lequel constitue la condition suffisante d'appartenance. Si par trait nécessaire on entend simplement signifier que tous les membres possèdent ce trait, on s'expose à la difficulté de la vérification. Si tous les membres ne possèdent pas un trait, ce trait n'est pas un trait nécessaire.
- C. Le pouvoir explicatif du modèle des CNS se limite à la dimension horizontale: il explique l'appartenance d'un membre à une catégorie, par rapport aux catégories dont ce membre ne peut pas faire partie, mais il ne justifie pas cette appartenance par rapport aux catégories dont ce membre fait également partie.

Le modèle des CNS ne permet pas d'appeler *noms de joie* tous les mots qui expriment des sentiments euphoriques que l'on voudrait appeler ainsi. Cette difficulté est résolue par **la théorie du prototype, une théorie alternative**, plus résistante à la vérification empirique. La théorie du prototype propose une catégorisation qui s'appuie sur une comparaison avec les exemplaires prototypiques de la catégorie. Le problème fondamental de l'appartenance à une catégorie semble donc être réglé par la théorie du prototype: l'extension d'une catégorie se trouve déterminée par le **degré de similarité** de ses éléments avec le prototype. La théorie du prototype considère une catégorie *noms de joie* comme basée sur différents attributs ayant un statut inégal: par exemple *joie*, *bonheur* seraient des meilleurs prototypes que *allégresse*, *trionphe*, etc. [6]

Ceci conduit à **une conception graduelle des catégories**, qui représente un concept central dans de nombreux modèles des sciences cognitives et de la sémantique cognitive. L'approche prototypique permet de parler de *propriétés typiques*, par opposition aux *conditions nécessaires*.

Le prototype n'est vraiment considéré comme le meilleur exemplaire d'une catégorie, mais comme celui qui est le plus fréquemment donné comme tel. Le prototype se redéfinit comme l'exemplaire qui condense **les propriétés les plus saillantes de la catégorie**. Nous analyserons le mot *joie* selon la dimension verticale de la théorie du prototype en prenant comme exemple la classification en trois niveaux, proposée par Rosch, comme suite à ses expériences sur les couleurs et les formes auprès des Dani (un ensemble de populations de Nouvelle-Guinée occidentale).



Important est le fait que la diminution de l'information du niveau de base au niveau superordonné est forte, tandis que l'augmentation de l'information du niveau de base au niveau subordonné est tout à fait faible. La question posée serait: Est-ce qu'il y a un niveau plus préféré que les autres? Oui, le niveau de base est celui qui est privilégié, défini comme le niveau de **dénomination préférée** et le niveau **le plus informatif**.

Rosch [9] définit le niveau basique comme ayant le degré de *cue validity* (maximisation de la validité des indices) le plus élevé. Les catégories superordonnées ont une *cue validity* faible parce qu'elles sont des catégories ayant peu d'attributs en commun. Les catégories subordonnées ont aussi une *cue validity* peu importante parce que la plus grande partie de leurs attributs communs est héritée de la catégorie basique qui les inclut.

Le modèle de Rosch étendu à la catégorie *noms de joie* permet de mettre en évidence une organisation verticale comme celle de la catégorie *meuble*. *Sentiment euphorique* représente la catégorie superordonnée avec un niveau plus abstrait que le niveau de base et *joie de vivre* est la catégorie subordonnée avec un niveau moins abstrait que le niveau de base. On se demande si la notion de niveau de base, caractéristique à la structure verticale conserve plus sa pertinence lorsqu'on l'applique à des noms abstraits comme *joie*.

5. Conclusions

Il y a des linguistes qui considèrent que la catégorisation et la théorie des prototypes ne sont pas applicables en linguistique parce qu'il faudrait que le lexique des langues soit organisé comme une taxonomie parfaite de type linnéen. Mais elle a l'avantage d'avoir attiré l'attention sur des questions trop souvent négligées par les linguistes.

Tandis que la catégorie d'Aristote vaut pour tous les êtres, la catégorisation de Rosch n'intéresse que les catégories «naturelles» et «artificielles». On a vu qu'elle peut être étendue aux catégories abstraites comme la joie, mais sans des résultats concrets parce que la joie n'est pas un assemblage de traits. Pour définir la joie, il faut faire intervenir des propriétés relationnelles et ne pas se cantonner à des listes d'attributs.

La notion de niveau de base reste toujours problématique parce que les taxinomies scientifiques ne correspondent pas tout le temps aux classifications opérées par les gens. Est-ce que la catégorie de base [joie] correspond à une espèce: *joie de vivre, joie de sens, joie de gagner* de la même nature comme celle de la catégorie [chaise]: *chaise à 4 pieds, chaise de jardin*? Les catégories cognitives sont plus complexes que les catégories naturelles. L'organisation verticale des catégories est moins marquée parce que les traits de la catégorie superordonnée [sentiment euphorique] se retrouvent moins souvent dans les catégories subordonnées.

Nous avons choisi de tenter de montrer comment les approches linguistiques ont évolué depuis Saussure mais on se pose la question est-ce que la théorie du prototype reste la plus adéquate pour la description et la structuration du mot *joie*?

Bibliographie

1. Andler, D. *Introduction aux sciences cognitives*, Paris: Les Éditions Gallimard, 1992.
2. Chomsky, N. *Knowledge of language: Its nature, origin and use*. Westport: Praeger, 1986.
3. Denhiere Guy et Baudet Serge, *Lecture, compréhension de texte et sciences cognitives*, Paris: P.U.F., 1992.
4. Kleiber, G. *Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris: PUF, 1990.
5. Lakoff, G. *Women, Fire and Dangerous things. What categories reveal about the mind*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 11, 1987.

6. Păstae O. M. *Catégorisation de quelques noms d'émotion*, colloque international Langue, Culture et Civilisation. Idées en dialogue, communication apparue dans le volume du colloque ISSN 2067-1628, pp. 326-332, 2010.
7. Rastier F. *Sémantique et recherches cognitives*, Paris: PUF, pp. 34-35, 1991.
8. Rosch, E., Heider. «Catégories Naturelles» in *Cognitive Psychology* 4, pp. 328 – 350, 1973.
9. Rosch, E. «Principles of categorization», in Rosch, E. et Lloyd, B., *Cognition and Categorization*, Hillsdale, Erlbaum, p. 1, 1978.

La lingua come sopravvivenza. Il caso Carmine Abate: un transfuga linguistico

Frosina Qyrdeti
Università "Ismail Qemali"
Albania

Riassunto

L'emigrazione italiana ha prodotto, come del resto ogni fenomeno migratorio, una vasta produzione artistica e letteraria, la quale si è andata evolvendo negli anni, acquisendo nuove forme, nuove tematiche, nuove spinte artistiche. Tale produzione ha arricchito la letteratura di migrazione e le donne e gli uomini che l'hanno resa possibile sono oggi un forte punto importante di un apporto culturale internazionale e multiculturale.

Il presente contributo intende analizzare degli aspetti della scrittura narrativa di uno dei rappresentanti di questa corrente letteraria. L'aspetto che assumerà particolare rilievo sarà quello linguistico: ci si soffermerà sulla componente "orale" rintracciabile nella narrativa di Carmine Abate e sulle scelte linguistiche da lui prodotte. È comprensibile che la lingua ricopra una grande importanza: gli emigrati basano soprattutto sull'elemento linguistico la possibilità non solo di stabilire un contatto, per quanto basilare con la diversità ma anche di rappresentare ed auto-rappresentarsi come quel "diverso" che si diviene, lontano da un mondo familiare, sempre identico a sé, o quasi.

La scrittura narrativa di Carmine Abate, infatti, si fa strumento e testimonianza di un incrociamiento e di un impegno interculturale che le garantiscono piena attualità e profonda efficacia in tempi, come i nostri, che sentono sempre più la necessità di riflessioni intorno a queste tematiche.

Parole chiave

scrittore migrante, narrative, cultura e lingua arbëresh, calabrese e forme dialettali

1. Introduzione

Carmine Abate si sta affermando come uno degli scrittori più importanti del panorama letterario italiano. Le tematiche dei suoi scritti, romanzi e poesie, riguardano il problema della migrazione. Nei suoi testi i protagonisti sono persone emigrate o persone che ritornano al territorio d'origine dopo l'esperienza migratoria. Per questi elementi lo scrittore Abate costituisce un punto essenziale di collegamento fra la letteratura italiana e quella della migrazione, una letteratura che può essere considerata come una avanguardia. Si parla della letteratura migrante di quella letteratura che si scrive in lingua italiana da scrittori di origine straniera che ormai si sono ambientati in Italia e che sono uno sguardo in più, uno sguardo diverso da quello della gente del posto non riesce a vedere. Carmine Abate è uno di loro.

Abate nasce e cresce in una famiglia arbëresh. Il suo paese, Carfizzi¹, in provincia di Crotona, è stato fondato dai profughi albanesi che fuggivano dalla dominazione ottomana alla fine del 1400; la sua lingua madre è pertanto l'arbëresh, l'albanese antico e fino a quando ha iniziato ad andare a scuola, parlava e capiva esclusivamente l'arbëresh. Inizia a studiare l'italiano a scuola. Lo stesso scrittore in una sua intervista dice di aver avuto dei problemi quando ha iniziato a scrivere in italiano. Per lui era come se sentisse una sorta di tradimento nei confronti della sua lingua madre. Ma troppo presto l'italiano diventerà la sua lingua letteraria. L'esperienza della migrazione la vive in giovane età. Si è laureato ma non ha trovato lavoro nel suo paese. Una grande delusione. Così ha iniziato a lavorare nelle fabbriche tedesche e nei cantieri assieme a suo padre finché non ha cominciato a insegnare in Italia, in Valtellina. In Germania Abate cresce e matura la propria personalità. Si nasce in lui la capacità di essere un propagatore della propria lingua e la propria cultura riuscendo ad evidenziare il suo talento. Dopo l'esperienza tedesca Abate si stabilisce in Trentino, dove comincia a scrivere in italiano il ciclo di Hora².

2. La lingua di Carmine Abate un ciclo che raccoglie i suoi primi cinque romanzi

La scrittura di Abate è particolare. Nei suoi romanzi è costante l'uso delle diverse lingue che costituiscono la sua formazione linguistica: l'italiano, l'arbëresh, il tedesco, il germanese, il francese, il calabrese. Una scelta ben progettata e ben sperimentata dello scrittore. L'affermazione è tratta dal saggio dello scrittore *Sul vizio di scrivere e sulla materia del mio narrare*³: *“Scrivo in italiano perché l'italiano è la lingua della mia scolarizzazione, la lingua della mia formazione letteraria, l'unica lingua che so scrivere correttamente o quasi. Però ripensando soprattutto ai racconti de Il muro dei muri, mi sorge il dubbio che io*

¹ CARFIZZI è un piccolo paese dell'entroterra crotonese a 20 km dalla costa jonica (Cirò Marina) e a 60 km dall'altopiano della Sila. È un paese di origine albanese e conserva ancora lingua e tradizioni arbëresh. Conta una popolazione di circa 1750 abitanti molti dei quali sono emigrati all'estero e nell'Italia settentrionale. Il territorio si estende tra i comuni di Cirò, Melissa, Pallagorio, S. Nicola dell'Alto, Umbriatico, sulla fascia collinare presilana a Nord del Marchesato di Crotona. L'abitato è sulla cima di un poggio, isolato da profondi solchi di due torrenti affluenti del fiume Lipuda, nella bassa Valle del Neto. In <http://www.prolococarfizzi.com/> [25-02-2009].

² Hora è un termine arbëresh proveniente dal greco «chora», χωρα, che vuol dire “tratto di terra”, villaggio, paese

³ Rivista *Gli spazi della diversità*, Bulzoni, Roma, 1995.

non scriva in "puro italiano", ma in una lingua presa dal vivo, infarcita di termini dialettali e tedeschi italianizzati, di arbëresh e di gastarbeiter-deutsch, una lingua che potrei chiamare "germanese". Mi piace definirmi un transfuga linguistico, cioè uno scrittore che scrive in una lingua diversa da quella che ha imparato da piccolo. Infatti la mia madrelingua è l'arbëresh. Penso che questo dato non vada sottovalutato, perché come è noto, la lingua non è solo un mezzo di comunicazione, ma un importante fattore di organizzazione della realtà'.

L'ombra dei vocaboli arbëresh sono estesi lungo le pagine dei suoi romanzi, soprattutto nei primi suoi romanzi come *"Il ballo tondo"*, *"Due Mari, e" La festa del ritorno*". Questi vocaboli infatti sono basamenti lessicologici essenziali che si utilizzano nel parlare quotidiano. C'è chi considera quella di Abate una prima vera lezione di arbëresh. Lo stesso scrittore in interviste sottolinea di pensare e sognare in arbëreshe e, scrivendo in italiano, che non è la sua lingua-madre, gli vengono spontaneamente in mente le antiche rapsodie arbëreshe che nel suo paese Carfizzi vengono cantate dagli anziani ancor oggi. L'arbëresh dunque costituisce lingua della formazione e del sentimento, della musica e del ricordo.

Nel saggio: *In due mondi*" Abate scrive: *"Le storie che ho in testa, sono storie che 'sento' in diverse lingue: in primo luogo in arbëreshe, poi in germanese, in calabrese, in tedesco, e cerco di farle respirare tutte all'interno della lingua italiana"; precisando che la lingua italiana in cui "traduce" ciò che gli "ronza in testa" è una specie di filtro che gli consente di prendere le giuste distanze da temi che potrebbero eccessivamente coinvolgerlo, col rischio di una facile retorica⁴.*

Portiamo alcuni esempi di "mescidanza" di italiano e arbëresh, come integrante della narrativa di Abate:

Ma perché devi ripartire sempre, eh, pa'?' Pse?⁵

Però risultava simpatico anche ai burra di Hora, vecchi e giovani, che forse lo consideravano innocuo, troppo educato e dunque incapace di toccare persino col pensiero le loro gra, figlie o sorelle o mogli o fidanzate che fossero.⁶ (In questo contesto è possibile riconoscere dietro le voci *burra* e *gra* i significati rispettivi di *uomini* e *donne*).

In altri casi Abate, traduce l'arbëresh in italiano. Soprattutto quando scrive frasi più lunghe o parole messe in bocca ai personaggi. Per esempio il canto della

⁴ Abate, *In due mondi*, conversazione reperita dal sito Internet: igilander.libero.it/voci/dalsilenzio/attiabate.htm.

⁵ C. Abate, *op. cit.*, *La festa del ritorno*

⁶ C. Abate, *op. cit.*, p. 25;

nonna di Marco (personaggi del romanzo *La festa del ritorno*) viene portato in lingua arbëresh e viene tradotto in italiano nella seconda parte del periodo.

*La nonna non mi diede retta e riprese a cantare: «Ku vati moti çë ish një herë / kur u e ti, zëmër, duhëshim mirë?». La sua voce s'increspava di parole e suoni misteriosi che fluttuavano lenti nell'afa, come onde di spuma in rive al mare. Dove è andato il tempo di una volta / quando io e te, amore, ci volevamo bene? Non capivo del tutto, però la melodia mi piaceva e canticchiavo sottovoce il ritornello: «Oj lule lule, oj lule lule / oj lule lule mac e mac. / E u për tihj e u për tihj / jam dahj pac».*⁷

I termini sopraccitati contengono elementi particolari i quali caratterizzano e identificano la comunità di Carfizzi. Sono parole e frasi che si riferiscono al suo aspetto socio-antropologico e ai rapporti di parentela tra gli individui, alla natura dei protagonisti, alla loro entità.

E' molto interessante come Abate usa la terminologia del cibo per fare entrare il lettore nella terminologia arbëresh. Il cibo risulta essere elemento identitario e un punto di contatto tra il migrante e la famiglia che attende il suo ritorno. Abate cita in arbëresh le tradizioni culinarie del piccolo mondo di Hora unendo la memoria del passato con l'intimità e le abitudini di una comunità. Portiamo alcuni esempi: *ujë trubull* (brodo di pollo), *tumac shpie* (la pasta fredda al ferretto), *le këcupe* (i dolci pasquali), *bukën e sacicën* (pane e salciccia), *shiribekun*, una specie di *granita invernale* ecc,

Nei romanzi di Abate c'è spazio anche per il calabrese e altre forme dialettali. Le scelte linguistiche di Abate sono vaste, ma, nello stesso tempo lineari. Per alcuni critici incrociare tutte queste lingue/dialetti unitamente danno lo sviluppo ed espressività al racconto. Parole come «minzognaro, scardelluso, tradituro, cacatello, ciòto, scaffazzato, cornutazzo, gariùro, pisciaturo...», oppure parole dell'allunno arbëresh che non comprendere l'insegnante. “Penzavo ca a la skola si parrasse taliano come parravano l'anziani cu i furestieri c'accattavanu e vindianu a robba 'nta la chiazza o puramenti i teatrìsti ca cantavanu “che bella cosa è na jurnata ‘e sole” o u papà miu quando si facia a varva, “l'aria serena para già na festa”, na festa ranna come quando illu ritornava da la Fròncia.”⁸

Oltre il calabrese Abate propaga lungo il romanzo anche vocaboli dialettali italianizzati, dando alla narrazione un realismo ben distinto. Per esempio usa polonesi (polachi), maroccani (marrochini), algeriano (algerini), sicurità, frittatica, strùmbolo, cannarozzo.

⁷ C. Abate, *op. cit.*, p. 97.

⁸ C. Abate, *op. cit.*, p. 71.

La scelta di Abate di inserire il dialetto tra le righe dei suoi romanzi, ha portato da un lato, al tentativo di classificarlo nel panorama letterario italiano a mezzo di confronti e parallelismi con altri autori, che del dialetto hanno fatto uso, dall'altro ad un' analisi a più livelli dei suoi testi, al fine di comprendere se il dialetto sia un'ombra dell'italiano, o invece costituisca quanto quest'ultimo il nocciolo forte dei suoi scritti. Abate non è l'unico a fare questa scelta linguistica. Verga, Camilleri, Gadda ecc hanno trovato giusto l'uso dei dialetti i quali come dice Gadda, sono "lingua che riceve sostanza vitaminica, di fronte all'avitaminosi dell'accademia". Ognuno di questi autori ha trovato la sua strada per dare l'importanza dovuta alla lingua con l'intenzione di trasmettere con precisione tutte le sensazioni, le emozioni, le voci e i colori del mondo che si proponeva di descrivere, e quindi di interpretare.

Critici più attenti specificano Carmine Abate come uno scrittore translingue, moderno e realista.

Prof. Alfredo Luzi dell'Università di Macerata in un'analisi che fa al romanzo "La festa del ritorno" di Abate, scrive:

"L'impronta della differenza, che percorre tutta la scrittura narrativa di Carmine Abate, trae origine da una condizione autobiografica in cui si intrecciano la storia sociale e antropologica della terra di origine, le vicende esistenziali e il conseguente utilizzo di registri linguistici multipli".

La lingua di Abate si vede molto efficace anche per motivi didattici. Gianluca Bocchini in un suo intervento sull'utilizzo didattico di Vega e Abate scrive:

Le scelte linguistiche di Abate sono complesse, ma, nello stesso tempo lineari. Abate, nei suoi romanzi, utilizza l'italiano come lingua narrativa, ma rende le sue storie più particolari (e originali) attraverso l'intreccio di espressioni dialettali calabresi, ma anche parole arbëreshe e idiomi nati dal germanese, la lingua parlata in Germania dagli emigranti italiani. L'utilizzo di termini dialettali e arbëreshe spinge Abate a costruire periodi narrativi che spesso si reggono su un dialetto italianizzato. Scelta voluta, per rendere pienamente il messaggio, di forma e di contenuto, che vuole dare e per avvicinare il lettore in maniera diretta alla storia che vuole raccontare e alla pluridentità dei suoi personaggi, sempre divisi tra due o più paesi. E ci riesce, perché questi costrutti risultano facili da comprendere anche a chi calabrese o arbëreshe o germanese non è."

Per concludere

Da certa critica, Abate, è considerato espressione di quella nuova letteratura meridionalista nata negli ultimi decenni. La sua è una letteratura che parla del Sud ma allarga i suoi orizzonti, cercando di riprendere e raccontare le radici – passate e presenti – di tutte quelle persone che dal Sud partono e al Sud ritornano, tenendo fermo quel senso di identità che non rimane mai uguale a se stesso. Perché ne incontra altri, mutando sempre. Per questo, il suo *meridionalismo* è parte integrante della Letteratura della migrazione in lingua italiana che, da oltre quindici anni, caratterizza la nostra Letteratura e che ha portato decine di scrittori provenienti dal Sud del mondo (e non solo) ad utilizzare la lingua italiana per raccontarsi e raccontare.

Bibliografia

Bibliografia delle opere citate

1. Abate, C. *Il ballo tondo*, Roma, Fazi Editore 2000 [1991].
2. Abate, C. *La moto di Scanderbeg*, Roma, Fazi Editore 1999.
3. Abate C. *Tra due mari*, Milano, A. Mondadori 2002.
4. Ahmed, S. “Home and aëay. Narrative of migration and estrangement”, in *International Journal of Cultural Studies*, 2 (3), 1999, pp. 329-347.
5. Bregola, D. *Da qui verso casa*, Roma, Edizioni Interculturali 2002 (in preparazione).
6. Gnisci, A. *Una storia diversa*, Roma, Meltemi 2001.
7. Lanaro, S. *Patria: circumnavigazione di un'idea controversa*, Venezia, Marsilio 1996.
8. Latouche, S. *L'occidentalizzazione del mondo*, [1989] tr. it., Torino. Bollati Boringhieri 1992.
9. Meneghello, L. *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli 1993.
10. Meneghello, L. *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli 1997.
11. Meneghello, L. *Libera nos a Malo*, Milano, A. Mondadori 1986 [1963].
12. Meneghello, L. Pomo Pero. *Paralipomeni d'un libro di famiglia*, Milano, Rizzoli, 1974.
13. Ockayova, J. *L'essenziale è invisibile agli occhi*, Milano, Baldini & Castoldi 1997.
14. Ockayova, J. *Requiem per tre padri*, Milano, Baldini & Castoldi 1998.
15. Zoderer, J. “Perdere la propria lingua può significare perdere se stessi. Intervista a Carmine Abate”, in *Comunicare. Letterature lingue*, 1, 2001, pp. 299-314.

Positive Polarity Items (PPIs) in Romanian – Experimental Evidence

Mihaela Zamfirescu
University of Bucharest

Abstract

In a previous paper (Zamfirescu, 2011) we argued that the distribution of PPIs can be explained in terms of their inherent meaning/ lexical semantics – analyzing PPIs as scalar operators, showing that PPIs are scale preserving, allowing inferences from high values to low values. The aim of this paper is to argue that lexical positive polarity items (PPIs) like ‘olecuta’, ‘o sumedenie’, ‘cat ai clipi’ are sensitive to the semantic property antimorphy – classical negation ‘not’, ‘deloc’ and ‘nicidecum’

Keywords

Positive polarity, antimorphy, downward entailment, inference

1. General/ Main Concerns:

In this section we present previous accounts of PPIs and claim that we need to differentiate between various types of PPIs, just as we differentiate between NPIs.

Baker (1970) claimed that PPIs cannot occur in the scope of clausemate negation, or, in other words, PPIs are said to be anti-licensed by negation, unless the sentence can be interpreted as an emphatic denial of a similarly phrased statement.

- (1) He found something. [6]
Wrong! He DIDn't / DID NOT find something. \surd not > some

As shown in Szabolcsi (2004) the denial reading can be suppressed when we judge the negated clause in the context of a ‘why’ – question.

- (2) Why did John look so disappointed?
Because he didn't find something. * not > some

“NPIs are appropriate in structures in the scope of a downward-entailing expression. PPIs are appropriate elsewhere” [5, 168]. Nevertheless, ‘some’ and ‘already’ seem to be fine in the following contexts.

- (3) a. No more than three guests have eaten *some* of the soup.
 b. No more than seven customers have *already* paid their bills.
 van der Wouden (1997) proposes the following ‘*laws of polarity*’ to differentiate between various types of Dutch PPIs.

- **strong PPIs** are incompatible with all monotone decreasing contexts (‘few, at most’ etc.)
- **PPIs of medium strength** are compatible with downward monotone contexts but incompatible with anti-additive ones (‘deny, refuse, nobody’ etc.)
- **weak PPIs** are compatible with downward monotonic and anti-additive contexts, but incompatible with antimorphic ones (‘not, not-at-all’)¹

The following examples [5,134] suggest that the situation of English PPIs is not that clear either.

- (4) a. *Someone hasn’t eaten some of his soup.
 b. *John hasn’t already finished the exam.
 c. *John wouldn’t rather be in Cleveland.
 (5) a. *No one ate some of the soup.
 b. *No one has already finished the exam.
 c. *No one would rather be in Cleveland.
 (6) a. ?Few people ate some of the soup.
 b. Few people have already finished the exam.
 c. Few people would rather be in Cleveland.
 (7) a. ?Hardly anyone ate some of the soup.
 b. ?Hardly anyone has already finished the exam.
 c. Hardly anyone would rather be in Cleveland.

The following examples, show that PPIs like ‘someone/ something’ cannot be in the immediate scope of a negative quantifier or ‘without’ – antiadditive operators, but it can occur below ‘at most five’ – downward entailing operators.

¹ A hierarchy of monotone decreasing functors: (cf. [7])
 Monotone decreasing: $f(X \subseteq Y) \rightarrow f(Y) \subseteq f(X)$ – few, seldom, hardly
 Antimultiplicative: $f(X \cap Y) = f(X) \cup f(Y)$ – not every, not always
 Anti-additive: $f(X \cup Y) = f(X) \cap f(Y)$ – nobody, never, nothing
 Antimorphic: $f(X \cap Y) = f(X) \cup f(Y)$
 $f(X \cup Y) = f(X) \cap f(Y)$ – not, not the teacher, allerminst

- (8) a. John didn't call someone. * not > some [6]
 b. No one called someone. * no one > some
 c. John came to the party without someone. * without > some
 (9) At most five boys called someone. √ at most 5 > some

What we want to retain from this section, as a conclusion, is that we can find a way to differentiate between various types of PPIs by looking at the way PPIs scope below different types of NPI – licensers – building on the logical properties of these ‘negative contexts’, on the compatibility of polarity items with various semantically definable types of negation. The claim that ‘PPIs resist overt negation’ (5:135), requires some modification because it is easily falsified.

2. Experimental evidence - PPIs and clausemate negation

The aim of this section is to bring experimental evidence for the claim that PPIs do not occur in the immediate scope of a clausemate anti-morphic Op – ‘*nu*’, ‘*deloc*’, ‘*nicidecum*’.

The participants – 50 students of English philology (Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest) and 50 other native speakers (friends, family) whose L1 is Romanian – were asked to perform grammaticality judgement tasks, evaluating 78 contexts, out of which 39 were assertive contexts and 39 were negative contexts. The aim of the experiments was to see if native speakers of Romanian can rule out the negative contexts that contained examples of PPIs and can attest that the assertive contexts are grammatical. We established the ratio of speakers that has to consider a sentence well-formed at 70% in order to count as proof of its grammaticality. The instructions for the grammaticality judgement tasks were provided on the questionnaire, thus the participants had to mark *Yes* or *No*, if the sentences seem correct or not in Romanian, as in the following examples.

(10)

- a. [...] am convingerea că trebuie să mai aşteptam până
 [...] have-1st.p,sg. conviction that must SA more wait-1st.p, pl. until
când va face plopul pere şi răchita micşunele...
 when will-3rd.p,sg. make poplar-the pear-pl. and willow-the ten-week stock-pl.²

² <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9Ng0SYNunREJ:legea290-2003.jurnalultau.ro/intrebari-si-raspunsuri-f5/aplicarea-legii-t2.html+cand+o+face+plopul+pere+si+rachita+micsunele&cd=28&hl=ro&ct=clnk&gl=ro>

- ‘I am convinced we need to wait until hell freezes over/ till the cows come home.’
- b. Poate printre toate răutățile, mai găsim și o
 Maybe among all malice-pl still find-1st.p.pl also a
fărâmbă de bunătate”.
 crumb/shred DE kindness.³
 ‘Maybe, among all the bad things around us, we can find a bit of good kindness.’
- c. Există **un pic** de Lizuca în fiecare...
 Exist a bit of Lizuca in each ...⁴
 ‘There is a bit of Lizuca in each of us.’
- d. [...] iar vulpea linsă totul **într-o clipită**.⁵
 [...] and fox-the licked everything in a moment
 ‘[...] and the fox licked everything in a flash.’
- e. Au dat **o groază** de bani ca să
 Have-3rd. p, pl give-past.part a heap of money-pl CA SA
 arate identic!
 look identical!⁶
 ‘They paid lots of money to look the same.’
- f. Hmm, astăzi pot spune că am avut
 Hmm, today can-1st. p.sg. say that have-1st.p.sg have-past.part.
 o zi **cam** dificilă și plină de emoții.
 a day sorta difficult and full of excitement
 ‘Hmm, I can say that today was somewhat difficult and full of excitement.’⁷

The results show that:

(10a) – The idiomatic expression ‘când va face plopul pere și răchita micșunele’ was tested in the following assertive context: ‘Va recunoaște că a greșit când va face plopul pere și răchita micșunele’, and 95% of the participants consider this sentence grammatical and 5% judged it as ungrammatical. The same expression was tested in the following negative context: ‘**Nu** voi ajunge președinte **când va face plopul pere și răchita micșunele**’, and 92% of the participants consider this sentence ungrammatical and 8% judged it as grammatical.

³ www.princeradublog.ro/atitudini/o-farama-de-bunatate/

⁴ http://www.iqads.ro/Analize_Reclame_read_9175/exista_un_picde_lizuca_in_fiecare.html

⁵ <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:VhG8rbZzQBgJ:www.mamica.ro/povesti/+intr-o+clipita&cd=58&hl=ro&ct=clnk&gl=ro>

⁶ http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:cM_Gu1zG2W0J:bravonet.ro/blog/au-cheltuit-pesto-60-000-de-lire-sterline-ca-sa-arate-la-fel/2009/07/14/comment-page-1/+o+groaza+de&cd=21&hl=ro&ct=clnk&gl=ro - Marți, 14 Iulie, 2009

⁷ <http://robciucionut.info/2010/06/09/o-zi-cam-dificila/>

(10b) – 94% of the participants consider this sentence grammatical and 6% judged it as ungrammatical. The same item, ‘o farama’, was tested in the negative context: ‘Denisa Jebeleanu *nu* aduce *o fărâmă* de arta in locuințele timișorenilor.’, and 70% of the participants consider this sentence ungrammatical and 30% judged it as grammatical.

(10c) – This sentence was tested in its negative form: ‘*Nu* există *un pic* de Lizuca în fiecare.’, and 85% of the participants consider it ungrammatical and 15% judged it as grammatical. The same item, ‘un pic’ was tested in the following assertive context, ‘Merită, cred eu, sa ne gândim un pic la acest exemplu de curaj și hotărâre.’, and 94% of the participants consider this sentence grammatical and 6% judged it as ungrammatical.

(10d) – The PP ‘într-o clipită’ was tested in the following assertive context: ‘Infulenca tot într-o clipita’, and 92% of the participants consider this sentence grammatical and 8% judged it as ungrammatical. The same item was tested in the negative context: ‘*Nu* ajunge *într-o clipită*’, and 45% of the participants consider the sentence grammatical and 55% judged it as ungrammatical.

(10e) – 91% of the participants considered the example grammatical and 9% judged it as ungrammatical. The same item, ‘o groaza’, was tested in the following negative context: ‘Familia de la Zoo *nu* a avut *o groază* de musafiri’, where 39% of the participants considered the example grammatical and 61% judged it as ungrammatical.

(10f) – 90% of the participants in our experiment consider this sentence grammatical and 10% judged it as ungrammatical. The same item, ‘cam’, was also tested in the negative context ‘Astăzi *nu* sunt *cam* trist’ and the results show that 96% of the participants consider this sentence ungrammatical, and 4% judged it as grammatical.

The following items/ expressions ‘*într-o clipită, o droaie, cât ai clipi, când va face plopul pere și răchita micșunele, ca dracu’, o fărâmă, cam*’, were tested in a second experiment with 90 participants – 40 students of English philology (Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest) and 50 other native speakers (friends, family). The questionnaire comprised of 14 sentences, where 7 of the sentences tested the occurrence of the previously mentioned items in the scope of ‘*nicidecum*’ and the other 7 sentences tested the occurrence of the same items in the scope of ‘*deloc*’. The instructions were provided on the questionnaire, and the participants had to mark Yes or No, if the sentences seem correct/ acceptable or not in Romanian. As was previously mentioned we established the threshold of acceptability at 70% for the following examples. For reasons of space I will only present

(11)

- a. *Citesc în ziare **nicidecum o droaie** de minciuni.
Read-1st.p,sg. in newspaper-pl. not-at-all a pack of lie-pl.
'*I read in newspapers tons of lies not-at-all.'
- b. *Ion are **nicidecum o fărâmbă** de credință.
Ion have-3rd.p,sg. not-at-all a crumb DE faith.
'*Ion has a little faith not-at-all.'
- c. *Ajung la serviciu **nicidecum într-o clipită**.
Get-1st.p,sg. at work not-at-all in a moment.
'*I get to work in a jiffy not-at-all.'
- d. *Trimit scrisorile **deloc într-o clipită**.
Send-1st.p,sg. letter-pl.-the at all in a moment.
'* I will send the letters in a jiffy at all.'
- e. *Aud la radio **deloc o droaie** de prostii.
Hear-1st.p, sg. at radio at all a pack of idiocy-pl.
'* I hear tons of idiocies on the radio at all.'
- f. *Mi-a ramas **deloc o fărâmbă** de inteligență.
CL-1st.p, sg.Gen. have-3rd.p, sg. left at all a crumb of intelligence.
'*I have a little intelligence left at all.'

The results show that:

(11a) – 1,1% of the participants considered this example grammatical and 98,8% judged it as ungrammatical.

(11b) – 3,3% of the participants considered this example grammatical and 96,6% judged it as ungrammatical.

(11c) – 23,3% of the participants considered this example grammatical and 76,6% judged it as ungrammatical.

(11d) – 1,1% of the participants considered the example grammatical and 98,8% judged it as ungrammatical.

(11e) – 1,1% of the participants considered the example grammatical and 98,8% judged it as ungrammatical.

(11f) – 3,3% of the participants considered the example grammatical and 96,6% judged it as ungrammatical.

In conclusion, the prediction we started out from is valid – native speakers of Romanian attested the fact that the expressions/ items used in the examples

qualify as PPIs that cannot scope below immediate antimorphic operators like ‘*nu*’, ‘*deloc*’, ‘*nicidecum*’. The occurrence of items/ expressions similar to ‘in a jiffy/ in the twinkling of an eye’ or ‘tons’ in (10d, e) – were lower than we would have liked them to be maybe because the participants read the sentences as an emphatic denial of a similarly phrased statement (some PPIs can appear in the scope of clausemate negation if focused).

3. Further Issues: In a future paper we will explain the distribution of PPIs in licensing terms, built on the NPI – PPI parallelism and we will argue that lexical PPIs in Romanian are double NPIs that have two NPI – features: one is a strong – NPI feature like that of ‘yet’ or ‘squat’, which requires a clausemate anti-additive licenser, without intervention. The other feature is a weak – NPI feature like that of ‘ever’, which requires a monotone – decreasing licenser, not necessarily clausemate but without intervention.

In a future paper we will bring evidence for the following: PPIs can scope below superordinate negation; PPIs can take scope below DE operators; the PPI is not simply prohibited from appearing in the scope of negation – the relation between the PPI and negation is subject to intervention effects – PPIs can scope below negation if there is another operator intervening = shielding phenomenon

References

1. Baker, C. Lee. 1970. *Double Negatives*. *Linguistic Inquiry* 1: 169–186.
2. Horn, Laurence. 1989. *A Natural History of Negation*. Chicago and London: University of Chicago Press
3. Israel, Michael. 1997. *The Scalar Model of Polarity Sensitivity*. Forget et al., eds., 209-229
4. Klima, Edward. 1964. *Negation in English*. In Jerry A. Fodor & Jerrold J. Katz. *The structure of language*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 246-323.
5. Ladusaw, William. 1979. *Polarity Sensitivity as Inherent Scope Relations*. University of Texas at Austin, Austin, PhD dissertation
6. Szabolcsi, Anna. 2004. *Positive Polarity-Negative Polarity*. *Natural Language and Linguistic Theory*, 22: 409-425
7. Van der Wouden, Ton. 1997. *Negative Contexts: Collocation, Polarity and Multiple Negation*. Routledge, London
8. Zeijlstra, Hedde. 2004. *Sentential Negation and Negative Concord*. University of Amsterdam. Utrecht: LOT Publications. PhD Dissertation

9. Zwarts, Frans. 1998. *Three types of polarity items*. In Fritz Hamm and Erhard Hinrichs, eds., *Plurality and Quantification*. 177-238. Kluwer, Dordrecht.
10. Zamfirescu, M. 2011. *Lexical Positive Polarity Items in Romanian*. In Surányi, Balázs and Diána Varga (eds.) 2012. *Proceedings of the First Central European Conference of Postgraduate Students*. Piliscsaba: Pázmány Péter Catholic University, 346-367.

Literary Studies

Ipostaze ale spațiului poetic și câteva soluții pentru cultura contemporană

*Florin-Cristian Balotescu
Universitatea din București,
Școala Doctorală Litere, Anul III
Liceul Teoretic „Mihail Sadoveanu”, București*

Abstract

Lucrarea propune o reevaluare a conceptului de spațiu poetic ca realitate alternativă configurată textual, urmărind modul în care ea poate deveni una dintre soluțiile culturii contemporane. Fără a exclude autori la care funcționează modelul arhitectului, al creatorului care (re)face o lume, se aduce în discuție rolul unor scriitori atipici care, cel mai adesea, nu se înscriu unei anumite estetici, ci creează torsiuni ale direcțiilor literare, fie prin aceea că abordează zone puțin explorate, fie prin faptul că pun la îndoială însuși conceptul de literatură. Astfel de scriitori (G. Bacovia, M. Blecher, M. I. Caragiale, Gellu Naum, Mircea Ivănescu, Radu Petrescu), dar și autori contemporani ca Ruxandra Cesereanu sau Simona Popescu, par să fie cei care determină treceri spre realități complementare, provocând schimbarea paradigmatelor literare. Ei nu caută autenticitatea, ci felul în care lumea reușește să declanșeze, pe lângă instinctul de a crea, un instinct poetic, reflectat la nivelul creației așa-numit literare, prin care autorul depășește lumea și pe sine.

Cuvinte-cheie

G. Bacovia, M. Blecher, M. I. Caragiale, dublă alienare a limbajului, interdicție expresivă, Mircea Ivănescu, literatură poetică, Gellu Naum, poetica devenirii, Radu Petrescu, spațiu poetic, suprarrealism, supra-realitatea scrierii.

Distincția dintre genurile literare se află încă la baza manifestărilor din spațiul literar: istoriile literare recente urmăresc grupări de poeți sau prozatori, editurile își proiectează colecții de poezie sau proză, dezbaterile de specialitate au secțiuni specializate pentru poezie, proză, teatru etc., iar în acordarea premiilor de înalt rang cultural se vorbește încă de „genurile importante”. Sigur că aceste distincții joacă un rol important în funcționalitatea exterioară a ceea ce numim deocamdată creație literară sau artistică, în general. Discuțiile, interpretările, chiar și lecturile au nevoie de puncte de plecare, de lămuriri, prefațări, introduceri, iar originea acestui fel de a descrie realizările literare se identifică practic cu textele care stabilesc statutul literaturii. Lucrurile numai aparent se leagă de primele încercări de forjare a conceptelor. Aristotel vorbește despre „deosebirile dintre arte

în ce privește mijloacele cu care săvârșesc imitația”[1], iar citind mai departe în *Poetica*, text pe care astăzi tindem spre a nu îl mai privi neapărat ca pe unul de teorie literară, ci ca pe o producție poetică de primă mână, putem vedea că primele observații asupra statutului textelor erau detaliate mai curând la nivel pur funcțional. În 1927, poetica era identificată cu teoria literară și retorica, afirmându-se că „nu este necesar să delimităm juridic sferile studiate”, dar că poezia este ceea ce numim „literatură artistică”, iar proza „literatură neartistică” [2]. În același context adesea calificat ca radical și, evident, formal(ist), erau aduși în discuție însă termeni destul de vagi și profitabili pentru gândirea contemporană, cum erau interesul pentru opera de artă, fenomenele lingvistice de graniță, funcția artistică, fapt care nu face decât să întrețină ideea că atâta timp cât ne aflăm în spațiul literar, admitem ca perfect valabile, deci într-o anumită măsură cuantificabile, elemente ca ambiguitatea, obscuritatea, fantasmale lingvistice și textuale extreme, delirul verbal, fenomenele expresive inedite, dicteul automat, migrațiile între genuri. În cartea sa despre poetica occidentală, Lubomír Doležel trece în revistă cele mai importante dintre viziunile asupra poeziei, stabilind încă de la început că „o știință a literaturii este posibilă numai dacă literatura este recunoscută ca o activitate artistică specifică; și invers, specificitatea artei literaturii poate fi justificată în teorie și apărută în practica culturală numai de o poetică științifică prin care sunt respinse abordările deterministe și reduționiste asupra literaturii.” [3] Sigur că, în aparență, opera poetică poate exista fără discurs critic, în realitate însă, cel care supraviețuiește este textul, nicidecum interpretările sale, valorizările, implicațiile generate de acceptarea sau neacceptare în canon. Pe de o parte, așadar, trebuie subliniat că literatura artistică și discursul critic din jurul ei sunt complementare, evident prima având statutul unui „produs” final, a unui obiect cu viață proprie, cel din urmă interesând în primul rând prin abilitatea de a deschide un orizont întreg al cărei nucleu îl constituie textul literar în sine. Pe de altă parte, în ceea ce privește scopul acestei lucrări, acela de a fixa câteva coordonate ale spațiului poetic ca una dintre categoriile specifice literaturii artistice, se impune o clarificare a distincției între genurile literare. Având în vedere autorii pe care îi alegem ca reper și corpusul de texte la care ne referim, vom vedea că, în cazul lor, pe lângă faptul că se pot detecta structuri expresive similare, granițele dintre genuri sunt trecute, iar aceasta nu neapărat din dorința de a depăși canoanele epocii, cât dintr-o dispoziție interioară, imanentă deci discursului poetic. Plecând, așadar, de la textele lui G. Bacovia și ajungând până la Gellu Naum sau Mircea Ivănescu, putem identifica cu destulă ușurință migrații între genurile literare care depășesc sintagmele destul de

vagi de poem în proză sau proză poetizată. În cazul lor, ca și în câmpul literar artistic în ansamblu mult mai potrivită pare să fie ideea generală de *literatură poetică*. Un tip de literatură, așadar, care își conține, în aceeași structură „finală” geneza, elementele vizibile și transmisibile și care țin de corporalitatea textului (expresie, stil, spațiu poetic generat), ca și elementele conexe (receptare, influență, discurs critic).

Literatura poetică este unul dintre puținele domenii în care natura obiectului se confundă cu substanța și structurile care îl compun, ba mai mult, „obiectul” literaturii se păstrează și în zona discursului critic. Dacă ar fi să plecăm de la definiția clasică, cea mai generală și aparent neutră a literaturii ca „artă sau creație artistică al cărei mijloc de exprimare este limba” [4] sau ca „arta limbajului produsă în activitatea creatoare de *poiesis*” [5] obținem, de fapt, destule lămuriri asupra statutului general al literaturii, din moment ce nu vorbim despre ea în afara unui limbaj scris, oricât de inovator sau destabilizator ar fi el și oricât de extinse și permeabile ar fi coordonatele sale de expresie. Discuția pare comună și la îndemâna oricui, pentru că orice receptor poate spune, cel puțin în principiu, despre ce vorbește sau poate spune, în cazul literaturii, că este vorba despre *altceva* decât în filosofie, mistică, mitologie sau știință. Dificultatea însă o găsim în aceea că, pe de o parte, deși rolul literaturii are implicații culturale, sociale, politice, mediatice și deci statutul său ar trebui să fie marcat de oarecare certitudini, pe de altă parte, există destule lucruri care scapă structurilor de interpretare, paradigmelor, clasificărilor și destule provocări care să solicite reprogramarea verdictelor și revizitarea conceptelor. Adoptăm parțial teoria deja clasică a lui Roland Barthes, a literaturii ca „graful complex al urmelor unei practici: practica scriiturii”, dar și ca înțelegere a unui statut mai degrabă neutru al autorului, în continuarea acțiunii „forțelor de libertate care acționează înăuntrul literaturii” [6]. Este o viziune foarte „profitabilă” asupra statutului literaturii, pentru că ea nu exclude nimic și, în același timp, diferențiază, prin implicarea ideii de urmă, între alte forme de scriitură. În plus, această teorie afirmă că forțele de libertate care acționează în câmpul literaturii depind în primul rând de efortul de derutare a limbii. Pare, așadar, că esența literaturii este de natura unei provocări, lucru care, pe de o parte face dificilă o categorizare, pe de alta solicită tocmai o o categorie proprie. Din această perspectivă obiectul literaturii poetice, cu alte cuvinte categoria prin care literatura poetică se identifică și devine, practic, estetic autonomă, este cea a *spațiului poetic*. Este important încă de pe acum să spunem că înțelegem spațiul poetic nu ca pe un obiect ambiguu, crepuscular, exclusiv metaforic sau simbolic fapt ce ne-ar muta mai degrabă spre studiile de imagologie și ekfrastică, ci ca pe un substrat al operei

literare, generat tocmai prin provocarea de care pomeneam mai sus, completată de o serie de elemente asupra cărora vom insista mai departe. Evident, categoria spațiului poetic poate fi recunoscută în oricare dintre operele literare. Pentru autorii la care ne vom referi însă, ea apare, în diverse ipostaze, ca element determinant, fără distincții de gen literar în mod necesar și adesea reprezintă elementul „de atracție” atât direct pentru lector, cât și în ansamblul mai larg al mecanismelor de evoluție a literaturii. Cu alte cuvinte, acești scriitori (poeți, prozatori și experientatori sau toate simultan: G. Bacovia, Matei Caragiale, M. Blecher, Radu Petrescu, Gellu Naum, Mircea Ivănescu) sunt unii dintre cei mai reprezentativi autori care fac legătura între tradiție și fenomenul marginal, inedit, experimental. Din plan sincron, problema autorului care influențează sau depășește tendințele epocii, se mută în plan diacronic; aici, autorul permite și solicită chiar reinterpretări ale geneticii diverselor mișcări culturale, de care a fost, cronologic și estetic vorbind, complet sau relativ independent. Un exemplu este M. Blecher, autor contemporan cu reprezentanții primelor romane moderne marcante (Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mircea Eliade, C. Fântâneru) pe modelul Marcel Proust, André Gide, James Joyce, Virginia Woolf. Cu ei, Blecher împărtășește același interes pentru adâncimile psihologice și provocările conștiinței, dar, simultan, depășește „noua structură” și face un pas important, definitivat mai târziu de textele naumiene din anii 1940-1946 (*Medium* sau *Castelul orbilor*), spre proza care consemnează experiențe periferice, halucinante, apropiate de fenomenele favorite ale avangardei suprarealiste față de care Blecher nu și-a ascuns afinitatea. Ca și Marc Chagall în pictură, M. Blecher ocolește, fie din cauza unei orientări interioare, fie din cea a contextului social-biografic, asocierile imediate cu vreuna dintre mișcările epocii față de care păstrează distanțe egale. Ceea ce rămâne însă dominantă, iar acest fapt se întâlnește la fiecare dintre autorii aflați în discuție, este tocmai prezența categoriei spațiului poetic. Acesta este, de fapt, elementul care creează distanța specifică și în același timp, prin ipostazele pe care le îmbracă, stabilește individualitatea fiecărui creator în parte.

Fără a fi un concept nou sau o formulă inedită, spațiul poetic se leagă mai mult decât de un construct textual exclusiv, de un domeniu alternativ, un spațiu potențial al realității care legitimează existența și statutul a ceea ce identificăm, în ansamblu, ca fiind poetic. Pe de altă parte, avem în vedere premisa că așa-numitele paradigme culturale suportă periodic schimbări anticipate de operele unor scriitori care, din această perspectivă, sunt greu clasificabili; opera lor este una „de cotitură”, care scapă modelelor consacrate de interpretare, deși acestea sunt

integrate perfect în demersul operei lor. Astfel de opere și structurile dezvoltate prin ele vor constitui, de altfel obiectul lucrării noastre. Propunerea noastră nu este de alcătuire a unui canon al literaturii române sau de altundeva, ci detectarea unor mecanisme de evoluție în operele acestor scriitori care transcend rolul „ancestral” al literaturii, acela de creație a unei lumi, transformându-și arta proprie într-un demers personal, de care adesea nu se disociază prin nici o arie a comportamentului lor social sau intim. Nu este vorba despre rolul biografiei în operă, lucru îndelung discutat, și nici despre o re-evaluare a rolului „nou” sau „vechi” al subiectivității, ci de felul în care opera literară, deși, evident, și ea o creație, nu pleacă de la ideea de „a crea”, ci de la configurarea unui *sens poetic* al existenței. Se „demonstrează” existența unui spațiu ale cărui intruziuni se fac vizibile și în diversele planuri ale realității; acesta este spațiul poetic. Cu toate că, la prima vedere, el nu apare decât ca o prezență comună a oricărei opere literare, realitatea este aceea că există scriitori la care discursul artistic, indiferent de apartenența la o mișcare sau alta, conține elemente ce trimit la un sens mai degrabă original al poeticului, legat de creația artistică care este diferită de creația artizanală [7]. Distincția aristotelică dintre *poesis* și *praxis* devine o relație indivizibilă, iar spațiul poetic un areal permeabil care nu exclude, practic, niciunul dintre elementele lumii în care apare, fie ea o lume ficțională sau nu. Simultan, de pildă, proza lui Radu Petrescu (atât într-o proză metaliterară ca *Oceanul întors*, cât și într-un roman ca *Matei Iliescu*) se afirmă și este condusă pe mai multe coordonate: structurală (arhitectonica romanului), experimentală (autorul realizează adevărate redări grafice ale propriei opere care, chiar dacă izolate, sunt completate de observațiile din jurnale, dând măsura unui artist care face în același timp literatură elitistă și un performance metatextual prin redări grafice sau muzicale, paralele cu opere de artă, scris în simultaneitate cu notația de jurnal și observația), poetică („experiența” aerului ca substanță activă a textului propriu-zis).

Desigur, funcțional în aceeași măsură este și modelul creatorului de „oameni și de viață”, al arhitectului interesat de „pulsăția vieții” [8], tipul autorului care (re)face o lume, diferența este în sursă și mod de conducere a demersului epic-poetic. La autori ca Hortensia Papadat Bengescu sau Mircea Cărtărescu, pentru a cita autori din epoci diferite, spațiul poetic ia mai degrabă forma unui mit personal, mit care este o ipostaziere particulară lumii, iar punctul de plecare este intenția de a crea, iar nu aceea de a urmări, în simultaneitate, o experiență poetică a lumii [9]. Pentru un scriitor de factură realistă, oricât de fanat ar părea termenul, o călătorie a personajului sau o simplă plimbare pe străzile orașului este motiv de observare a lumii, de suprapunere între lume și procesele interioare, pentru un scriitor ca Gellu

Naum, plimbarea prin oraș reprezintă resuscitarea unor instincte poetice pierdute sau, pur și simplu, dizolvarea lumii care nu mai este un sistem de coordonate, ci o sumă de „distanțe”, așa cum se întâmplă în *Zenobia*, 1985. Astfel de scriitori par să fie cei care determină treceri spre alte zone ale realității, provocând schimbări de paradigmă; ignorând autenticitatea, ei urmăresc felul în care lumea reușește să declanșeze, pe lângă instinctul de a crea, un instinct, un comportament sau un set de fapte poetice. La nivelul așa-numitei creații literare, faptul se reflectă într-un discurs dublu determinat, prin dependența de realitate și dependența de spațiul poetic. Cele două extremități nu reprezintă câtuși de puțin o convenție intra-textuală, ci două condiții de existență ale unei zone simultan scrise și nescrise, zonă nerevendicabilă într-un alt mod decât cel estetic; într-o ipostază reperabilă, ar fi vorba de lume ca sumă de fapte poetice.

În acest context, se poate studia în ce fel și în ce condiții se poate vorbi de o evoluție a spațiului poetic, în ce fel acești scriitori reprezintă ieșiri din paradigme, provocând modificări nu doar asupra structurii, ci și a sensului canonului, dar și felul în care operele lor au anticipat și anticipează „mișcări” din planul literaturii sau al mentalităților. Devine interesant chiar rolul pe care îl joacă în ansamblul manifestărilor de tip cultural; refuzând cel mai adesea ideea de nucleu cultural, autorii devin ei înșiși nuclee care amplifică importanța și necesitatea fenomene aparent periferice, destabilizatoare). Un fapt de asemenea notabil este acela că, deși nu sunt prizonierii exclusivi ai unui tip de discurs și nu cad iremediabil în manierism, ei rămân fideli unei experiențe poetice ale cărei atmosferă și context sunt recongnoscibile în diverse realizări textuale. Mai puțin se poate vorbi în astfel de opere de o evoluție interioară sau de opere de tinerețe (într-un sens valorizator). Opera lui Blecher, Bacovia sau Gellu Naum își găsește o maturitate deplină, ca afinitate poetic încă din momentul debutului, iar certitudinea pe care cititorul o are este că spațiul poetic se mișcă odată cu poetul însuși și orice „demisie” ar crea o ruptură iremediabilă a operei.

E de prisos să spunem că astfel de autori se disociază de nucleul determinat cultural al unei estetici, creând torsiuni ale direcțiilor literare, fie prin aceea că abordează zone puțin explorate, fie prin faptul că pun la îndoială însuși conceptul de literatură. Ei sunt cel mai adesea, prin acest aspect, inclasabili, marginali, iar aceasta mai mult prin comportamentul lor poetico-textual specific, decât din perspectiva cunoașterii lor sau a prezenței într-un canon sau altul. Nu putem privi ideea de spațiu poetic nici exclusiv ca un soi de curiozitate care denușește straniețea, ideile avangardiste, formele poetice de tipul performance-ului, ci mai curând ca pe un complex de elemente care permite o „înrudire” a scriitorilor și, practic, face posibilă

mișcarea referinței în orice sens – putem vedea, astfel, cum Gellu Naum se leagă de Mihai Eminescu sau Matei Caragiale de Dante Alighieri [10], de unde căderea în desuetudine a unor opere, de unde discuțiile despre literatura canonică și cea din afara canonului, dar și acceptarea mai rapidă a scriitorilor contemporani care, deși cunoscuți și promovați ca tip de scriitură, nu fac adesea obiectul operelor critice de sinteză, iar influențele lor sunt tratate cu multă prudență. Este important de subliniat că toate aceste, până la urmă propuneri teoretice sunt alternative desfășurate fără intenția de a submina explicit rigorile oricărui discurs critic fundamentat și fără a ignora specificul contextelor culturale și axiologice. Trebuie spus însă, că, în contextul actual, în așa-numitul proces globalizator care din obiectul unei analize atente a fenomenelor generale a devenit soluție și motiv invocate pentru orice tip de criză, lumea e marcată de întoarcerea la spațiile narative, fie ele literare sau extraliterare. Foarte bine „cotate” astăzi sunt așa-numitele povești de viață, dar și relatările „de la fața locului” sau poveștile „live”, ambele reprezentând, după opinia noastră, nu performanțe contemporane, ci semnele reactivării unui instinct de recuperare a experienței directe, în primul caz sau ale unui instinct hermeneutic, specializat critic care nu și-a definit încă strategiile de adaptare la un peisaj dominat de accesul imediat. Deși livrate aparent gratuit și total, asemenea experiențe rămân însă imposibile în absența unei individualități complexe. Într-un asemenea context, discuția în jurul legitimității unui spațiu poetic devine necesară – spațiul literar în sine are nevoie să se redefiniească, pentru a nu deveni doar una dintre multele manifestări polimorfe care nu sunt decât fals culturale și față de care nu are uneori decât avantajul corpului scris al cărții. Amintim, în acest context, conceptul de *mitopie*, propus de profesorul Paolo Bellini, într-un studiu care „tratează despre civilizația globalizată, văzută ca un corp complex de narațiuni spectaculoase – de multe ori contradictorii – diseminate în fiecare colț al planetei noastre de un sistem mass-media foarte inovativ și de înaltă tehnologie. Rapida dezvoltare a unei asemenea colonizări tehnologice, transmisă prin mediul ambiant al ființelor umane atât ca dimensiune corporală cât și mentală, este destinată probabil să prelucreze și să renoveze toate societățile umane și subiecții lor” [11]. Aflată în suspensie perpetuă între mit, care „subordonează rațiunea imperativelor imaginației”, și utopie, care pune „forța imaginației în slujba unui proiect rațional și performativ”, mitopia se constituie ca „narațiune hibridă” și devine, spune în continuare Paolo Bellini, „modalitate colectivă de a confrunta realul (ca în cazul Mitului), care se explicitează subiectiv și individual în modele performative (ca în cazul Utopiei), proiectând în schimb mentalul fiecărui individ (ca loc în care se desfășoară conștiința, dar și conștiința

de sine), într-o dimensiune colectivă și transpersonală” [12]. Dacă civilizația occidentală, conchidea autorul, inaugurează odată cu Platon, o demitologizare dictată de logos, civilizația modernă realizează procesul invers. Respectând dictonul mediatic, „mediul este mesajul” [13], ea adaptează tehnologiile moderne la necesitățile unor reprezentări ideatice și discursive, prin intermediul constituirii unor narațiuni mitopice.

Dacă cercetătorul italian aplica teoria mitopiei la discursul politic contemporan, se poate vedea cum mecanismul ei acționează și în cazul altor tipuri de discurs, așa cum este cel artistic. Elementul nu este pe de-a-ntregul nou și ne putem gândi la primele reprezentări dramatice din amfiteatrele antice, unde lipseau decorurile, ele fiind suplinite de natura însăși. În felul acesta, cerul sau munții deveneau un fel de prezențe care augmentau considerabil sentimentul de măreție declanșat de scenele animate de eroi sau zei. Pe lângă mitul propriu-zis, așadar, care avea, printre altele, rolul de a-l transforma pe participant, acesta din urmă își construiește propriul mit, prin care aderă la realitatea spirituală, la spațiul artistic. Probabil că unul dintre rolurile măștii introduse mai târziu era, pe lângă acela transmis până astăzi de a conferi individualitate personajelor, tocmai de a schița figurile reale ale acestui spațiu alternativ care apărea, hibrid, la întâlnirea dintre opera dramatică și spectatorul transfigurată. Literatura spațiului poetic păstrează același principiu – scriitorul acționează nu în planul realității, ci al „mitopiei” pe care o realizează. Chiar dacă e o ipoteză destul de greu a fi manevrată, ideea spațiului poetic ca mitopie, deci ca o componentă viabilă a realității „mari”, este susținută de structura în sine a operei care permanent reevaluează conceptele, miturile, arhetipurile. Realitatea ultimă din acest „demers” unic prin substanța sa, este mult mai vizibilă uneori abia în momentul în care încep metadiscursurile, criticile, hermeneuticile. Pentru a fi analizat critic, textul nu este doar reluat și fragmentat, ci transpus, dat fiind că, spre deosebire de alte „obiecte”, un text nu poate fi „autopsiat”, descompus până la absurd, caz în care condiția sa firească este practic anulată. Pentru a nu fi absorbit complet de spațiul care i se deschide, precum personajul lui Castaneda sau naratorul „anonim” al *Crailor...*, teoreticianul se înarmează cu mult invocata obiectivitate (motivul eternei dispute dintre creatori și teoreticieni), presupus riguroasă, în spatele căreia respiră însă adânc impresionismul, canoanele estetice, afinitățile electivă. Demersul său nu este nici pe departe nul din acest motiv, dimpotrivă, el pune în lumină o structură de adâncime, similară celor din gramaticile generative; în acest fel textul este individualizat, și nu izolat de spațiul general uman, plurivalent și eterogen, iar nu totalitar. Și ce este mai important, procesul însuși de analiză, de clasificare sau

interpretare validează, de fapt, în continuarea textului, un mod de cunoaștere poetică a lumii, acesta din urmă cu o istorie lungă și destul de ambiguă.

În literatura spațiului poetic, ca posibilitate de clasificare alternativă, se pot mai multe constante: *dubla alienare a limbajului*, *interdicția expresivă*, *poetica devenirii* și *supra-realitatea scrierii*. Prin *dubla alienare a limbajului* înțelegem nu atât un fenomen de o complexitate semnificativă, cât mai curând o evidență a zonei poeticului; este o particularitate care se observă fără nicio dificultate teoretică, plecând nu neapărat de la texte contemporane, care pun serios la îndoială chiar și ideea de textualitate, ci chiar de la un exemplu clasic, al unor versuri din Eminescu. Când poetul scria în *Luceafărul* „Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă/ Pe ochii mari, bătând închiși,/ Pe fața ei întoarsă” [14], el impune, nu are importanță dacă involuntar sau nu, o schimbare multiplă de perspectivă, un proces de alienare a limbajului și imaginii ce poate fi urmărit în mai multe etape. Analogia care se poate face imediat între ochi, oglindă și limbaj poetic descrie, în poezia lui Eminescu, dar nu numai [15], exact acest lucru: fiecare dintre cele trei elemente are mai întâi o realitate exterioară, care își are semnele proprii și care o deosebește de alte obiecte similare. Urmează o realitate secundară, alternativă, intermediară (imaginea din oglindă, imaginea pe care o vede privirea subiectivă, sensul ascuns al expresiei poetice) care ar fi o alienare de gradul întâi, cu alte cuvinte, o imagine subiectivă a realității concrete de la care s-a pornit. În fine, putem vorbi despre un al treilea tip de realitate, aceea din spatele ochiului, care face posibilă imaginea; ea este, pe rând, stratul obscur din spatele oglinzii sau mutația pe care o produce limbajul poetic și care deturneză cititorul (un privitor și el, în fond), solicitându-i schimbări de perspectivă, resurse noi de sensibilitate, abilități inedite de interpretare. O structură similară se poate remarca imediat în poemul *Vis*, un text insuficient evaluat ca unul dintre textele emblematice pentru poetica deja îndelung discutată a romantismului românesc și datat de altfel dintr-o perioadă anterioară *Luceafărului*.

Alături de ceea ce numeam dubla alienare a limbajului, *interdicția expresivă*, s-ar traduce printr-o imposibilitate, involuntară sau nu, de a defini sau descrie lumea altfel decât prin senzațiile și mișcările provocate de ea. Creatorii la care se manifestă această interdicție auto-impusă își explică arta cel mai adesea printr-o dispoziție și o urgență interioară și mai puțin prin intenția de a construi „limbaj” poetic. Aparent, cei trei autori se situează pe poziții estetice cu filiații diferite, ca „fețe” ale aceleiași modernități, iar aceasta pe bună dreptate, dat fiind că literatura modernă și contemporană le datorează modele importante, dacă nu cumva unele dintre cele mai importante. Pentru ei, de fapt, textul nu este decât un

mediu, un intermediar între propria obsesie și tiparul cotidian în care aceasta se va plasa, determinând, în felul acesta, o zonă specifică. Este, de fapt, una dintre ipostazele sub care se manifestă spațiul poetic – implicit, în poetica lui G. Bacovia, explicit, cu tenta unei schițe poetico-teoretice a sensibilității extinse la nivel spațial, la M. Blecher, estetizant, printr-o poetică a măștilor, la Mateiu Caragiale. Simbolul, sensul însuși devin secundare, pentru că spațiul înregistrat textual, experiența poetică, interiorizarea realității cotidiene sunt simultane, imanente – „totul se joacă în imanentă” [16] , scria Jean Baudrillard; ideea a fost exprimată deja de Gh. Crăciun, în continuarea lui Jean Baudrillard. „Omul pare să fi intrat în era formelor repetitive, seriale. [17] (...) «pretutindeni se caută să se producă sens, să se semnifice și să se facă vizibilă lumea. Dar pericolul ce ne amenință nu este lipsa de sens, ci, dimpotrivă, sufocarea cu sens și moartea din cauza lui. Tot mai multe lucruri au căzut în prăpastia sensului și tot mai puține lucruri au păstrat farmecul aparenței»”[18].

Dacă primele două coordonate ale spațiului poetic sunt marcate într-o anumită măsură, tehnic, prin relația lor imediată cu limbajul și textul, *supra-realitatea și poetica devenirii* apar mai degrabă drept consecințe care țin de atmosfera, atitudinea și starea operei. Cea de-a doua, pe care o legăm de o serie de creatori postbelici [19] cum sunt Mircea Ivănescu, Gellu Naum și Radu Petrescu, se configurează în opere prin care eul se constituie și reconstituie progresiv, într-o mișcare permanentă care cuprinde întreaga operă „de autor”, deci atât prin actualizările ei majore, marcante, cât și prin scrierile fragmentare, marginale, ca jurnalele de creație sau texte aparținând altor genuri decât cele pe care autorul le-a abordat cu predilecție (teatru și chiar traduceri). Cât privește *supra-realitatea*, ea se naște din aderența experienței poetice la experiența realului, ca mediu al operei literare. Resimțită de autor ca simultană cu realitatea, *supra-realitatea* solicită o altă forță de surprindere a faptelor, o voce diferită și un nou tipar de percepție. Ar fi vorba, deci, de ceea ce poezia modernă a înțeles drept reorganizare senzorială – Arthur Rimbaud urmărea să ajungă la ceea ce numea *necunoscut*, printr-o dereglare a tuturor simțurilor [20], iar T. S. Eliot vorbea despre o disociere (diseminare?) a sensibilității [21]; vorbim aici nu de un proces indus (cum de altfel, nu credem să fi fost în esență nici în cazul lui Rimbaud), ci de unul involuntar, generat, așa cum afirma poetul francez, o recunoaștere a identității de poet care, în mod neașteptat, nu se așează în rândul creatorilor de literatură poetică, ci tocmai în opoziție cu ei, de unde ideile de marginalitate, teribilism, decandentă. Nu lipsit de o tensiune interioară, cum vom vedea la Bacovia sau Blecher, poetul supra-real se desparte de sine, pentru a se regăsi în altă parte. [22] Păstrând parțial, ca punct de plecare,

teoria lui Hugo Friedrich care situa începuturile poeziei moderne sub semnul categoriilor negative, adăugăm că cei mai mulți dintre reprezentanții marc.

Putem vorbi, de asemenea, în literatura spațiului poetic despre performarea unei *reînvestiri a spațiului cu o umanitate periferică*. Spațiul este subiectivizat, poetul nu doar explorează, ci experimentează în același timp stări contradictorii, deusolante pe care le impune realității și care ajung să determine această realitate. *Absența categoriilor clasice de timp și spațiu* este un alt element recurent; ritmurile cotidiene sau interioare nu mai sunt dictate de succesiunea cronologic-istorică, ci de extensiile generate de stările poetice. Timpul aproape că este un „atribut” al percepției poetice, un alt obiect al lumii, ca și lumina, întunericul sau limbajul.

Evident, câteva constante nu sunt neapărat suficiente pentru configurarea unui concept nou sau a unei categorii. Dublate însă de aplicarea unei hermeneutici alternative, o *subhermeneutică* (așa cum propune Corin Braga) așa cum am văzut, ele sunt un pas spre o secvențialitate inovatoare a literaturii și o nouă sincronizare a ei cu modele de analiză și proiecte de ultimă generație, ca să folosim una dintre formulele supralicitate ale momentului. Dat fiind că autorii la care ne-am referit practică un tip de poetică situat, de cele mai multe ori, pe o poziție anti-poetică și anti-literară, trebuie avute în vedere, pentru analiza și „detectarea” preocupării autorului pentru sondarea unei realități ca spațiu poetic, concepte cu un grad mare de flexibilitate ca *anarhetip* (C. Braga), *canon alternativ* (I. Manolescu), *critificiune* (R. Federman), *geocritică* (B. Westphal), *heterotopie* (M. Foucault), *imaginal* (H. Corbin), *structuri generative* (N. Chomsky), *viractualitate* (J. Nechvatal), fiecare suscitând o întreagă genealogie care așază literatura în câmpul larg, al formelor de manifestare existențială.

La nivel textual, avem de a face cu o tranșesiune a genurilor aproape fără excepție afirmată direct și chiar teoretizată, în spațiul propriu de expresie (la Bacovia, Naum, R. Petrescu sau M. Ivănescu, dar și de autori contemporani ca Ruxandra Cesereanu, în manifestul dedicat delirionismului poetic sau Simona Popescu, prin volumele atipice de poezie văzută ca mod de coagulare transgresivă a unor stări și realități interioare și exterioare); poezia și proza solicită imediat, în formulă naumiană, dedublări funcționale, retorica devine, așadar, o prelungire a spațiului, iar cuvintele, ca și obiectele (despre anxietățile obiectelor vorbise și Macedonski), devin materiale și „se rostogolesc” la Mircea Ivănescu, lăsând urme vizibile. Dacă ar fi să ne referim la procedee din artele plastice, ar trebui spus că nu avem de a face în reprezentările vizuale ale spațiilor poetice nici cu mimesis-ul înglobat de metodele *trompe l'oeil*, nici cu violența cuțitului de paletă pe care îl

folosea Van Gogh, traducând contorsiuni interioare acerbe, ci mai degrabă cu tehnicile inventate de Max Ernst prin care frecarea pensulei pe pânză revelează formele obiectelor ascunse sub ea. Găsim permanent o suprapunere de planuri, o succesiune de supra-realisme (în fiecare dintre ele, naratorul începe să vadă, așa cum scrie M. Caragiale, „trâmba de vedenii” sau ca în viziunea atribuită lui Oronce Fine [23] și care sugera lumea în capul unui nebun) perfect coerente, în care ambiguitățile depind de disponibilitatea cititorului. Dintre autorii discutați mai degrabă succint de noi, Bacovia este „cel mai” independent de cititor – complet suspendat, el înaintea într-o lume pe care a creat-o sau, mai degrabă, pe care a declanșat-o. Spațiul poetic pe care îl inaugurează Bacovia nu este topografiat rapid, ca într-un fel de poveste modernă a unui Robinson decadent, însă poetul își inventează un întreg arsenal de gesturi, un nou alfabet de stări. Acestea sunt singurele care îl pot menține pe poet în suspendarea continuă prin care își identifică existența. Impresionismul, chiar în varianta lui dură, neagră, nu mai funcționează în analiza spațiului poetic, atâta timp cât este valabil acel anti-postulat poetic naumian, al poeziei ca solidaritate a poezilor din lumea întreagă, dar și ca „suprem ceremonial al ereziei”.

Este nevoie de o astfel de categorie în numele unui proces mai larg în care să se înscrie atât componentele de creativitate individuală, cât și acelea de tradiție și de provocare contemporană. Este posibilă o întâlnire între caligrafie și „scrisul” pe zid, între arhitectura contemporană și viziunile poetice ale spațiilor-nișă? Spațiul interior închis, la Gellu Naum în *scorbură* sau, la Blecher, în *vizuina luminată*, în heteroropiile mahalalelor sau interioarele rafinate ale lui M. Caragiale, cavoul sau negrul cub de catifea, la Bacovia devin sursă, dar și țintă existențială. Fie că Radu Petrescu convertește arhitectura, cu detaliile ei exterioare, spre interior, fie că, la Mircea Ivănescu, orașul se interiorizează, rămâne impresia zonei alternative, în care „creatorul” și „receptorul” și viziunile lor congruente coabitează.

Subliniem că, probabil, adevăratul principiu al spațiului poetic este simultaneitatea, înțeleasă atât la nivelul structurilor generale, socio-politice și culturale, cât și al experimentelor individuale. Simultaneitate între sursă, proces și punctul final, fapt imposibil în absența ideii de viziune, de revelație a propriului adevăr, a proiecției celei mai profunde a realității în eul uman. Este necesară simultaneitatea tradițiilor și avangardelor, a discursului critic și teoretic și a discursului poetic, prin abandonarea oricărei prejudecăților de clasificare definitivă și, până la urmă, anti-umană; este necesară, probabil, abandonarea cuvintelor, în favoarea înțelegerii ideilor, ca să îl parafrazăm pe Breton. Nu putem aminti aici decât momentul, socotit uneori prea puțin semnificativ, al publicării concomitente

în 1909, în România și Franța, a programului futurist al lui F. T. Marinetti [24], ca și expunerea, un an mai devreme, a 12 tablouri aparținând pictorului André Derain, ambele momente catalogate drept scandaloase și comentate în consecință, așa cum se poate citi și în critica suprarealiștilor români la adresa *mizeriei* din epocă, mizerie socială, politică, poetică și conceptuală. Sunt două fapte poetice în sine care au însemnat aderarea cât se poate de liberă la un proces impus de percepția diferită a secvențialității [25] istorice și culturale, fapt care, purtând astăzi eticheta contemporaneității, întâmpină aceleași rezerve. Este și motivul pentru care literatura trebuie văzută într-un spațiu integrator, racordat la realitățile momentului. Paradoxal, traseul de tip clasic, al interpretării și imediatei judecății valorizatoare, poate funcționa perfect mai departe; un discurs integrator însă, așa cum este cel care implică o categorie a spațiului poetic, conferă literaturii și realității în ansamblu ei, un statut mai aproape de adevăr.

Note

- [1] Aristotel, *Poetica*, Studiu intr., trad. și coment. de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1940; 1965, p. 54.
- [2] Cf. Boris Tomașevski, *Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 21 și urm.
- [3] Lubomír Doležel, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, trad. de Ariadna Ștefănescu, postf. de Călin-Andrei Mihăilescu, București, Editura Univers, 1998, p. 10.
- [4] *Dicționarul explicativ al limbii române (ediția a II-a revăzută și adăugită)*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009.
- [5] L. Doležel, *op. cit.*, p. 13.
- [6] Roland Barthes, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*, traducere de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, în revista *Sud-Est*, nr. 3/2006: „Iată de ce, în mod esențial, vizez în literatură textul, adică acea țesătură de semnificații care constituie opera, și aceasta pentru că textul este însăși sămânța limbii, or, limba trebuie combătută, derutată de la obișnuințele sale, în chiar interiorul său: nu prin mesajul al cărui instrument se face, ci prin jocul de cuvinte căruia îi este scenă. Pot deci pune laolaltă: literatură, scriitură ori text. Căci forțele de libertate care acționează în lăuntrul literaturii nu depind nici de persoana civilă, nici de angajamentul politic al scriitorului, care, la urma urmelor, nu este decât un „domn” printre mulți alții, nu depind nici măcar de conținutul doctrinal al operei acestuia, ci numai și numai de efortul de derutare pe care îl exercită asupra limbii: din acest punct de vedere, Céline este la fel de important ca și Hugo, Chateaubriand, la fel ca Zola. Ceea ce, deci, încerc eu să punctez aici este o anume responsabilitate a formei: o responsabilitate care nu

poate fi evaluată în termeni ideologici – motiv pentru care, de altfel, științele ideologiei au și au avut atât de puțină influență asupra ei.”

- [7] Cf. Aristotel, *Poetica*, stud. introd., trad. și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura IRI, 1998.
- [8] Ambele formule aparținând lui Liviu Rebreanu (*Cred*, 1924).
- [9] Preluăm accepțiunea mitului din Henri Frankfort, M. H. A. Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen, *Before Philosophy*, Handsworth: Penguin Books, 1951, p. 16, în Michel Beaujour, *De l'Océan au Château: Mythologie surréaliste*, publicat în *The French Review*, Vol. 42, No. 3 (Feb., 1969), pp. 353-370: „Mitul este o formă de poezie care merge dincolo de poezie, prin faptul că proclamă un adevăr; o formă de gândire care trece dincolo de gândire prin aceea că vrea să provoace încarnarea adevărului proclamat; o formă de acțiune, de conduită rituală, care nu se împlinește în act, dar trebuie să proclame și să elaboreze o formă poetică de adevăr.” (t. n.). Vezi și *infra*, n. 107: „Myth, instead (of utopia, n. n.), is so much embedded in the fabric of the collectivity which grows it, that the latter can even become a socio-somatic expression of myth itself.”
- [10] Idee propusă și de Ion Manolescu, în *Benzile desenate și canonul postmodern*, București, Editura Cartea Românească, 2011, pp. 5-7: „Noul concept de literatură, operant în spațiile culturale și civilizatorii occidentale, în urma unor lungi procese de negociere academică și publică, ar putea da naștere și la noi unui *canon cu geometrie variabilă*. (...) Un astfel de canon i-ar plasa, în aceeași circulație a valorilor autohtone, pe autorul de benzi desenate istorice Sandu Florea lângă scriitorul de nuvele istorice Negruzzi și pe desenatorul Viorel Pârligras lângă autorul schițelor pe care le-a transpus în album: I. L. Caragiale.”
- [11] Paolo Bellini, „Between *myth* and *logos*: The concept of *Mythopia* and Technological Civilization”, în *Caietele Echinox*, vol. 17 – *Mythos vs. Logos*, edit. *Phantasma*. Centrul de Cercetare a Imaginarului, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Echinox, 2009, pp. 199-209.
- [12] *Ibidem*.
- [13] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions Of Man*, London, Routledge Classics, 2001, p. 7, *ap. Bellini, op. cit.*, v. și ediția în lb. română, *Să înțelegem media. Extensiile omului*, trad. din lb. eng. Ovidiu George Vitan, București, Editura Curtea Veche.
- [14] Mihai Eminescu, *Opere*, ed. îngrijită de D. Vatamaniuc, pref. de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 218.
- [15] Pentru metafora „ochiului întors”, cf. Radu Petrescu, *Oceanul întors*, prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, 2001.
- [16] Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, op. cit., 1997, p. 42, *apud Gh Crăciun, op. cit.*, p. 341. Cf. n. 29, 31, 32, p. 413.

- [17] Gh. Crăciun, *ibid.*
- [18] Jean Baudrillard, *id.*, p. 49 , apud *ibid.*
- [19] Termenii de *interbelic* și *postbelic* devin tot mai puțin eficienți, chiar și la nivelul purei nevoi de periodizare. Trecerea în secolul XXI impune redefiniri chiar ale acestor concepte care, în opinia noastră, păstrează o semnificație pur istorică și reductivă, mult mai apropiată de realitate fiind cei de premodernism, modernism, avangardă, post-avangardă, realism, post-realism, postmodernism etc.
- [20] „Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*”, vezi Arthur Rimbaud, scrisoare către Georges Izambard, 13 mai 1871, în Arthur Rimbaud, *Scieri alese*, Tălmăciri de Petre Solomon și N. Argintescu Amza, pref. de Al. Philippide, note și comentarii de Irina Bădescu, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 208.
- [21] În original „*dissociation of sensibility*”, apud Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, Ediția a doua, revizuită, trad. de Herta Spuhn, pref. de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1998, p. 136.
- [22] „Suferințele sunt uriașe, dar trebuie să fii tare, să te fi născut poet, iar eu m-am recunoscut poet. Nu-i deloc vina mea. E greșit să se spună: Gândesc. Ar trebui să se spună: Sunt gândit. Iertați-mi jocul de cuvinte. EU este altcineva.”, Arthur Rimbaud, *ibid.*
- [23] *O caput elleboro dignum (Monde dans une tête de fou/Lumea în mintea unui nebun)*, gravură apărută în 1590, Colecția d'Anville, Bibliothèque Nationale de France (drepturi rezervate).
- [24] În revista craioveană *Democrația* (20 feb. 1909) și ziarul parizian *Le Figaro*, retipărit în *Viitorul*, 25 oct. 1909, declanșând contestațiile tradiționaliștilor. În italiană este tipărit ulterior, în revista *Poesia*, nr. 1-2/ian.-feb./1909, apud Paul Dugneanu, *Suprerealismul poetic românesc*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2005, pp. 29-30.
- [25] Ideea de secvențialitate alternativă a istoriei literaturii române apare și la criticul Ion Bogdan Lefter (cf. vol. *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ed. a II-a, *Cu un epilog despre neomodernism*, Paralela 45, 2012, pp. 223-232).

Bibliografie (lucrări de specialitate, lucrări de orientare generală și articole)

1. Aristotel, *Poetica*. Studiu intr., trad. și coment. de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1940; 1965.
2. Barthes, Roland. „Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția”, traducere de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, în revista *Sud-Est*, nr. 3/2006.
3. Beaujour, Michel. „*De l'Océan au Château: Mythologie surréaliste*”, publicat în *The French Review*, Vol. 42, No. 3 (Feb., 1969), pp. 353-370.
4. Bellini, Paolo. „Between myth and logos: The concept of *Mythopia* and Technological Civilization”, în *Caietele Echinox*, vol. 17 – *Mythos vs. Logos*, edit. Phantasma.

- Centrul de Cercetare a Imaginarului, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Echinox, 2009, pp. 199-209.
5. Doležel, Lubomír. *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, trad. de Ariadna Ștefănescu, postf. de Călin-Andrei Mihăilescu, București, Editura Univers, 1998.
 6. Dugneanu, Paul. *Suprarealismul poetic românesc*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2005.
 7. Frankfort, Henri, M. H. A. Frankfort, John A. Wilson. Thorkild Jacobsen, *Before Philosophy*, Handsworth: Penguin Books, 1951.
 8. Hocke, Gustav René. *Manierismul în literatură*, Ediția a doua, revizuită, trad. de Herta Spuhn, pref. de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1998.
 9. Lefter, Ion Bogdan. *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ed. a II-a, Cu un epilog despre neomodernism, Paralela 45, 2012.
 10. Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008.
 11. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions Of Man*, London, Routledge Classics, 2001.
 12. Rimbaud, Arthur. *Scrieri alese*, Tălmăciri de Petre Solomon și N. Argintescu Amza, pref. de Al. Philippide, note și comentarii de Irina Bădescu, București, Editura pentru Literatură, 1968.
 13. Tomașevski, Boris. *Poetica*, București, Editura Univers, 1973.

“Beloved” under the Scrutiny of Freud’s Psychoanalysis

Liana N. Beian
“Babes Bolyai” Faculty of Letters

Abstract

The present work dissects and analyzes the phenomena and the events in Beloved: Sethe’s house hunting by the baby ghost, Sethe’s infanticide and her trauma as a slave through the lens of the Freudian theories coupled with an introspective look into the phenomena of anxiety and hysteria.

Keywords

slavery, trauma, infanticide, anxiety, hysteria

Beloved is one of the most important works of Toni Morrison. It is complicated but at the same time accessible through the exhibited life and death situations, it is intriguing but at the same time predictable, it is cruel but, at the same time, it is the extension of the purity of soul of the characters. If it were for us to characterize *Beloved* in a single sentence this would be the following: a synergy of opposite forces in a dynamic combination towards a literary outcome. The characters, plot, succession of events combine to such an extent creating the genial literary swirl of Toni Morrison. The characters’ discourse makes them palpable, the chaotic leaps between discourses simulate the unpredictability of the human character and the difficulties in the characters’ lives accentuate the implacability of their choices.

The novel focuses on the misery and pain of slavery having as central character a female protagonist called Sethe who is, unfortunately, from a psychological point of view, trapped between two worlds: the world in which she has the status of slave and she desperately wants to escape from and the post slavery world of her, in which she constantly strives to fit in but she cannot because the wounds of the past are too deep Sethe’s entire psychoanalytical adventure is the symbol of Freud’s patients who became “...’fixated’ to a particular portion of their past, as though they could not manage to free themselves from it and were for that reason alienated from the present and future...” [6, 273]

One of the main concerns of this work is to show how the traumatic events in *Beloved* represent a rich psychoanalytical ground for the Freudian *Structural* and *Topographic* theories integrated in the complexity of *anxiety* and *hysteria*.

The *Topographic* theory has as central elements the three important spheres of the human psyche: *the conscious*, *the preconscious* and *the unconscious*. They are the paradigm of the omnipresent schism, of the complicated phenomenon called Racism, the trauma and the negative consequences derived from it. They are three opposite, very important poles in an intricate and complex relationship, which offer important clues for the fine mechanism of human psyche. Using these three elements one is able to analyze the human being's identity from the perspective of the complicated and unpredictable entity of the human mind.

The *Structural* theory divides the psyche into *the id*, *the ego* and the *super-ego*. The ego finds itself in the *conscious* and *preconscious*, whereas the *id* and the *super-ego* are situated in *the unconscious* of the psyche. The interaction between these three elements is the generator of conflict and anxiety making the *Defense Mechanisms* to react. *The id* is the repository of our primitive instincts: *Eros* and *Thanatos*. The second one gave Sethe the possibility of killing her daughter and the first one helped her avoid the painful recollections with the aid of the pain avoidant mechanism of the *id*. These self-protection mechanisms allowed Sethe to survive the terrible act of infanticide. The violent haunting of Sethe's house by her dead child and the appearance of the character Beloved meant at a metaphorical level the incapacity of the ego to keep the violent *id* under control, the impossibility of the ego to restrict the materialization of Sethe's painful experiences: "... the ego restricts the generation of painful experiences: 'In this way the release of unpleasure is restricted in quantity, and its start acts as a signal to the ego to set normal defence in operation'..." [5, xxxiii]

The violent bursts of the *id* were symbolically translated in the violent ghost hunting of Sethe's house and the strange behaviour of Beloved represented the failure of the *ego*'s function to avoid painful experiences. Sethe was defeated by her own self, by the memory of her painful past. There was so much unpleasure and pain in Sethe's existence that not even a new start in life after the trauma of slavery could stop the oppressive outburst of painful memories. They were impossible to keep under control because they could not be "restricted in quantity": "...Anxiety [*Angst*] has an unmistakable relation to expectation: it is anxiety *about* something. It has a quality of *indefiniteness and lack of object*...we use the word 'fear' [Furcht] rather than 'anxiety' [Angst] if it has found an object..." [5, 100].

The anxiety that Sethe experienced during her lifetime was of such an extent and proportion that it became indefinite and lacking object. In Sethe's case anxiety became identical with fear because it was omnipresent and it transformed into Sethe's natural state of existence. The things that Sethe feared during slavery were so diverse and intense that "fear" turned into "anxiety". This transformation was damaging for Sethe's psyche whose life was a universe of intense anxiety because of the looming influence of slavery.

In order for us to understand Sethe's psychological context we have to understand that anxiety was an omnipresent element in Sethe's life. The mechanisms of anxiety are very much similar to the workings of *Defense Mechanisms*. They both work on the anticipation of dangerous situations and on the avoidance of pain. In the case of *hysteria* the *Defense Mechanisms* cannot suppress the memory of the suffered trauma; thus a conflict is being created between the *id* and the *ego*. The salutary influence of anxiety in the case of hysteria no longer helps the individual avoid the "danger-situation" instead, it accentuates the hiatus between the ego and the id. The ego can no longer prevent the violent manifestation of the primal, instinctual id and this situation is being translated into the violent hysterical behaviour. This situation is materialized from a literary point of view by the violence of the past elements outwardly reiterated by Sethe's unhealed psyche representing a solid base and a strong confirmation of the fact that: "...Hysterics suffer mainly from reminiscences..." [7, 7] a vital argument for Sethe's entire drama.

The disfunctionality between the different areas of Sethe's psyche is translated in the phenomenon called hysteria. The symptoms, in Sethe's case, are reflected in her chaotic and violent existence. Her symptoms transcend the reality of the disorder into the supernatural phenomena of the exterior: the house hunted by the baby ghost and the strange existence of the character Beloved. Instead of manifesting herself violently, Sethe projects the memory of the traumatic experiences in the form of those supernatural events. The tensions between the three elements of her psyche are so powerful that condemn her to face the consequences of her past traumatic experiences projected under the form of the house hunting and the whimsical, strange behaviour of Beloved:

"Taking this sequence, anxiety-danger-helplessness (trauma), we can now summarize what has been said. A danger-situation is a recognized, remembered, expected situation of helplessness. Anxiety is the original reaction to helplessness in the trauma and is reproduced later on in the danger-situation as a signal for help..." [5,102]

When Sethe killed her daughter she anticipated the situation of helplessness that she would have been in, when the slave owners captured her and her baby. She was very familiar with the feeling of helplessness because her life doomed her to a lot of dangerous and anxiety producing situations. When she committed infanticide she once more refused to feel helpless and she counterbalanced helplessness with murder. It was one act that she could perform without interference from the exterior, without being under the strict, watchful eye of the Garners. Through murder, she chose to deal with anxiety in her own way and her revenge on the perpetual trauma was called the irrationality of infanticide.

The cynical principle by which the *id* functions represents the triumph of life against death and the victory of evolution against regression. The *ego* works by means of the *reality principle*, making the individual realize that every action has consequences. The *super-ego* comprises social morals and values which the individual learned in its childhood from parents. Sethe did not experience the normal free childhood of an ordinary child but one in which the values and social morals were distorted. Sethe was born a slave and accumulated a lot of pain, anger and frustration in her *unconscious*. Her life full of restrictions, aggression and abnormal, inhuman treatment caused an even bigger conflict between the *unconscious* represented by the *id* and *super-ego* and the *conscious* described by *ego*. The *unconscious* developed from the start with an anomaly in comparison with a *normal unconscious* thus and so exacerbating the instincts of aggression.

The conflict and tension mentioned by Dr. Freud in his therapeutical work resulted, in Sethe's case, in infanticide and, later, in the defense mechanism of *repression*. After killing her daughter Sethe tried as much as possible to live a normal existence. She repressed the bad memory into her unconscious thus adding even more strain to her mental existence. From a metaphorical point of view, this complex clash between the conscious and the unconscious resulted in the appearance of the ghost of the murdered girl, which re-enacted the act of repression existent in the cases of hysteria. The ghost was the externalization and a testimony of the power and violence of the unconscious: "...Contrary thoughts are always closely connected with each other and are often paired off in such a way that *the one thought is exaggeratedly conscious while its counterpart is repressed and unconscious*. This...is an effect of the process of repression..." [2, 72]

In order to better understand Sethe's drama we have to perceive *Beloved* as the collective conscious of the slaves. It is the metaphor of the unconscious of the African Americans that works as the collector of all their fears, anxiety, panic, horror gathered during their existence and imprinted in their genes. Sethe is the

representative of the universal slave who tried to suppress all the existent negativity in order to survive and to prevent self-destruction. *Repression* was a common manifestation of the mental of the African Americans. They were not allowed to manifest their feelings, to exercise their qualities; they were not allowed to express themselves like normal human beings. They had the status of inferior brutes meant to bring profit to their masters. The external force represented by the abominable life conditions established by their masters was in constant opposition with their normal human desires, everything resulting in punishment and suffering if the desire was fulfilled.

Sethe is the exponent of a tragic evolution because as a slave she killed her little daughter with a chainsaw lest her daughter be captured by the masters and suffer the consequences along with her mother. After the difficult times she spent in slavery she begins a new life along with her loved ones. Her apparent tranquility is shattered by the presence of the ghost of her killed daughter and then by Beloved, a being with no past, no origin, no memory, which is seen by everybody as the reincarnation of Sethe's killed daughter. The drama of Sethe's life is illustrated by the burden she has to carry with her constantly and which she cannot get rid of. Elements of the present and past mingle. The elements of anger and disgust are symbolic for both present and past, for Sethe's infirmity related to society and to her background. The mixed feelings create the stillness of Sethe's soul who is incapable of adding even more sorrow to her life. Remembering the soul of the little girl adds even more pressure to an already confused and paralyzed Sethe.

The spirit of the dead child along with the character Beloved is, from a figurate point of view, the alternative, parallel world, which is represented and used by all the generations of slaves to deflate and externalize every corner of frustration accumulated in their minds. It is both the Hell and the Purgatory of the African ancestors which by reasons of historical and psychological constraints weren't allowed to evolve freely. Unfortunately, repression never works in favour of the individual and in Sethe's case once again acts like a boomerang defeating the conscious vigilance, hitting it with a great amount of force and violence. This violence and force of the repression is translated into the behaviour, state of mind and speech of the spirit of the dead girl and the force with which it strikes is equal with the force of forgetting, of repressing the bad, the ugly and the past.

Psychotherapy performed by Dr Freud was based on the confrontation between the individual, and his past-repressed emotions. The tension manifested by the ghost is the reflection of Sethe's tension between herself and her past. Through the ghost, the past seeks justice and tranquility. The mechanism involved is the

same one existent in the sexually molested patients of Dr Freud. At first they did not admit being molested as children, they denied the memory of molestation. They were patients suffering from hysteria, anxiety, neurosis. Only after more sessions, they admitted the fact that they were sexually molested as children. The memory of sexual molestation is replaced, in Sethe's case, by the memory of the physical, psychological abuse she suffered as a slave and the psychological consequences that occurred were transgressed into the spirit of the killed child, a complex entity with erratic and confuse behaviour. Sethe had the opportunity through the ghost to confront her fears, her interior struggle and her anxiety. The violence of ghost haunting represented the inner door which had kept the feelings locked and which Freud tried to shatter during his therapy sessions. Just as their literary correspondents, Freud's patients behaved violently during hypnosis therapy, revealing locked emotions and memories. Their psyche, as well as Sethe's psyche, repressed them as a safety measure. They were too painful and destructive in order for the psyche to face them safely. The spirit of the ghost recreates, in a metaphorical sense, the therapeutic results in a psychotherapy session performed by Dr Freud. The ghost, as the patients going under hypnosis, revealed a lot of anger, violence and anxiety so much so that Sethe's interior pressure grew to such an extent that it reverberated violently in the form of the spirit of the dead child. The character represented that force that had to manifest itself in order for Sethe to heal from the past and the haunting memory of her killed daughter.

It is very important to perceive the existence of Beloved from a psychoanalytical point of view because in this manner one can better understand Sethe's mental life which is metaphorically the reflection of the spirit's mental life. The following lines explain why Sethe repressed a lot of painful memories and feelings inside her mental world and why the spirit shattered Sethe's life violently. The ghost is the symbol of Sethe's unconscious explosive mental cocktail, which was usually attained in the psychoanalytic sessions performed by Dr Freud during hypnosis therapy:

“But we have arrived at the term or concept of `unconscious` along another path, by taking account of certain experiences in which mental dynamics play a part. We have found, that is, we have been obliged to assume, that very powerful mental processes or ideas exist—here a quantitative or economic factor comes into question for the first time... We need only say that this is the point at which psycho-analytic theory steps in—conscious because a certain force is opposed to them, that otherwise they could become conscious...” [3, 11]

The explanation is relevant and suggestive for Sethe, who experiences the same psychological steps. The killed girl is present in both the ghost that haunted Sethe's house and the girl called Beloved who appeared from nowhere in front of Sethe's house. In both cases, the ghost and Beloved are the representatives of Sethe's unconscious. In it, there was a lot of anxiety, conflict, feelings of pain due to Sethe's past and the traumatic experiences she had to face as a slave and as a mother. The spirit of the child and Beloved manifested in the main character's life after a past plagued by slavery, made Sethe capable of linking the conscious and the unconscious in a harmonious way. The constant fight between the burden of the unconscious packed with negativity, craving to get out of the surface and the conscious, the protector of Sethe's mental, constantly repressing the unconscious, resulted in the ultimate form of assertion which was the haunting spirit. The ghost and the spirit of Beloved represented the release of Sethe's tremendous interior pressure, which otherwise could have led to the collapse of her complete mental system. Sethe knows her guilt but she does not fully emotionally acknowledge the severity of her acts and the actual re-living of the traumatic, psychological consequences of the infanticide. This interior conflict triggered the materialization of the ghost of Sethe's killed daughter. The violent behaviour of the spirit of the little girl is very well illustrated in the following lines and it is an eloquent anticipation of the phenomenon called hysteria:

“...The house itself was pitching. Sethe slid to the floor and struggled to get back into her dress... Denver burst from the keeping room, terror in her eyes, a vague smile on her lips. "God damn it! Hush up!" Paul D was shouting, falling, reaching for anchor. "Leave the place alone! Get the hell out!" A table rushed toward him and he grabbed its leg...” [8, 35-36]

The above description is the embodiment of all mental disturbances of the hysterical patient occurring as a result of the conflict between the conscious which encapsulated reality and the unconscious represented by the repressed, a metaphor for Sethe's interior struggle. Figuratively, the ghost of the murdered girl presents traits of anxiety and hysteria. The violent ghost hunting recreates one of the violent episodes of a person suffering from anxiety or hysteria. Her violent and moody behaviour makes her become a real individual and makes the transcendence between a paranormal universe, psychologically determined in our case and its material literary correspondent. The following quotation explains very well the interdependent relationship between Sethe and the ghost, creating the situation in

which Sethe involuntarily and unconsciously influences the character's state of existence:

“In the case of hysterical patients, on the one hand...the affect remains in a ‘strangled’ state and the memory of the experience to which it is attached is cut off from consciousness. The affective memory is thereafter manifested in hysterical symptoms which may be regarded as ‘mnemic symbols’ - that is to say as symbols of the suppressed memory...” [7, xviii]

From a figurative point of view, the affect of Sethe has been in a strangled state since she committed the crime and the memory and of the awful experience was cut off from consciousness. Sethe's existence after the tragic murder of her daughter is representative of the affect of Sethe which remained in that “strangled” state. The hysterical symptoms in the case of our main character are represented by both the violent manifestations of the ghost of the dead and by the ingrate behaviour of the girl Beloved, perceived as the reincarnation of Sethe's murdered girl. The two representations of the murdered little girl are the ‘mnemic symbols’ which in Sethe's case are the testimonies of her suppressed memory. Beloved the character and the spirit of the dead child are the continuation of Sethe's tragedy. The manifestation of the ghost's hysterical symptoms is figuratively the manifestation of Sethe's masked hysterical symptoms. The paranormal phenomenon and Sethe are in an interdependent relationship. They cannot exist without each other and they cannot manifest without the presence of the other. They crystallize around memories which are the unfortunate link, allowing them to grow and to develop.

All in all, *Beloved* reassembles a lot the pattern of human personality with emotional curves going up and down, with flashing memories which come out of nowhere and penetrate without warning just like the emotional pattern of the human being. It is a constructive chaos of self-discovery both for the narrative thread of the novel and for the characters whose identities take shape in the continuous swirls and twitches of the narrative world. The characters and plot of *Beloved* live and evolve in special situations thus creating various and difficult psychological contexts. They are the coveted material put under the microscope and voraciously analyzed and devoured by the psychological, social and literary eye of the reader. The novel represents the thrill of the wizard who is constantly on the rush of seeking the unseen, the magic, the miracle of life.

Bibliography

1. Baker, Rachel. *Sigmund Freud for Everybody*, New York: Popular Library, 1955
2. Freud, Sigmund. *Dora: An Analysis of a case of Hysteria*, New York, Collier Books, 1963
3. Freud, Sigmund. *The Ego and The Id*, Connecticut: Martino Publishing, Mansfield Centre, 2010
4. Freud, Sigmund. *A General Introduction to Psychoanalysis*, New York: Washington Square Press, INC., 1960
5. Freud, Sigmund. *Inhibitions, Symptoms, Anxiety*, New York-London: W. W Norton & Company, 1977
6. Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1966
7. Freud, Sigmund. *Studies on Hysteria*, London: Hogarth Press, 1955
8. Morrison, Toni. *Beloved*, New York: Quality Paperback Book Club, 1998

The Theme of Marriage in Jane Austen's *Pride and Prejudice*

Ana-Monica Cojocărescu

Școala cu Clasele I-VIII Nr. 1, Valea Seacă, județul Bacău

Abstract

Love and lack of love have always been in a way or the other themes for major creations. Every great writer wrote some lines to worship or to mock love; either way it has been a long lasting theme. Jane Austen used love to mock the morals of the époque, but also to draw a line between what should or should not be done in the name of love. And while every Austen's novel ends up celebrating the happiest kind of union, based on strong feelings, mutual respect, compatibility, in her novels are also other alliances contracted as the result of other inducements, either elopement or arranged marriages.

Keywords

love, marriage, man, woman, social status

At first sight the story is very simple: a family of seven (parents and five daughters) live a quiet, simple life, in a common village; nothing fancy, nothing out of order. In the neighborhood appear some rich persons; they make acquaintance: some of them like each other, some of they don't; after many fruitful events they all like each other and the novel ends up with everybody living happily ever after. But the story is much more than that. This late 18th century novel emphasizes the condition of women and family at the end of the 18th century; we find emphasis on man in his social environment, on what is really important in life; we find a very powerful antithesis between rich and poor, stupidity and wit, falsity and integrity, all served up with a bit of irony. We come to know feelings and emotions dictated or not by wealth. We get to know the level of society with which Jane Austen was most familiar: large landowners, the armed services, the professions and the lower gentry. Within this society the companionate marriage was still seen as the ideal and conjugal happiness as a legitimate aim. Nonetheless marriages of convenience were common. At the top of the social scale the aristocratic families still arranged marriages between their children from their cradle, for money or even political reasons. Children became items for barter and in their turn made the same thing with their children. "In these tumultuous relations love matches occurred and a certainty emerged: the relations based on love, respect and esteem were more likely to pass the test of time than those contracted for material reasons. Even so, parental veto regarding the bride remained a very powerful weapon where money and land

were at stake. So, social standing and wealth are not necessarily advantages in Austen's world." [5, 186] It is like a vicious circle and all in all one comes to say: happy the wealthy ones with no parents. "Daughters in all ranks of society were in a particularly vulnerable position and the pressure on them to marry was of a different order, because their present and future economic security lay in male hands: fathers', brothers', husbands'." [4]

"It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife. However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighborhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered the rightful property of some one or other of their daughters." (Ch. 1)

Although this is a truth universally acknowledged especially for that particular period of time, we should also mention the fact that a single man in possession of a good fortune *was not* in want of a wife, unless he chose to be so. We should not forget that the privilege of proposing marriage was and still *is* the man's privilege. Also, let's not forget that even asking a woman to dance was and still is *his* privilege. But even if dancing with a woman was indeed considered a step forward in the future relation of the couple, a dance did not guarantee de happy ending of that couple. Mrs. Bennet is very pleased after the first ball when Br. Bingley has danced several dances with her daughter Jane; she already sees herself as Bingley's mother-in-law, but that was not enough for the girl to receive a proposal. Mr. Darcy emphasizes at the first ball that "a lady's imagination is very rapid; it jumps from admiration to love, from love to matrimony, in a moment." (Ch. 6) When talking about marriage, a man had to take into account several other aspects, and he had to think beyond his initial inclinations. Jane Austen leaves her novel readers in no doubt that, in fact, "single women with little money must be in want of husbands with ample fortunes, especially if they had no male relatives to support them." [4] Women, generally speaking, had to learn to value self preservation above inclination from infancy. A woman had to be very strong and firm to be able to refuse a suitable, convenient proposal, when she had no other male support or better future perspectives. Character and connections were very important too when taking into account a proposal, but the income of the groom weighed in the balance. It is worth reminding the fact that women were excluded from inheritance; therefore they had to secure themselves. "*Primogeniture* was the right, by law or custom, of the first born to inherit the entire estate. Historically, the term implied *male primogeniture*, to the exclusion of females. According to the Norman tradition, the first born son inherited the entirety of a parent's wealth,

estate, title or office, and then would be responsible for any further passing of the inheritance to the siblings. In the absence of children, inheritance passed to the collateral relatives, in order of seniority of the males of collateral lines.” [10] Beautiful or not, a woman had to secure her future, no matter the questions of the heart. And not all of them were firm enough to refuse a *convenient* marriage when the pressure was very powerful from her family.

A good marriage was supposed to imply money, connection and character on both sides. As Charlotte Lucas states “Happiness in marriage is entirely a matter of chance” (Ch. 7) and no many men or women could afford to ignore money when choosing a companion; they were either very rich, very foolish or had no family to consider. All the choices were made “with an eye to monetary gain and, if possible, emotional happiness; affection was desirable, but if a good income made the heart beat a little faster, well, that was understandable.” [4] But the first type of marriage we are to talk about is not one built up on the character or the connection of one of the parties. The marriage between Mr. Collins and Charlotte Lucas is based on economics rather than on character, connection, love or appearance. She is not a beauty; she is not romantic, as she herself says it in her conversation with Elizabeth Bennet; she is already considered to be a burden to her family at her seven and twenty, and she needs to feel secure. She is not a woman who could afford to ignore the absolute necessity of an *adequate* income, so she sees the opportunity to be united to an easy to avoid husband when Elizabeth Bennet refuses Mr. Collins. Of course, she honestly admits the materialism of her choice: “I see what you are feeling, you must be surprised, very much surprised... But when you have had time to think it all over, I hope you will be satisfied with what I have done. I am not romantic you know. I never was, I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins’s character, connections, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair as most people can boast on entering the marriage state.” (Ch. 22) It was a common practice during Austen’s time for women to marry a husband to save herself from spinsterhood or to gain financial security, so she chooses wise for herself: “Mr. Collins was neither sensible nor agreeable; his society was irksome, and his attachment to her must be imaginary. But still he would be her husband. Without thinking highly either of men or matrimony, marriage had always been her object; it was the only provision for well-educated young women of small fortune, and however uncertain of giving happiness, must be their pleasantest preservative from want.” (Ch. 22) There is another side of the coin and Jane Austen shows that women who submit themselves to this type of marriage will have to suffer in tormenting silence as

Charlotte does: “When Mr. Collins said any thing of which his wife might reasonably be ashamed, which certainly was not unseldom, she [Elizabeth] would involuntarily turned her eye on Charlotte. Once or twice she could discern a faint blush; but in general Charlotte wisely did not hear.” (Ch. 28) On the other hand, Mr. Collins is not very much in love with his wife, nor charmed by her insipid locks either. First, he chooses Jane Bennet, who is considered a real beauty in the neighborhood because of her curled long blonde hair. Mr. Collins decides to marry Jane on the first evening of his visit to Longbourne. He is very sure of himself, that he is enough of a catch to stipulate for a beautiful partner. After being persuaded that Jane is to marry very conveniently, he casts his eyes on Elizabeth, who is an acceptable alternative. He never considers a rejection from her beyond the vague virtue of *amiability*. He gives himself 11 days in which to solve the problem of his life companion and he doesn’t want to expend too much energy on courtship. He is the inheritor of the Longbourne estate and therefore his suit is highly acceptable. He does not see marriage as a romantic affair and he states his position regarding this union very clearly when proposing to Elizabeth Bennet: “My reasons for marrying are, first, that I think it a right thing for every clergyman in easy circumstances (like myself) to set the example of matrimony in his parish. Secondly, that I am convinced it will add very greatly to my happiness; and thirdly – which perhaps I ought to have mentioned earlier, that it is the particular advice and recommendation of the very noble lady whom I have the honor of calling patroness. Twice has she condescended to give me her opinion (unasked too!) on this subject... Thus much for my general intention in favor of matrimony... And now nothing remains for me but to assure you in the most animated language of the violence of my affection...” (Ch. 19) We cannot dream that his vision regarding the institution of matrimony could have changed during such short period of time, between the proposal made to Elizabeth and that made to Charlotte, only days after. A limited person, he sees himself very important, just because he is lucky enough to live near a wealthy lady who uses him and treats him and all around her with contempt. Even if Elizabeth Bennet has a tendency to judge on first impressions and perhaps to be a little selective of the evidence upon which she bases her judgments she gives us a clear portrait of the man and also she expresses her harsh position regarding Charlotte’s accepting his proposition: “My dear Jane, Mr. Collins is a conceited, pompous, narrow-minded, silly man; you know he is, as well as I do; and you must feel, as well as I do, that the woman who married him cannot have a proper way of thinking. You shall not defend her, though it is Charlotte Lucas. You shall not, for the sake of one individual, change the meaning

of principle and integrity, nor endeavor to persuade yourself or me, that selfishness is prudence, and insensibility of danger security for happiness.” (Ch. 24) “Charlotte Lucas’s brothers can breathe a sigh of relief that their sister will not be a future burden on their finances and their sisters entertain hopes of mixing in adult society sooner than they had expected.” [4]

The second couple of the novel is a controversial one: Mr. Wickham and Lydia Bennet. This is obviously an example of a bad marriage. It is based on appearances, good looks, and youthful vivacity. Once these qualities can no longer be seen by each other, the strong relationship will slowly fade away. The idea is that we cannot dream to suspect Mr. Wickham in love with Lydia. In the past he wanted to elope with Miss Darcy, fact that leads to the cold relation between him and Mr. Darcy. But when he appears in the novel, he courts Elizabeth, who is far more accomplished than Lydia; after her, he turns his charm for Miss King, with ten thousand pounds. So, his ultimate purpose is money. The problem is that even though his elopement plan is a success, and he runs away with silly Lydia, soon this success becomes his condemnation: he sees himself tied up with a woman he no longer cares (assuming he cared for her at a certain point), with no money or connection, with nothing but reproof from his in-laws. Not both his in-laws, because Mrs. Bennet’s favoritism towards him, as her first son-in-law, is obvious. Parting was not a solution and even if he wished to, divorce and separation were prohibitively expensive options. On the other hand, Lydia is the youngest Bennet sister, aged 15 when the novel begins. She is frivolous and headstrong. Her main aim in life is socializing, flirting with the officers. She spends her time with her older sister Kitty, who is proven to be badly influenced by Lydia, in contrast with the good influence that Elizabeth and Jane have on her at the end of the novel, and is supported in the family by her mother. Lydia shows no regard for the moral code of her society and is remorseless for the disgrace she causes her family. After her scandalous alliance, which could have harmed the reputations of her all other sisters, if it weren’t for Mr. Darcy who saved the situation, all she thinks of is how great she acted in finding herself a wonderful husband: “Well, mamma, and what do you think of my husband? Is not he a charming man? I am sure my sisters must all envy me. I only hope they may have half my good luck. They must all go to Brighton. That is the place to get husbands. What a pity it is, mamma, we did not all go.” (Ch. 51) She doesn’t know what a marriage is; she is charmed by the idea of being married, she wants to be married before her elder sisters for all the wrong reasons – “Ah! Jane, I take your place now, and you must go lower, because I am a married woman.” (Ch. 51) – but she does not take seriously the responsibilities of a

family. Regarding her mother, we could easily say that her support comes from the fact that in her youth Mrs. Bennet was exactly like Lydia. The similarities between Mrs. Bennet and Lydia are spoken aloud by the former when she boasts in being once as energetic as Lydia. And although we are told little about how Mr. and Mrs. Bennet got together, it may be inferred by their conversations that their relationship was similar to that of Lydia and Wickham. Jane Austen's description of the Bennets is very clear: "Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humor, reserve and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character... She [Mrs. Bennet] was a woman of mean understanding, little information and uncertain temper." (Ch. 1) and we hear Mr. Bennet very often mocking his wife – "I have a high respect for your nerves. They are my old friends. I have heard you mention them with consideration these last twenty years at least." (Ch. 1); once again it is emphasized the fact that he indeed married a woman who found sexually attractive, not realizing that she was not an intelligent woman. The long term effect of his mistake was him isolating himself from the rest of the family, finding refuge into the library and forgetting that he has five daughters who needed a firm hand to educate them. The failure of Mr. and Mrs. Bennet (particularly the former) as parents is blamed for Lydia's lack of moral judgment. [5, 187] He understands at the end of the novel that he deepened into his mistake, but that does not help him saving his family. He is a weak father and Austen uses his mistakes to draw a warning sign that in life it is necessary to use good judgment to select a wife/partner; otherwise the two people will lose respect for one another. However, the difference between Mr. Bennet and Mr. Wickham is clear: the former *is* a gentleman his major mistake was marrying the wrong woman and leaving aside his duty as a father; on the other hand, Mr. Wickham is not at all a gentleman and that is easily seen from his conduct in the society: gambling was a serious problem of the time; that is why Jane is so worried when she finds out (Ch. 49) that Wickham was a gambler. "The code of conduct of the gentleman of the period meant that a gambling debt was a debt of honor. It had to be paid before you paid tradesmen, the rent or any other legitimate debt. If you did not pay your gambling debts you forfeited your right to respect from your fellow officers and gentlemen. Wickham left tradesmen debts behind him but also gambling debts. He was not a gentleman." [7] Through both these relations Austen shows that marriages contracted in a hurry, based on first impressions quickly cool and lead to unhappiness.

As in every Jane Austen's novel we have to find the happily ever after couple that overcomes all obstacles in its way to happiness. In *Pride and Prejudice*

we find two such couples, but even if the protagonists are to remain together till death do them part, we can talk about two types of love marriage. The first couple – Mr. Bingley and Jane Bennet – is one formed in the first pages of the novel; Jane was meant to embody beauty of the time, which if would have been blonde hair and Grecian features so perhaps that explains it somewhat. [4] So, Mr. Bingley is very easily caught by her beauty, her quietness, her manner of speaking. All in all he is charmed and ready to propose to her from their first encounters. Jane also is impressed by him and we could talk about love at first sight: “He is just what a young man ought to be, sensible, good humored, lively...” (Ch. 4) But in their relation there is a problem: he is easily influenced. We find it in his relation with Mr. Darcy, who is indirectly responsible for both their separation and final union. Mr. Bingley needs Darcy’s approval for his romance with Jane Bennet. In his conversation to Elizabeth, Mr. Darcy tells her about the impulse given to his friend: “On the evening before my going to London I made a confession to him, which I believe I ought to have made long ago. I told him of all that had occurred to make my former interference in his affairs absurd and impertinent. His surprise was great. He had never had the slightest suspicion. I told him, moreover, that I believed myself mistaken in supposing, as I had done, that your sister was indifferent to him; and as I could easily perceive that his attachment to her was unabated, I felt no doubt of their happiness together.” (Ch. 58) A question rises: what would happen in the future, would he be again so easily influenced? The first witness of their fulfilled love is Elizabeth, the beloved sister: “This is too much! ... by far too much. I do not deserve it. Oh! Why is not every body as happy? ... I am certainly the most fortunate creature that ever existed!” states Jane when at last alone with her sister in the privacy of their room; also Bingley’s declaration is a reiteration of what love can do to people. Theirs is an example of a successful marriage and Austen, through Elizabeth, expresses her opinion of this in the novel: “... really believed all his [Bingley] expectations of felicity, to be rationally founded, because they had for basis the excellent understanding, and super-excellent disposition of Jane, and a general similarity of feeling and taste between her and himself.” (Ch. 55) On the other hand, Mr. Bennet lovingly mocks their relation saying that the flaw in their relation is that both characters are too gullible and too good-hearted to ever act strongly against external forces that may attempt to separate them: “You [Jane and Bingley] are each of you so complying, that nothing will ever be resolved on; so easy, that every servant will cheat you; and so generous, that you will always exceed your income.” (Ch. 55)

The surprise of the novel is represented by Elizabeth Bennet and Mr. Darcy: “He was the proudest, most disagreeable man in the world... She had a lively, playful disposition...” (Chapter 3) It is Jane who, when Darcy is condemned by everybody else as “the worst of men” pleaded for allowances and urged the possibility of mistakes. [6, 111-112] But, of course, Jane thought well about everybody, she is a defender of all human kind. Because of this presentation of the main characters of the novel the surprise is even bigger at the end of the novel when they end up marrying each other. The plot of the novel is such way built up that we see Elizabeth knowing everything, but no one is aware of what happens to her. The reader sees the unfolding plot and the other characters mostly from her viewpoint. [3, 198] She is very secretive about her feelings; very late in the novel her sister Jane finds out about her true feelings towards Mr. Darcy. Austen’s heroines lead restricted lives, but her novels are not about restriction, nor even about expression, but about the relationship between the two, about how women find ways to develop and assert their womanhood despite the restrictions placed on them. Though there are women in the novels who fail to do so – who, like Charlotte Lucas, settle for demoralizing compensations – the heroine always succeeds. [8] The Reverends Gregory, Blair, Fordyce and Gisborne’s opinion regarding women’s role in life induced the idea of weakness: “God made men stronger than women, both intellectually and physically and this superiority gave them a divine right of authority which women must not seek to challenge. Equality was neither possible nor desirable; female interests were best served by the cultivation of refined helplessness, guaranteed to stimulate the male protective urge and soften the male heart. Women were put on this earth to please men, after all, and happiness in marriage could only come through an unquestioning acceptance of male dominance.” [4] But it is hard to us to even imagine Elizabeth as a submissive wife; she has the ability to defend her own opinions, based on knowledge and not on female hysterics. Actually, Mr. Darcy loves and marries her for entirely different qualities. He does not expect her to transform herself into an exemplary wife. She is appreciated for her acute self-knowledge, for her moral and intellectual qualities. Mr. Darcy is seen in the same manner. The time spent hating each other helped them to better understand one’s character. But they have to change themselves in order to be together. From the first declaration – “In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you.” – and the harsh refusal – “You could not have made me the offer of your hand in any possible way that would have tempted me to accept it... and I had not known you a month before I felt that

you were the last man in the world whom I could ever be prevailed on to marry.” (Ch. 34) – until the final encounter of their hearts, Jane Austen gives her heroes a year to grow and to transform their inner opinions. Their story takes time because both of them need time to learn and change their convictions. And the story complicates once more because these knowledge processes are continually affected by one another. “It should be pointed out that the qualities of the title are not exclusively assigned to one or the other of the protagonists; both Elizabeth and Darcy display pride and prejudice.” [2, 185-187] They both have to overcome their own pride and prejudices regarding the other. In Chapter 5 Mary Bennet speaks about vanity and pride: “Vanity and pride are different things, though the words are often used synonymously. A person may be proud without being vain. Pride relates more to our opinion of ourselves, vanity to what we would have others think of us.” It is a distinction that Austen makes on purpose because both Elizabeth and Mr. Darcy have no vanity problems, although one might be tempted think otherwise. If it were a problem of vanity their relation would have never had a happy ending. “Only at the end of the novel does Austen permit Darcy to reveal his character completely and explicitly, although by restricting us still to her heroine’s point of view in the closing chapters, she teases us about his feelings a good deal less than she does Elizabeth.” [1, 118] “You are too generous to trifle with me. If your feelings are still what they were last April, tell me so at once. My affections and wishes are unchanged, but one word from you will silence me on this subject for ever... dearest, loveliest Elizabeth!” (Ch. 58) The answer is simple and Austen does not give us direct speech, probably because the society of that time did not accept yet this kind of love bursts: “Elizabeth, feeling all the more than common awkwardness and anxiety of his situation, now forced herself to speak; and immediately, though not very fluently, gave him to understand that her sentiments had undergone so material a change, since the period to which he alluded, as to make her receive with gratitude and pleasure his present assurances. The happiness which this reply produced was such as he had probably never felt before; and he expressed himself on the occasion as sensibly and as warmly as a man violently in love can be supposed to do. Had Elizabeth been able to encounter his eye, she might have seen how well the expression of heartfelt delight, diffused over his face, became him; but, though she could not look, she could listen, and he told her of feelings, which, in proving of what importance she was to him, made his affection every moment more valuable.” (Ch. 58)

On the long term Elizabeth’s marriage to Mr. Darcy fulfills Mrs. Bennet’s expectations and introduces Kitty, who was very much influenced by Lydia, into a

more edifying company and gives her the opportunity to change herself and her way of seeing life and relations. On Darcy's side of the equation Georgiana gains a sister who injects a sense of fun into her serious life. [4]

Bibliography

1. Babb, Howard, S. *Jane Austen's Novels. The Fabric of Dialogue*, Ohio State University Press, 1962.
2. Fox, Robert, C. *Elizabeth Bennet: Prejudice or Vanity? Nineteenth-Century Fiction*, University of California Press, 1962.
3. Howard, Carol. *Jane Austen*, New York: Barnes & Noble Classics, 2003.
4. Jones, Hazel. *Jane Austen and Marriage*, Continuum Publishing, 2009, http://www.amazon.com/dp/1847252184/ref=rdr_ext_tmb
5. Pinion, F., B. *A Jane Austen Companion*. Palgrave Macmillan, 1973.
6. Tanner, Tony. *Jane Austen*, Harvard University Press, 1986.
7. Whalan, Pamela. *Understanding the Society in which Jane Austen Sets Pride and Prejudice*, 2002, <http://www.jasa.net.au/study/indivsoc.htm>
8. * * * *Feminist Consciousness in the Novels of Jane Austen*, <http://www.squidoo.com/feminist-consciousness-in-the-novels-of-jane-austen#>
9. * * * *The Complete Novels of Jane Austen*, Wordsworth Editions Limited, 2004.
10. * * * *Wikipedia, the Free Encyclopedia*.

An “Inconclusive Experience”: Openness and Closure in Joseph Conrad’s Heart of Darkness

Irina Dubský
Senior Lecturer, “Spiru Haret” University
Bucharest

Abstract

The informing element of Conrad’s tale is mystery itself, inviting exploration and closing upon itself. The current paper endeavors to reveal this interplay of transparency and closure which permeates the novella. Blurred boundaries, a diffuse relationship with hard facts, a halo of significance enveloping every human gesture represent the substance of the story. If darkness can be narrated, then the protagonist’s sharing of his memorable journey into and out of the Dark Continents is as fluid as the two waterways evoked in the story unfolding up to an inscrutable horizon. For Marlow, the atypical seaman, meaning is not what is contained in the kernel of reality but that floating, dream-like quality which irradiates out of an event. As the story-teller reminds us, “there is no initiation into such mysteries” so the journey into and out of the heart of darkness remains an “inconclusive experience”.

Keywords

darkness, openness, closure, journey, fluid, experience, meaning

“(…) it can be said that with this work, written right at the turning-point of the nineteenth and twentieth centuries, Conrad invented the modern novel”. This view put forward by Professor John Batchelor (*Heart of Darkness*, *Source of Light*, 230) testifies to the centrality of the Conradian masterpiece in the field of literature in general and of the literature written in English in particular.

The novella opens with an image of rest, of balanced contraries, of peacefulness in the midst of favorable elements:

The Nellie, a cruising yawl, swung to her anchor without a flutter of the sails, and was at rest. The flood had made, the wind was nearly calm, and being bound down the river, the only thing for it was to come to and wait for the turn of the tide (Conrad 1).

The scene has a pivotal function, establishing the backdrop of the story to be unfolded and acting as the meeting ground of inter-related opposites of which “the sea and the sky (…) welded together without a joint” are suggestive.

Two antithetical pairs are already introduced and the symbolic correspondences between their terms are established – “the luminous estuary” is “out there”, that is, far away, in an indefinite open space while “within the

brooding gloom”, a syntagm evocative of containment and closure, a menacing something is taking shape. The significance counterparts are thus set up, generating the meaningful associations light-openness and darkness-closure which provide insight into the metaphysical adventure which is about to be narrated.

Looked upon from an external perspective, the story itself is shaped upon an event in the author’s biography, namely, the expedition up the Congo river into the heart of Africa and out of it, back to Europe, an expedition which he completed in 1890. He took up a three-year appointment as captain of a river-steamer with the “Societe Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo” but he was soon to be shattered by the grim reality of the Belgian enterprise in the wilderness and resigned only half a year later.

However, on a different level, Conrad effected the alchemical transfiguration of the raw data of this episode in his life into the artistically consummate novella he finally entitled *Heart of Darkness*. Referred to by Michael Ashley as “Conrad’s enigmatic *Heart of Darkness*” (281), this literary gem bears the seal of an intense process of craftsmanship and artistic encoding.

Reading *Heart of Darkness* entails an effort focused upon the process of disclosure or the attempt at disclosure, being mindful of the narrator’s warning that “the essentials (...) [lie] deep under the surface” (Conrad 48), beyond the readers’ reach.

The interplay of openness and closure pervades the Conradian novella, enhancing the ambivalence of its message and informing its symbolic structure. This antithetic pair assumes a distinctive role in the design of the story, emerging, most of the times, not as a clear – cut dichotomy, but as a dyad of interrelated opposites. Closure and openness – as they appear in *Heart of Darkness* are involved in a dynamic ambiguity projected against the background of equivocalness and blurred boundaries of the tale.

J. Hillis Miller offers a felicitous view of Conrad’s work as “an effort of demystification”, of release from the bondage of illusion:

The aim of all Conrad’s fiction is to destroy in the reader his bondage to illusion and to give him a glimpse of the truth however dark and disquieting that truth may be. His work might be called an effort of demystification. It attempts to rescue man from his alienation. His problem in reaching his goal is double: to lift the veil of illusion and to make the truth appear (18-19).

Miller's insightful observation may be deepened in the light of the openness-closure binary relation. Thus, the story can be read as a desperate attempt to undermine the closure of the unreal and to dynamite the oppressiveness of the counterfeit. Marlow, the internal narrator of the novella, the protagonist and witness of the journey, undertakes the act of storytelling, which represents an instance of opening, of disclosure by means of unfolding a narrative and sharing experience in the hope of reaching the truth.

The story-teller recounts the advancement towards the center, the "heart of darkness", constructed as a journey of exploration, of gradual revelation and progressive opening. As Benita Parry most aptly observes, it is the "story of a voyage into the unknown" which, "by virtue of its generic form, promises revelation" (40). Moreover, the narrative form creates the expectation of disclosure, understood both as revelation – as Parry contends – and as the undoing of closure which is the equivalent of the act of opening. The early stages of the story, in which the narrator describes his inexplicable and sudden itch for one of the remote locations which used to be represented as a blank space on a map, encapsulate the anticipation of a progress towards a "heart", which is tantamount to a pilgrimage towards the center. The references to the center seen as the ultimate point of this apparently highly mundane enterprise abound in the text, reinforcing the quest-like character of the journey.

Furthermore, the group of adventurers aboard the vessel under Marlow's command includes a number of characters which are ironically but consistently referred to as "the pilgrims". Even if the personages in question lack any of the qualities which go into the making of real pilgrims, the mere reference to a pilgrim's role suggests that such an enterprise should have assumed the shape and the function of a pilgrimage, that of spiritual endeavor while striving after answers.

The story which Marlow is about to share is described by the frame narrator as "one of Marlow's inconclusive experiences" (Conrad 6), a label which points to the open-ended quality of the yarns this atypical seaman usually spins. The absence of closure characteristic of his tales is in consonance with the complex fluidity of his life-experience and with his unbounded mind-set – "it [is] just like Marlow" (Conrad 4). Being a "wanderer" (Conrad 4), unlike his fellow seamen, to whom he is bonded only through "his propensity to spin yarns" (Conrad 4), his approach to the world around him is modulated by the nuanced significance with which he is prone to invest an event. For him, the meaning of experience, inconclusive though it may be, has a diffuse quality, dynamic and unrestrained, in contrast to the "direct simplicity" of a sailor's yarns, the message of which can be condensed "within the shell of a cracked nut" (Conrad 4).

Through his commitment to “wandering” as a mode of being and his reclusive mind order pertaining to his being a sailor, Marlow conflates in his world view the two vectors of openness and closure. Therefore, his life-changing adventure up “the river” into the center of “the continent” is an instance of this coalescence of contraries – to the listeners it sounds like an “inconclusive” event but to the protagonist it represents the apex of his enterprises, or, as he phrases it, “the farthest point of navigation and the culminating point of [his] experience”(6).

The entire undertaking is surrounded by a mythical aura, being placed in the domain of exemplary stories whose meaning is generated only through evoking. The narrative does not mention any explicit geographical location or itinerary of the journey – there are references only to “a continent” and “the river” without any determining label. A halo of mystery is conferred upon these two geographical realities through the way they are referred to. Marlow never pronounces the words “Africa” of the Congo”. Instead, he mentions “a continent” three times – the indefinite article amplifying this sense of imprecision and secrecy – and “one river (...), a mighty big river (...), that river”:

I felt as though, instead of going to the centre of a continent, I were about to set off for the centre of the earth (13).

(...) we came upon a man-of-war anchored off the coast (...) there she was, incomprehensible, firing into a continent (15).

(...) that ship of war I had seen firing into a continent (17).

Since naming is a form of closure and possessing, Marlow prefers to entrust this tale to his collection of “inconclusive experiences” (6) which simply remain open-ended because their meaning is perpetually alive and elusive. The actual delimitation of the story can be inferred from the event in Conrad’s biography which functioned as the basis of the plot and provided the setting of the novella.

This insistence to refrain from naming, from drawing boundaries around the narrated experience by evoking the unnamed through indefinite reference is in accordance with the overpowering sensation of imprecision and dynamic significance under the sign of which the whole event unfolds. Unlike the trajectory of the expedition into the fabulous and the unnamable, the European setting is relegated to the domain of the commonplace and the known, which can be transparently and directly referred to – the Thames, Gravesend, Fleet Street, the Channel, the Continent.

The special quality of this enterprise originally looked upon as a mere routine by a sea-captain “who used to clear out for any part of the world at twenty-

four hours' notice" (13), a man to whom no corner of the Earth poses any threat or represents any challenge, is foretold by the instant of hesitation which he describes as "a startled pause" (13). This premonitory feeling which seizes the protagonist, a citizen of the world for whom the entire Globe holds no mystery, is brought about by his sudden realization that what is lying ahead of him may be an adventure of a deeper significance and import; he experiences the feeling that he is not on the verge of embarking on an expedition to "the centre of a continent" (13) – which is a recognizable geographical reality with clear spatial determinations – but one "to the centre of the Earth" – a location with a different symbolic value. What should have been a mere "commonplace affair" (13) turned into a journey to "the threshold of the invisible" (92), a spiritual enterprise of gaining knowledge and decoding meanings.

As he goes on to confess, the experience, paradoxically, "seemed somehow to throw a kind of light on everything" about him. Therefore, Marlow regards this story as a source of illumination in his life, which, most surprisingly, shines out of dimness and somberness. "It was somber enough, too" – he continues – "and pitiful – not extraordinary in any way – not very clear either. And yet it seemed to throw a kind of light" (7). Transfiguring darkness – suggestive of closure and repression – into illumination – symbolic of openness and clarity – is in consonance with the narrator's perception of the signifying process:

(...) to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine"(4).

Thus, for Marlow, meaning is configured through a translation of closure into openness – just as "a glow brings out a haze", the tale actuates its message and "the heart of darkness" illumines the gloom around it. In fact, the recounting of the story does not provide any stable interpretation or ultimate understanding. Its meaning is only lived, relived and vicariously lived by Marlow's audience, without any claim to finality.

He confesses that the knowledge he has gained through his journey into and out of the heart of darkness – even though deeper and richer than "the irritating pretense" (92) of knowledge displayed by the inhabitants of the "sepulchral city" – has been just a flash of "peep[ing] over the edge" (91). The entire experience resists being crystallized, catalogued, or restrained by any type of particularization; it retains its open character and imprecision, assuming an ineffable aura. Marlow

conveys his sensation of the indistinct by depicting it as a pervasive nightmarish atmosphere. Contours are dissolved and the whole event translates into a state of trance:

Nowhere did we stop long enough to get a particularized impression, but the general sense of vague and oppressive wonder grew upon me. It was like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares (15).

Upon returning to Europe from his life-changing adventure, the narrator longs for closure as privacy, isolation and protection against the gross money-making world around him, driven by petty interests and “insignificant dreams” (92). He feels “they trespass upon [his] thoughts” (92) and asserts his right to a sanctuary, an enclosure for his own memories where he can dwell upon the knowledge he has gleaned and the understanding which has been revealed to him in the “heart of darkness”. Yet, he is reluctant to impart any of this knowledge to “the commonplace individuals” the “sepulchral city” teems with simply because he is aware they are the prisoners of their stifling “assurance of perfect safety”, therefore impervious to any influence of the unknown: “I had no particular desire to enlighten them”. Their snug and smug world is closing in around them precluding any communication with a mind that has witnessed the “unspeakable” and grasped the message of “horror” pronounced by a man “during that supreme moment of complete knowledge” (90):

They were intruders whose knowledge of life was to me an irritating pretense, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew (92).

In his letter of December 31, 1898 to William Blackwood, his publisher, Conrad offered a reading key for what was to crystallize into “Heart of Darkness”: “The title I am thinking of is 'The Heart of Darkness' but the narrative is not gloomy.” (*Letters*: 139-140). The author himself orients the work towards an optimistic opening by stating that it is not a sense of gloom which permeates the tale.

A major source of openness in the story consists in the plurality of meanings, interpretive fluidity and absence of final answers. The quester returns from the enterprise which marked the peak of his experience richer in questions and poorer in answers. The culminating adventure – the apex of his explorations – which should have brought a sense of closure and finality – only modulated and relativised his vision while opening up new existential avenues – the physical symbolic counterpart of which is none other than the never-ending waterway.

Works cited

1. Ashley, Mike. *Transformations: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1950 to 1970*. Liverpool, England: University of Liverpool Press, 2005.
2. Batchelor, John. 'Heart of Darkness', Source of Light. *The Review of English Studies*. Oxford University Press. Vol. 43, No. 170 (May, 1992), pp. 227-242.
3. Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Harper Collins Publishers, 2010.
4. Conrad, Joseph. *Joseph Conrad's Letters to William Blackwood and David S. Meldrum*. Ed. William Blackburn. Durham, NC: Duke University Press, 1958.
5. Miller, J. Hillis. "Joseph Conrad". *Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers*. Cambridge: Harvard University Press, 1965:13-67.
6. Parry, Benita. "The Moment and Afterlife of *Heart of Darkness*". In *Conrad in the Twenty-First Century: Contemporary Approaches and Perspectives*. Eds.: Carola M. Kaplan, Peter Mallios & Andrea White. New York: Routledge, 2005: 39-54.

Drives Behind Traveling to Other Countries

Valeria Dumitrescu Micu
“Carol I” National Defense University,
Bucharest

Abstract

Although history and literature give many accounts of early voyages, European travel for discovery and exploration purposes significantly increased in the early Renaissance, persisting through and beyond the 18th century circumnavigation of the globe and journeys in the interiors of the continents. The present paper focuses upon the reasons why people felt pushed or pulled from Europe to Africa and backwards as revealed by some fictional and non-fictional discourses like novels, diaries or letters of well known writers and journalists like Tim Butcher, H. M. Stanley, Graham Greene. Bal Mieke’s theory upon reality in fiction as well as Mark Curry’s approach of positionality may give the appropriate direction to understanding the works of the previously mentioned authors.

Keywords

drives, travel, expedition, adventure, explorer, colonial and postcolonial discourse

“Because many people of diverse nations and countries delight and take pleasure, as I have done in times past, in seeing the world and things therein, and also because many wish to know without going there, and others wish to see, go, and travel, I have begun this little book.”

Gilles le Bouvier

[1 *Livre de la description des pays,*

Le Bouvier, Gilles called Le Héraut du Berry (1386-about 1455),
premier roi d’armes de Charles VII, roi de France – éd. E. T. Hamy, Paris, 1908,
Recueil des voyages et des documents pour servir à l’histoire de la géographie.]

These lines Gilles le Bouvier wrote such a long time ago point directly to the topic and to the fact that such drives have been a human preoccupation ever since people started to take pleasure in traveling, but sometimes people who cannot travel have to be given at least the pleasure of reading about places they will never visit. The main concern of the present paper is to show what other reasons humans could have, apart from the above mentioned ones, to go to different places and sometimes to choose remote ones to make a new home. Pleasure and delight might have been good reasons for mediaeval wealthy people to move around the world; it

was fashionable in all times to travel so as to enrich body and mind with stunning feelings of amazement in gaze of exotic places and it still is almost everybody's wish. But if we have a look at a quite long list of motives categorized by specialists into push and pull factors for people to leave their own country and go to other countries, we find harsher ones first on such lists, as we do our best to show in this paper trying to unravel what other reasons could lie in some cases behind seemingly clearly declared ones in written discourses to which we have access.

There have always been drives for people to be on the move, in search of food or better places to settle down – and that challenged their brains to invent the boat and the wheel enhancing possibilities to travel in search of new lands richer and promising of a better life – and that challenged their minds to build roads and bridges and even to settle down on whatever piece of land they found uninhabited as an old Roman law stipulated. Eventually they came in search of help for their accomplishments – and that challenged their spirit to take lands and people under their control or to move the natives where need was.

It then came a time of altruism when the wealthiest, the wisest, the boldest of the world wanted to share with the poor. They wanted to share their religion, their language, their knowledge; consequently, the poor had to share their land, their crops, their animals, their strength, their lives. It may sound like mockery, which is not, as long as altruistic minds have always been considering the cruel realities of this world in order to soothe some of the pain away. The truth is that we cannot count on a balance of good deeds compared to the atrocities that have been carried out worldwide so far, and are still carried on at almost every minute somewhere on the planet.

The history of humanity registered significant cases of the above mentioned reasons that sometimes blended together in big issues for well known anthropological institutions which existed at different moments in the world. They strove to gather information from the new discovered lands declaring as one of their targets to help the people populating those lands as they were considered to be in big trouble and even running the risk to disappear from the Earth. The Aborigines Protection Society, a British movement which had its roots in the 1830s when “humanitarianism had made its greatest impact on colonial policies” is an example of organization interested in “the natural history of human race”, as it was called at that time. The British Association issued and put into circulation “a series of Questions and Suggestions for the use of travelers and others with a view to procure Information respecting the different races of Men, and more especially of those which are in an uncivilized state” [2 Amalie Kass & Edward Kass, *Perfecting*

the World: The Life and Times of Dr. Thomas Hodgkin, in *Writing, Travel and Empire*, edited by Peter Hulme & Russell McDougall]. It was thought that a good guiding in that respect was enough for missionaries, explorers, colonial officials, and other travelers to act appropriately while driven by a common interest in research and gathering information. Many of the kind worked in some of the required fields, but manifested themselves more in the literary domain than in the anthropological one. There is rich material in the journals, diaries, official reports, travel accounts, short stories, poetry, novels, and autobiographies that served not only as ethnographic information filed in large collections meant to continually reassess the over debated connections between the Empire, ethnography and travel writings, but also as literary samples and historic data.

We have mentioned but a few of the general reasons that pushed and pulled people to travel almost everywhere in the world during colonial era and we'll proceed by guiding our analysis towards Africa nowadays, more precisely to the "heart of Africa" or the Congo, and the Western Africa or Liberia and Sierra Leone, all of which being places where unbelievable atrocities have been taking place ever since foreign masters became closely interested in them.

Our main interest was aroused by a short video of Tim Butcher, a well known Daily Telegraph journalist, who was a war correspondent in Africa and the Middle East between 1990 and 2009. He was speaking precisely about the reasons why he became almost obsessed with the idea of retracing a route that Sir Henry Morton Stanley explored and charted between 1869 and 1877:

I had spent three years preparing for this moment, planning and researching, and it had already taken a week of delays and hassle just to reach this spot, but the most dangerous part of my journey was only now beginning. Feeling as if my legs were about to collapse, I croaked a faint curse against the obsession that had drawn me to the most daunting, backward country on Earth. [3, xiii] [3 *Blood River* is the book he issued in 2007 after having accomplished the journey to the Congo.]

In this book he admits that he "felt a personal link to the Congo and its turbulent history" when he read that "it had all been started by another reporter sent to Africa by the Telegraph more than a century before him", H. M.S tanley, the world's best-known journalist of the time, who after having tracked down David Livingstone, a famous Scottish missionary and explorer, went back to Africa to solve "the continent's last great geographical mystery by mapping the Congo River". [3, 5]

Butcher retells some of Stanley's famous deeds as they were described in a very successful book of the epoch, *Through the Dark Continent*, published in 1878, at the same time making assumptions about what had really pushed him towards Africa. Here we are facing two different points of view expressed in non-fictional discourses. These writings may serve as samples for Wayne Booth's theory concerning the art of persuasion in fiction, largely developed by Mark Currie in *Postmodern Narrative Theory*. Both consider that any author makes use of his position being in the service of an argument in order to manipulate the reader who is targeted to sympathize with a certain character. [6, 19]

In our case we speak about the two authors who narrate their adventures in books generally called travelogues, which have gained remarkable positions among similar non-fiction writings. Tim Butcher made a thorough research before launching himself in severe accusations pointing not only at Stanley, judged for "having changed history more dramatically than anything the newspaper (Telegraph & Herald jointly) has ever been involved with" [3, 6], but also at Leopold II, king of Belgians, who made use of Stanley's potential in order to become the owner of the larger colony ever in possession of a private colonizer.

It is not our goal to write about the atrocities both Leopold II and Stanley were responsible for, but about the fact that other world personalities "mostly men interested in commerce and finance", all gathered in a meeting of high importance organized by Leopold, where a new project was presented as an "expedition founded on the ideas of peace and equity, which was to make its way by paying not by fighting". [11, 607] [4 *H. M. Stanley's Wonderful Adventures in Africa*, a book issued from Stanley's own fragmentary writings by "literary men of eminent ability and high reputation as graphic writers": Hon J. T. Headly & Willis Fletcher, editors]

That was "the starting gun for the Scramble of Africa" [3, 6], a very serious drive for numerous Europeans to "travel" to Africa.

Stanley's "wonderful adventures" read as clear, complex, detailed account of what the expeditions through Africa were according to the new authors' interpretation of what Stanley presented as real facts, although he himself gave a subjective account of what he saw and lived. Intuitively the editors gave the highest assurance of their literary formation and also claimed to have used Stanley's original writings to gain the public interest and favorable assessment. As Michel Foucault claimed a discourse cannot exist as acceptable without being endowed with the author function. [5 Discourse presented at College de France conference on "What is

an Author?”, February 22, 1969, to be found in *Dits et Ecrits*, Gallimard, 1994] Quoting Foucault, Mieke Bal argues that there is also “a politics of reading that draws its legitimacy from political positions not from any fictitious ‘real’ knowledge.” This guides us to the importance of interpretation. She claims that “reality in fiction should be seen in its subjective aspects. [...] There is no reality in fiction nor is there reality in discourse on ‘reality’. [...] I understand a structure of reality as a reductive, selective and particularizing view of the world.”[2]

Applying this theory to the texts we have focused upon we could simplify by arguing that the authors wrote according to the reality of their time. Both texts are explicit, but in a rather different way: Butcher enumerates and explains the reasons that pushed him towards Africa in spite of his other thrilling experiences, while Stanley gives accounts of his daring adventures preceded by careful financial negotiation, first with Bennett, Herald’s manager, later with any native trader, in his pursuit to get The Congo for Leopold II. The reader can imply that for him, the fatherless child with almost no living relatives, poor schooling and diminished resources, such an arrangement represented a strong drive as it meant fame and wealth.

For Butcher traveling to Africa was also the chance to try to find out some answers to questions that have kept bothering his mind ever since he was a hardworking pupil, interested in history and literature. We understand that the global racial problems represented real issues for him and his friends who used to have long arguments meant to clarify how much truth was in Chinua Achebe’s incrimination that Joseph Conrad’s novella *Heart of Darkness* represented a shameful sample of racist writing. Butcher admits their talks were implying that “black Africa was in some way inherently evil”[3, 5]. Besides, this opinion was totally different from his mother’s who had kept only “rose-tinted” memories of her own journey to the Congo in late 1958, and who seemed to know nothing of the brutality the Belgians had used in order to maintain their rule.

All of these gave Butcher the strength and courage to travel to Africa again, this time “in the footsteps of Graham Greene” [6 G.Greene wrote *Journey Without Maps* in 1936 after having accomplished a long and almost killing trip to Liberia and Sierra Leone in 1935], and to write a second successful book. [7 *Chasing the Devil. On foot through Africa’s Killing Fields*, 2010] It was a good opportunity to make enquiries about G. Greene’s reasons to travel at such a young age – he was only thirty years old – exposing himself to huge risks, as he did not waste time to make an appropriate preparation of the journey. All these facts are

made clear in a letter reproduced in Butcher's book, representing a skeptical Foreign Office assessment of Greene's plan to cross Liberia. Butcher writes about the mystery that "has always clung to the motivation for Greene's trip to Liberia" [4, 19].

Greene himself described the 1935 trip as "little more than a flight of fancy, an adventure inspired by his personal belief in the magnetism of Africa, an innate connection he suggested we all have with the continent if we look deep inside ourselves" [4, 20]. Butcher claims that was only part of his motivation for money represented a good reason as well, his writer status being that of a relatively successful one but with a demanding young family at that moment. It seems that he had persuaded his publishers to pay him in advance for an adventurous travel book. Although there have been speculations about a possible secret mission for the British government, Butcher did his best to find proves in this respect and all he could find was a clear evidence that he had been sent and paid by The Anti-Slavery and Aborigines Protection Society.

It was that society which had imposed Greene a certain route crossing first Sierra Leone and then Liberia where slave trade was still a practice. In the 1930s that fact represented one of the international community's most acute foreign policy issues: "the country's ruling elite, descendants mostly of freed black slaves from America who founded the country in the mid-nineteenth century had been caught systematically selling into slavery their compatriots from the hinterland – freed slaves had become slavers". [4, 20]

It has always been argued that postcolonial writing is filled with subjectivity while some optimistic researchers claim that colonial and postcolonial writing may still provide texts to be freshly scrutinized, especially the autobiographic ones, for the use of literary and historical studies as well as for cultural history and anthropology. The personnel of Empire traveled in different settings of the world, sometimes one and the same person serving as state official in colonies placed far apart like Africa, Australia, New Zealand or West Indies. For these people as well as for postcolonial travelers it was more than mere curiosity to discover exotic places and weird cultures; traveling was a source of inspiration, a real well of unexpected realities together with a valuable passport for the realm of wealth and fame. Nowadays journalists or different other kinds of people are attracted to Africa for they are really interested in making changes in order to help this continent to live at least a decent life.

Bibliography

1. Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd edition. Toronto: University of Toronto Press, 2002
2. Bal, Mieke. *The Rhetoric of Subjectivity*. Paper presented at the Ossabaw conference on "The Structure of Reality in Fiction", 1-6 October, 1981
3. Butcher, Tim. *Blood River. A Journey to Africa's Broken Heart*. Vintage Books, London, 2008
4. Butcher, Tim. *Chasing the Devil. On foot through Africa's Killing Fields*. Vintage Books, London, 2011
5. Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Wordsworth Editions Limited, 1995
6. Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. Macmillan Press LTD, 1998
7. Foucault, Michel. *Ce este un autor? Studii și conferințe*. Idea Design & Print, Editura Cluj, 2004
8. Greene, Graham. *Journey Without Maps*. Vintage Books, London, 2006
9. Hulme, Peter and McDoug, Russell (eds). *Writing, Travel and Empire*. Tauris & Co Ltd, London, 2007
10. Stanley, Henry, Morton. *Calatorie prin Africa-1871*. Editura tineretului, București, 1960
11. <http://hmstanley.htm>: *H. M. Stanley's Wonderful Adventures in Africa*, Hon J. T. Headly & Willis Fletcher, (eds), Union Publishing House, New York, 1899

Figuras estilísticas en el refrán

*Florina-Cristina Herling
Departamentul de Limbi Străine și Comunicare
Universitatea Tehnică de Construcții București*

Abstract

Como parte integrante del folklore, los refranes demuestran la fisionomía moral de un pueblo, tal como éste se fue desarrollando a lo largo de varias generaciones, demostrando las cualidades y los defectos, alagados o rechazados. Los refranes constituyen, como también el idioma, como modalidad de expresión y comunicación, uno de los elementos característicos de la etnia y, mediante el poder de los acontecimientos, pruebas evidentes de la continuidad de unas comunidades en las cuales influyen. En efecto, los refranes son fórmulas elípticas sugestivas, metafóricas, rítmicas o ritmadas que expresan verdades universales de la vida cotidiana o conceptos prácticos de las actividades de la gente, ya que la gente, expresándose con figuras estilísticas (mediante los refranes) da a conocer situaciones y realidades extralingüísticas como cualidades, defectos, sentimientos, relaciones sociales, costumbres, etc., que representan los valores fundamentales de una cultura. La forma de los refranes nos lleva frecuentemente al lenguaje poético porque predomina el carácter simbólico: el contenido semántico expresa realidades objetivas a nivel denotativo pero genera una interpretación connotativa recurriéndose a diversas figuras estilísticas.

Palabras clave

concepto, contenido semántico, extralingüístico, figuras estilísticas, fórmulas elípticas, refrán

La cultura popular surgió tras las manifestaciones culturales que contribuyeron para expresar la solidaridad y la unión entre los segmentos heterogéneos de un pueblo y es precisamente ésta quien desarrolló un concepto propio, autónoma, del mundo. Creó un sistema de conocimientos, creencias, artes propios, un estilo de vida, de costumbres, de ambiente material y arquitectural propios. De esta forma, la cultura popular representa una realidad viva y dinámica, a la que tomamos parte todos, consciente o inconscientemente.

Como parte de la cultura popular, los refranes son mensajes orales, que difunden la sabiduría, el enseñamiento y la tradición popular. La función principal del racionamiento de los refranes es la de concretizar situaciones con el fin de dar consejos, recomendar acciones y comportamientos y para señalar problemas sociales concretos de las realidades cotidianas.

En la literatura popular sobresale un género por su forma corta y su mensaje sentencioso – el refrán. Difundido de generación en generación a lo largo de los siglos, oralmente, abarca trozos de la vida diaria de una sociedad, especialmente rural. El término de *refrán* viene del latín *proverbium*; es sinónimo de *dicho*, *proverbio*, *paremia*. Los refranes tienen un carácter tradicional, abarcan una moraleja y expresan los valores fundamentales de una cultura.

Los refranes fundamentan competencias culturales asumidas por una comunidad lingüística. Los paremiólogos atestiguan la presencia de unos refranes equivalentes en idiomas y culturas entre las cuales no se podría establecer ningún vínculo, avanzándose la idea de la existencia de un espíritu paremiológico universal. El refrán aunque tenga una propagación universal, pertenece a la tradición cultural nacional. Como especie, los refranes tienen las siguientes características: texto corto (oración simple o compuesta), estructura fija (en la mayoría de los casos bimembre), autonomía sintáctica y textual (conserva antiguas formas lexicales – la presencia de los arcaísmos, de los regionalismos, la falta de los neologismos – y morfosintácticas), forma elíptica, valor de verdad general, carácter popular, anónimo, sentido denotativo y/o connotativo, objetivo didáctico, forma poética – expresividad, reflexividad, metafORIZACIÓN y ritmo. [1, 235]; [8, 221].

La forma de los refranes nos lleva con frecuencia al lenguaje poético, porque lo que domina es el carácter simbólico. Su contenido semántico expresa realidades objetivas a nivel denotativo, sin embargo genera una interpretación connotativa, recurriéndose a varias figuras estilísticas. En este estudio haré referencia solo a los procedimientos estilísticos presentes con más frecuencia en los refranes. Estos son: la metáfora, la hipérbola, la comparación, la personificación, la repetición, la aliteración, la antítesis, la rima.

(a) **La metáfora** es el más importante y más empleado tropo, atribuyendo al refrán un nuevo significado con mucha más intensidad expresiva, mediante una comparación concisa, poco desarrollada, renunciando a las fórmulas que ligan los términos de una comparación: *como*, *como si*, *tal*, etc. Mediante la metáfora se reemplaza un término propio por otro impropio semejante. El efecto artístico de la metáfora induce una imagen sugestiva. Constantin Negreanu afirmaba con respecto a los *refranes metáfora*: “Aquí el sentido propio del microcontexto no tiene valor en sí, sino que representa sólo un ejemplo, un caso particular que confiere una conclusión con carácter general, pudiendo ser aplicada a cualquier caso particular de este género. Pues *el refrán metáfora* supone un complejo paso de lo particular a lo general y luego retoma lo particular, pero en un plano más amplio.” [5, 157]

A caballo regalado no le mires el diente.

Los años son escobas que nos van barriendo hacia la fosa.

Los peces grandes se comen a los chicos.

Pájaro durmiente, tarde le entra el cebo en el vientre.

Quien siembra viento recoge tempestades.

En la realización de la metáfora en el marco de ciertos refranes se emplean ciertos *ayudantes genéricos* (*cuando, cuantas, ni, ni...ni, donde*), que “implican en el refrán también una estereotipía sintáctica, determinando una evidencia cuya más fuerte en el macrocontexto.” [7, 160]

Ni yerba en el trigo ni sospecha en el amigo.

Ni en burlas ni en veras con tu amo partas peras.

Ni boda sin canto ni mortuorio sin llanto.

Cuando el río suena, agua lleva.

Muchos de los refranes tienen tanto un sentido propio como también uno metafórico, tal como se puede notar en el siguiente refrán:

Cría cuervos, y te sacarán los ojos.

(b) **La comparación** es la segunda figura estilística empleada en los refranes, tras la metáfora. Expresa la semejanza entre dos objetos, personas o acciones con intención de moraleja, con la ayuda de unos elementos gramaticales: *como, tan....como*. A veces aparece la elipse, principalmente la del verbo copulativo *ser/estar*, confiriendo una mayor expresividad al refrán.

Como es el pan será la sopa.

La ley, como la telaraña, suelta al ratón y a la mosca apaña.

La olla y la mujer, reposadas han de ser.

La olla sin cebolla, es boda sin tamboril.

La verdad, como el aceite, queda encima siempre.

Refiriéndose a los efectos expresivos que parten de la comparación, Ștefan Munteanu aclaraba: “la cualidad estilística de la comparación sobresale del hecho de que ésta asegura el confornte con la realidad hacia la cual nos manda el término B con el cual se compara el termino A, en la virtud de algunas notas permitidas por la experiencia como siendo comunes a los dos fenómenos.” [4, 162]

El oro se prueba en el fuego y los amigos en las adversidades.

El cántaro se conoce por el sueno, y el hombre por el verbo.

La mayoría de las comparaciones que aparecen en los refranes tienen como punto de partida al ser humano, al que se le asemeja con las cosas o seres del mundo que lo rodea.

El hombre es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra.

El hombre es fuego; la mujer, estopa; llega el diablo y sopla.

El hombre es un lobo para el hombre.

El hombre propone, y Dios dispone.

El hombre y el oso, cuanto más feo, más hermoso.

(c) **La hipérbola** se emplea en los proverbios como una exageración deliberada de los rasgos de un ser, una cosa, un fenómeno o un acontecimiento con el fin de causar una mayor impresión en torno a estas.

Es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el Reino de Dios.

Picóme una araña y atéme una sábana.

(d) **La personificación** atribuye cualidades y manifestaciones humanas a los seres imaginarios, a las cosas, a los elementos de la naturaleza y a unas ideas abstractas, como respuesta a la necesidad de interpretar al mundo en conformidad con las emociones humanas:

El hambre es la mejor cocinera.

No hay maestro como fray Ejemplo.

(e) **La repetición** consiste en el empleo más de una vez de la misma palabra o palabras con el fin de evidenciar una idea o una impresión, confiriendo al refrán efecto rítmico y simétrico, dándole intensidad. “En ciertas situaciones, la retoma del término va acompañada también por un desplazamiento de significados, para evidenciar la matización del afecto y la matización de un nuevo valor, por la retoma de la palabra o de la construcción sintáctica.” [5, 167]

La repetición es un mecanismo de expresividad, generalmente repitiéndose los elementos pares, pero también tiene un sentido mnemotécnico. La repetición puede darse en la misma construcción sintáctica, por ejemplo *sustantivo + adjetivo*. Mediante la repetición se confieren matices y valores a una palabra que enriquecen cierto término. Desde el punto de vista morfológico, los términos que se repiten son sobre todos sustantivos y verbos, luego, restringidamente, adjetivos, adverbios y pronombres. En ciertas ocasiones, cuando se repite el verbo en la segunda parte de la construcción, este se encuentra en forma negativa, resultando la antonimia paremiológica intramicrocontextual.

El sabio siempre quiere aprender, el ignorante siempre quiere enseñar.

En algunos refranes puede aparecer la repetición doble o triple, los términos retomándose bien en el marco de la misma parte del refrán, o bien en la segunda parte.

Mi abrigo está cerca, pero más cerca está mi camisa.

El agua, como buey, y el vino, como rey.

El amor tiene razones que la razón no entiende.

El que parte y reparte, se queda con la mejor parte.

(f) **La aliteración** es la repetición frecuente de la misma letra o de un grupo de letras al principio o en el interior de más palabras sucesivas con el fin de sugerir un movimiento o de crear el efecto de una armonía imitativa. Este procedimiento estilístico casi siempre dado en la poesía, aparece también en los refranes:

Los niños y los locos dicen la verdad.

Curso, casamiento y caída quitan al viejo la vida.

Mayo, magayo y el mes de mayo, en un mes tres meses malos.

(g) **La rima** es uno de los procedimientos más comunes en lo que supone el refrán, la versificación siendo una marca importante de la creación popular. El refrán, siendo un producto difundido por vía oral, recurre a medios que permitan una breve memorización, como el ritmo, la estructura métrica, la rima. La mayoría de los refranes están divididos en dos hemistiquios, en los cuales se distingue la rima interna, asonante o compleja.

No hay beneficio sin sacrificio.

Muy mal principio el verano reinando viento solano.

La más común es la rima emparejada o sucesiva, cuando la primera parte del refrán va rimando con la segunda:

El avariento, por no perder un real, pierde ciento.

A padre ganador, hijo gastador.

Por un punto ruin perdió su asno Martín.

“I.M. Lotman observa que la rima es aún más insigne, en la medida que tenga una importancia semántica mayor. Las rimas se pueden clasificar desde un punto de vista **morfológico**: lexicales (en donde coincide el tema de las palabras); gramaticales (en donde coinciden las desinencias flexionarias); léxico-gramaticales (son idénticos los sonidos tanto de la raíz, como también de la desinencia gramatical)”. [9, 375]

Desde el punto de vista **semántico**: la rima interna o interior; la rima equívoca (las palabras homófonas se distinguen por el sentido); la rima rara – emparejamiento de acordes sonoros y semánticos; rima compuesta; rima aproximativa (la homofonía de las sílabas tónicas es incompleta). Según el grado de **armonía**: lo hondo de la armonía – rimas pobres – (las que empiezan con la última vocal acentuada de la palabra), ricas (en las que encuadran también las consonantes anteriores a la última vocal acentuada), muy ricas; según la precisión de la armonía – rimas propiamente dichas, rimas asonantes (la discordancia de los sonidos siguiendo tras la última vocal acentuada, como en el verso popular).

Rima asonante: *Unos tienen la fama, y otros cardan la lana.*

Rima consonante: *Casa cerraría, casa arruinaría.*

En la mayoría de los casos la rima resulta forzada. En estos refranes, el sustantivo es el que sostiene a la rima. Algunas palabras modifican su forma o su acento para poder obtener la rima.

(h) **El ritmo** representa la sucesión regulada de las sílabas acentuadas y átonas. Los refranes tienen un ritmo muy acentuado, que ilustra la independencia tonal y la rima interna. La estructura rítmica de los refranes es, de costumbre, bimembre o plurimembre:

No digas tu menester a quien no te ha de socorrer.

Al matar de los puercos, placeres y juegos; al comer de las morcillas, placeres y risas; al pagar de los dineros, pesares y duelos.

En lo que concierne la métrica, cuando existe ritmo y rima, se da frecuentemente el yambo compuesto de 15 sílabas dividido en dos hemistiquios de 8 y 7 sílabas.

(i) **La elipse** es la figura estilística que supone la omisión de un término, este siendo adivinado del contexto. Generalmente el término omitido es el verbo.

Juegos de manos, juegos de villanos.

(j) **El paralelismo** es un procedimiento de composición, específico a la poesía popular, constando en la sucesión de unos sintagmas idénticos o semejantes como esquema de la estructura sintáctica, procedimiento dado también en los refranes, constando en el hecho de que los dos lados del refrán corresponden en lo que concierne las palabras y los pensamientos que difunden:

Un leño pequeño calienta un horno pequeño.

Conclusiones

Como parte integrante del folklore, los refranes muestran la fisionomía moral de un pueblo, tal como se formó ella tras las generaciones, demostrando sus cualidades y sus defectos alabados o condenados. Como modalidad de expresión y de comunicación, los refranes constituyen, como el idioma, uno de los elementos característicos de la etnia y mediante la fuerza de los hechos, pruebas de la continuidad de las colectividades en la presentación a la cual contribuyen. Debido a la compenetración perfecta entre forma y fondo, el refrán sobrevivió a lo largo del tiempo. Teniendo la capacidad de expresar exactamente lo que se desea de una manera sencilla, el refrán se hizo accesible a todas las personas independientemente de la edad o cultura. En la mayoría de los casos apeló a

procedimientos estilísticos para resultar más fácil de memorizar, reproducir y difundir. Las características de los refranes – la forma, la estructura, el valor de verdad general, el carácter popular, anónimo, la oralidad, el fin didáctico – se conservan casi intachables a lo largo del tiempo.

Bibliografía

1. Alonso, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid: Editorial Aguilar, 1978.
2. Junceda, Luis. *Diccionario de refranes, dichos y proverbios. Más de 5000 refranes, dichos y frases proverbiales*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A., 2006.
3. Martínez-Kleiser, Luis. *Refranero general ideológico español*, Madrid: Hernano, 1989.
4. Muntean, George (red.). *Apa trece, pietrele rămân*, București: Editura pentru literatură, 1966.
5. Negreanu, Constantin. *Structura proverbelor românești*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
6. Roșianu, Nicolae. *Maxima populară rusă și corespondentele ei românești*, București: Editura Univers, 1979.
7. Ruxăndoiu, Pavel. „Aspectul metaforic al proverbelor”, *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966.
8. Sevilla Muñoz, Julia. *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Madrid: Editorial Complutense, 1988.
9. *** *Dicționar de termeni literari*, București: Editura Academiei, 1976.

Protagonismo femenino versus voluntarismo en la obra unamuniana

*Loredana-Florina Miclea
Departamentul de Limbi Străine și Comunicare
Universitatea Tehnică de Construcții București*

*Florina-Cristina Herling
Departamentul de Limbi Străine și Comunicare
Universitatea Tehnică de Construcții București*

Abstract

Partiendo desde un rasgo indudablemente fundamental en la obra unamuniana, la paradoja, es decir, la contradicción en la exposición y en el discurso, se llega al filón conceptual que representa el eje central, la estructura de resistencia de cualquier obra que lleva la firma de Miguel de Unamuno. Dicho eje representa el concepto de lo trágico, ya que los signos trágicos persiguen siempre al „ser humano existencial”, es por eso el destino de los protagonistas unamunianos está lleno de conflictos trágicos y bajo la presión de tales signos el ser humano suele cometer errores – el debate interior empieza al intentar repararlos. La protagonista que experimenta estas vivencias demuestra ser una heroína dominada por fuertes pasiones ancladas en movimientos anímicos que la sumen a experimentar mutaciones profundas comportamentalmente. Al abandonarse como individualidad auténtica, a causa de la depersonalización, estas protagonistas pueden parecer casos patológicos, sin embargo son ejemplos de “un existir verídico”, ya que son presentadas en situaciones conceptuales límites – la ejemplaridad da significado y fuerza a estos relatos y el protagonismo femenino unamuniano ilustra un ejemplo y un modo de existencia porque Miguel de Unamuno es el “existencialista” de la Generación del `98.

Palabras clave

contradicción, culpa, existencialismo, experimentar, paradoja, protagonismo femenino, voluntarismo

En la presente investigación se pone de relieve la insigne representación de una protagonista que se siente víctima y símbolo, considerando que lo que le ocurre a ella, aunque sea algo auténticamente humano, afecta a toda la humanidad; el ser humano llega a tomar consciencia de sus propios límites porque ve/toma la vida como esfuerzo. La esencia del hombre es el esfuerzo de serlo todo – es un personaje dominado por una aspiración: la aspiración de ser sí mismo y la de serlo todo – “serse y serlo todo”. Gran parte de los personajes de la novelística de

Miguel de Unamuno tienen el destino en manos de un Demiurgo y careciendo del libre albedrío, los personajes unamunianos viven en un permanente conflicto con su creador y con su propio destino intentando adquirir una relevancia existencial, de “ser” y no sólo de “existir”. Ésta protagonista es una heroína trágica porque se enfrenta a su propio límite existencial, a su propio destino e, implícitamente, a su propio creador, pero es completada por una dimensión de lo sublime, es decir, se puede alcanzar la libertad absoluta mediante el paso *del que soy al que quiero ser*. La lucha trágica, “agónica” (librada por héroes por excelencia trágicos – “los agonistas”) representa en la creación de Unamuno, la conversión de lo trágico en sublime, siendo ésta la nota castiza de modernidad que el autor aporta al concepto de lo trágico, partiendo de la dimensión de la catarsis de Aristóteles y aunque arranque de dicha catarsis, Unamuno abandona luego definitivamente esta noción. La conversión de lo trágico en lo sublime constituye en su obra una nueva modalidad de percepción del fenómeno trágico. Desde otro punto de vista, la onda de alivio que brota paradójicamente de la obra unamuniana se entrelaza con la idea cristiana del sufrimiento necesario para la salvación del alma. Otra razón que motiva el presente estudio es la de haber notado una nueva hipóstasis del personaje unamuniano en general y de la protagonista unamuniana en particular, menos observada por la crítica de la novela de Miguel de Unamuno, generalmente dispuesta a analizar en los héroes novelescos los problemas fundamentales de la ideología del gran noventayochista como el eternismo, la salvación de la desaparición definitiva, el voluntarismo, el sentimiento trágico de la vida, los aspectos diversos de la personalidad. Por lo general, se presta menos atención al proceso de estados interiores, de debates constantes, un proceso que ocupa la vida íntima de los personajes y que relacionándose o no con la problemática específica unamuniana - descubren una nueva dimensión de los entes de ficción en la “nivola”, dimensión que confiere un valor moral y general humano a los mismos. Al llegar a sus propios límites éste personaje grita su desesperación existencial. Lo trágico existe como fenómeno antes de la aparición de la tragedia y fueron los trágicos de la antigüedad- Sófocles, Eurípides, Esquilo – los que propulsaron este fenómeno en la literatura universal. En la época moderna, Schopenhauer define lo trágico como el espectáculo de una gran desgracia, representando en esencia, el aspecto terrible de la vida, siendo vinculado al azar y al terror. Nietzsche (y toda la escuela existencialista) plantea la condición del hombre frente al concepto de lo trágico; pero Unamuno separa lo trágico como concepto estético de lo trágico como fenómeno de la existencia humana y él mismo traslada lo trágico de la esfera de lo estético puro a la esfera de la literatura, confiriendo nuevas dimensiones al

concepto. De este modo, en ciertas novelas, lo trágico matizado por lo sublime engendra el sentimiento asumido, ante el cual el personaje no desarma sino que trata de sobrevivir luchando y agonizando porque el cristiano necesita sufrir para salvar su alma. El contenido específico de lo trágico se refiere al hecho de que lo trágico no es cualquier mal, sino el mal asumido mediante el enfrentamiento consciente del límite. Lo trágico expresa estéticamente un conflicto cuyo desenlace es la derrota o la desaparición de un valor humano y como categoría fundamental no sólo para la expresión artística o literaria, sino también para la existencia humana, representa la clase de referencia del individuo para con el universo, la existencia o la muerte, simbolizando el desplome inevitable, fatal, de un valor que se opone a otro valor superior o más poderoso. Precisamente lo trágico designa la desaparición de unos valores humanos que no han agotado aún todos sus valores potenciales y el personaje trágico es grandioso justamente porque está sorprendido efectivamente en el momento de su hundimiento definitivo; con que, trágicos son solamente los personajes extraordinarios puesto que tan sólo éstos alcanzan el límite propio a lo trágico, tan sólo éstos son ejemplares para nuestros anhelos comunes. La teoría de lo trágico llegó a adquirir madurez sólo cuando dentro de lo malo, de la muerte y del sufrimiento, supo descubrir el nacimiento paradójico del bien, de la vida y de la alegría. Aquí se cruzan lo trágico con lo sublime que constituyen la conversión del sufrimiento en regocijo, permitiendo esta libertad absoluta de la conciencia y la voluntad. Así pues, la muerte y el sufrimiento, la calamidad social o existencial, los acontecimientos terribles de la existencia en general, que lo trágico echa al juego, están transfigurados estéticamente por medio de lo sublime, convirtiéndose en una oportunidad para afirmar y celebrar lo humano. El punto de interferencia de lo trágico con lo sublime ha modificado el destino de los dos conceptos: por lo trágico, lo sublime adjunta el mundo al hombre – al principio, lo sublime designaba lo grandioso y lo austero resultados del ensamblaje de las palabras, que tendía hacia una máxima estabilidad, por lo tanto pertenecía exclusivamente a la retórica; por lo sublime, lo trágico se desprende del didacticismo de tipo aristotélico. La conversión de lo trágico en lo sublime supone en la obra de Unamuno una nueva modalidad de percepción del fenómeno trágico y la onda de alivio que brota paradójicamente de su obra se entrelaza con la idea del sufrimiento necesario para la salvación del alma. Sigue siendo trágico el que se enfrenta a su propio límite existencial, a su propio destino e, implícitamente, a su propio creador, pero es completado por una dimensión de lo sublime, es decir, alcanzándose la libertad absoluta mediante el paso *del que soy al que quiero ser*. Otra dimensión del paso de lo trágico a lo sublime, según Unamuno, es el logro de

la inmortalidad mediante dos opciones: la de la perpetuación del propio «yo», “engendrando hijos” o “creando obras artísticas”. De esta forma, lo trágico matizado por lo sublime, engendra el sentimiento asumido, ante el cual el personaje no desarma, sino que trata de sobrevivir luchando y agonizando. En la literatura española contemporánea, Miguel de Unamuno ocupa un lugar insigne en el marco de la famosa Generación del '98 – es su ideólogo. Unamuno identifica la sustancia con el esfuerzo humano, haciendo que la filosofía dependa de un sentimiento, o sea, del sentimiento trágico de la vida. El problema filosófico se desplaza de esta manera del plano ontológico al plano sentimental; la pérdida de la fe religiosa y de la confianza en la razón, que le rehusaba la esperanza en la inmortalidad le hacen centrar su atención en el hombre, en el cual no ve algo dado definitivamente sino una lucha interminable, un debate continuo. A Miguel de Unamuno le preocupa todo lo relacionado a la vida y sobre todo le interesa el destino humano individual: “¿dónde está el hombre? Él no existe, lo que existe es solamente el individuo” [6, 7], opina el autor. Unamuno es el primer existencialista de Europa (anterior a Jean Paul Sartre) porque se preocupa en términos angustiosos de la existencia humana y sus novelas son existenciales porque tratan de historias de personas torturadas por la idea del tiempo, del fin inexorable, de la desaparición definitiva y de los más íntimos movimientos del alma. La desnudez de sus relatos, nos deja ver la verdad de la existencia humana permitiendo que el alma del personaje se descubra ante nosotros. Según el existencialista noventayochista, los estudios más profundos deberían referirse al hombre porque: “El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere (...), el que come, bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye (...), este hombre concreto de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía...” [6, 7]. Se trata, pues, del hombre viviente, el que nace y muere, el que va desde su nacimiento hasta su muerte - haciéndose una personalidad y es por eso que Unamuno enseña en sus novelas al hombre concreto que vive y muere. Justamente éste ser humano, éste personaje, será capaz de crear en sí mismo, tras un profundo sufrimiento, experiencias trágicas. La lucha del personaje consigo mismo y la capacidad de soportar un dolor causado por sus propios actos son características de un héroe trágico; esta tipología es evidente en novelas como: *Tres novelas ejemplares y un Prólogo* (1920: *Dos madres, El Marqués de Lumbría, Nada menos que todo un hombre*) y sobresale el protagonismo femenino versus el voluntarismo. El autor suele presentar en estas novelas historias de espíritus, no historias completas de hombres vivos, reales y estos relatos se apoyan en un continuo estudio sobre la parte secreta del ser humano no en un análisis de la parte exterior, accesible - es lo

que sucede en *Tres novelas ejemplares y un Prólogo* (1920); en el *Prólogo* (que es también una novela) el autor descubre las auténticas componentes del ser humano y opina que "además del que uno es para Dios – si para Dios es uno alguien - y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser, y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad, y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos." [6, 16] El autor afirma que «el querer ser otro» - otra persona - puede salvar a uno, pero también puede perderlo para siempre convirtiendo su existencia en una tragedia. Es el caso de Berta Lapiera – la auténtica protagonista y heroína de la novela *Dos madres*; por querer ser otra, por querer trascender su condición (su estatuto), llegara a perder casi todo lo que amaba en la vida. El hilo narrativo nos lleva a la historia de Raquel, una viuda estéril que le sugiere a su amante, Juan, casarse con Berta (una amiga de la infancia) con el propósito de que el joven matrimonio consiga para ella el hijo que le niega su esterilidad; con antelación, en secreto, ya se había apoderado de la fortuna de su amante. Berta, cuando se entera que Juan desea contraer matrimonio con ella, se llena de felicidad, segura de que de esta manera se producirán en ella unos cambios que desde siempre había deseado. ¿Acaso pensaba en el cambio de Juan?, ¿Estaba contenta por la transformación de este hombre? Además, el propio Juan era un hombre nuevo, obra de Raquel - a quien Berta quería quitarle el hombre: "estaba por su parte, ansiando la redención de don Juan. La de don Juan, o la suya propia? Y se decía «Arrancarle ese hombre y ver cómo es el hombre de ella, el que ha hecho ella (...) y él me hará como ella (...)» de quién estaba Berta perdidamente enamorada era de Raquel, Raquel era su ídolo." [6, 40] Berta se propone superar su límite existencial y el deseo de ser como Raquel se convierte en una obsesión; su error es el de no conformarse con lo que es y por eso todos los intentos de Berta acabarán con un final trágico. Unamuno explica en el Capítulo V – o del Prólogo que "todo hombre lleva dentro de sí las siete virtudes capitales: es orgulloso y humilde, glotón y sobrio, rijoso y casto, envidioso y caritativo, avaro y liberal, perezoso y diligente, iracundo y sufrido y saca de sí mismo lo mismo al criminal que al santo." [6, 26] El orgullo inconmensurable de Berta la lleva a tomar decisiones de las que, más tarde se arrepentirá. La protagonista comete unos actos graves al intentar transformarse siguiendo el modelo de una personalidad ajena - la de Raquel. Su comportamiento lleva a la violación de una ley moral divina según la cual, cada uno de nosotros tiene que conformarse con lo que es y con lo que posee. Berta ignora esta ley ya que su único propósito en la vida es cambiar de personalidad y ser como Raquel. ¿Por qué Raquel, esa mujer cuya fama de dominadora va inseparable y

paradójicamente unida a la de su esterilidad, se convierte en el ídolo de Berta? Berta intuía en Raquel la personalidad de una mujer muy fuerte, una mujer que siempre conseguía lo que se proponía; pensaba que ella también tenía ciertas cualidades que por diversos motivos no podía mostrar. Tenía la esperanza de que mediante el carácter de Raquel podría redescubrirse a sí misma y además, Berta se había dado cuenta que Raquel era la que mandaba en todo y sentía que la voluntad de Juan era la voluntad de la viuda. Esta *voluntad* de Raquel la deslumbra tanto, que Berta decide aniquilar su debilidad y empezar una nueva vida, copiando, imitando a Raquel. La protagonista quiere dejar de ser como es y ser como Raquel; hasta empieza a controlar sus sentimientos, sus reacciones con el fin de parecerse a la viuda: “Raquel se enteró que Berta la imitaba en todo, en peinado, vestir (...) y era verdad que Berta estudiaba en Raquel la manera de ganarse a su marido y a la vez la manera de ganarse a sí misma, de ser ella, de ser mujer.” [6, 53] Los actos de Berta causarán sus sufrimientos posteriores, influirán en su suerte - al principio quiere casarse con Juan por curiosidad, para saber cómo era el hombre de Raquel - su ídolo - la que ella quería ser. Cuando se queda embarazada sus vivencias cobran un matiz nuevo: se sentía más poderosa y creía haber dominado (haber dejado atrás) a Raquel. Pero era una falsa impresión porque: “¡Había vencido a Raquel! Pero a la vez sentía que tal victoria era un vencimiento. Recordaba palabras de la viuda y su mirada de esfinge al pronunciarlas.” [6, 57] Parece que su orgullo, su ansia de ser como la otra y si era posible de eclipsarla, se transformaba paulatinamente, pero con certeza en una pesadilla. Exhausta, después de dar a luz a su hija, Berta, casi renuncia al peligroso juego de la competición. El destino de Berta resulta ser el de una heroína dominada por fuertes pasiones. Cabe destacar especialmente en la obra, la presentación de los movimientos anímicos de la protagonista, la dirección del debate interior porque éste debate lleva a la heroína a experimentar una mutación profunda respecto a sus deseos. En efecto, Berta, se da cuenta que nunca podrá superar su límite existencial, que nunca dejará de ser como es, pero también toma conciencia de sus actos y realiza que nada podría cambiar los hechos. Por lo general, en tales casos, el héroe, incurre en la desolación, anula todas las modalidades de comunicación con el mundo, o se suicida, o intenta reparar su error. Sin embargo, Berta no reacciona de esta manera; su cansancio mental la sume en un estado abúlico, de inmovilidad y ya nada le importa pues la indiferencia y la apatía sustituyen los anhelos que antes la animaban. Prueba de esta nueva hipótesis de Berta, de su total indiferencia ante todo, de renuncia, es su respuesta a todo; cada vez que le preguntaban algo respondía: “«¡Sea como queráis!»” El deseo (hasta la obsesión) de Berta de ser como Raquel le había

costado la felicidad. Todo se había vuelto en contra de ella, como en un hechizo. Raquel se había apoderado de los bienes y hasta de la hija de Berta a la que conquistaba sin ninguna dificultad, “cantándole extrañas canciones en una lengua desconocida de Berta y de los suyos, así como de Juan.” [6, 65] Cuando se entera que de toda la fortuna de Juan se había apoderado Raquel, la protagonista no tiene más remedio que entregarle a su hija, al verse reducida a la condición de mendiga. A esta situación la llevaron la curiosidad, el ansia de ser como la otra, la tentación de conseguir dones misteriosos que no se pueden alcanzar. En vez de conformarse con lo que le había dado la vida, Berta expía, en consecuencia, los actos de haber querido dejar de ser como individualidad auténtica, con todas las limitaciones que sentía y que se había propuesto superar, de haberse propuesto imitar, copiar la personalidad de otro ser. A causa de la desnudez, los protagonistas pueden parecer casos patológicos, pero de hecho son ejemplos del vivir más cotidiano. Berta Lapiera es un personaje presentado en situaciones conceptualmente límites; la vivencia del conflicto trágico se establece en el siguiente nivel: ser humano/consigo mismo – ella no agoniza como la mayoría de los protagonistas unamunianos sino que incumbe en un estado abúlico, de inmovilidad. La ejemplaridad, da significado y fuerza a este relato. La novela *Dos madres* ilustra un ejemplo - un modo de existencia (es como una parábola). La moraleja sería: «nunca intentes descubrirte a ti mismo mediante *la otredad*, copiando, imitando a otra persona, a otro ser humano». Esta novela se presenta como una ficción; Unamuno no se despega nunca en sus narraciones del lenguaje en que vivía la España de su tiempo y en este lenguaje encuentra una psicología y unas actitudes en las cuales redescubre diversas facetas del pensamiento dialéctico. Así, todo es concreto en sus novelas y sus personajes son *reales* y justamente en esta realidad de triple dimensión – personal, social, conceptual – radica la más honda ejemplaridad de sus ficciones. En la novela *Dos madres* hay que tomar en cuenta más allá de toda abstracción filosófica, el conocimiento concreto, directo, que tenía Unamuno de sus propios problemas, de las relaciones sociales y del lenguaje en que éstas suelen revelarse. Es una novela que se caracteriza por su esquematismo – desnudez, limpieza de recursos – a causa del cual los protagonistas pueden parecer también casos patológicos cuando, en efecto, son ejemplos del vivir más cotidiano presentados en situaciones límites. La problemática que investigué en este estudio representa un aspecto particular de un tema general del que se ocupa Unamuno: *la voluntad* en estrecha relación con la personalidad humana, *el querer ser*. La voluntad es una fuerza enorme que erróneamente orientada resulta ser destructiva; la ejemplaridad es la que da significado y fuerza a los relatos de Miguel de

Unamuno que en el *Prólogo* argumenta el título: “llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo, ejemplo de vida y de realidad (...) Sus agonistas (...) son reales, realísimos y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser...” [6, 7]

Bibliografía

1. Hartmann, Nicolai. *Estetica*, București: Editura Univers, 1974.
2. Liiceanu, Gabriel. *Tragicul*, București: Editura Humanitas, 1993.
3. Mălăncioiu, Ileana. *Vina tragică*, București: Editura Cartea Românească, 1978.
4. Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo: cum devii ceea ce ești*, București: Editura Centaurus, 1991.
5. Nietzsche, Friedrich. *Nașterea tragediei*, București: Editura Humanitas, 1994.
6. Unamuno, Miguel de. *Tres novelas ejemplares y un Prólogo*, edición Ciriaco Moron Arroyo, Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1990.

Lo fantasmagórico en torno al espejismo de Williams

Loredana-Florina Miclea
Departamentul de Limbi Străine și Comunicare
Universitatea Tehnică de Construcții București

Abstract

Inicié este artículo pensando que solamente la imaginación es la Diosa suprema que va ligando todos los aspectos humanos y sobrehumanos, naturales y sobrenaturales, incluyendo la infinidad de sensaciones, vivencias porque sumamente importante es el mito de la sinceridad y de la espontaneidad, ya que uno no puede escribir lo que no haya sentido aunque se tratara de una invención. Existen dos categorías de imaginación que se van concretizando en dos direcciones vitales en el destino de cualquier creador: la invención y la realidad, que Joseph Joubert denomina “facultad animal” y “facultad intelectual”; la primera es “pasiva” y la segunda es “activa”, es decir creadora. De esta forma la imaginación debe de ser como una especie de “memoria” y esta memoria como un baúl sin fondo del cual se alimenta la imaginación o debe de ser como un pintor que pinta en el alma de los otros cubriéndolo todo de imágenes. Es por eso que, cuando se trata del arte, el progreso es ilusorio, la decadencia y el renacimiento son términos resbalosos – en el arte no existe elevación o decadencia, los contrarios no se excluyen y “todo se refleja en todo”. El antítesis, el contraste, el espejismo, el reflejo, la unión de los contrarios, la trasposición de lo feo y de lo grotesco, son metáforas que obsesionan al creador porque lo grotesco debe permitir la presentación compleja y entera de la realidad, la unión y la armonía de los contrarios.

Palabras clave

creador, espejismo, fantasmagórico, grotesco, ilusorio, imaginación, memoria, reflejo

En la obra *Suddenly Last Summer-Súbitamente, el último verano* se insiste en la espontaneidad, en la inspiración y se prefiere lo grotesco en vez de lo sublime, el juego de los contrarios, por supuesto un grotesco diversificado que abarque varias formas de manifestación. Me detuve en esta obra de Tennessee Williams para el presente estudio, pensando en el meta de investigar un texto dramático y observar, sorprender y presentar los elementos dionisiacos empleados por el autor y extraídos del intertexto primordial, *The Bacchae-Las Bacantes* de Eurípides; el análisis de la obra mediante esta constatación, propone la modalidad en la que la cosmovisión particular del dramaturgo norteamericano “resemantiza” estos elementos dionisiacos, transformando esta nueva creación en un tributo dedicado a uno de los más insignes trágicos de Grecia. A lo largo de los siglos, la tragedia griega se transformó en intertexto de multitud de obras literarias y por consiguiente, de esta forma, varios autores de todos los géneros y no solamente del

drama, se asumieron las mismas inquietudes existenciales universales expresadas mediante el mito que había dado toque al poema trágico de la Grecia del Siglo de Oro, desarrollándolas, extendiéndolas, enriqueciéndolas, puliéndolas según las visiones correspondientes a sus propias cosmovisiones, a sus propias sociedades, a sus propios conceptos históricos de las épocas en las que vivían, elementos dispersos generalmente en la civilización griega pero al mismo tiempo “reactualizadores” de ésta en algún punto. Es también el caso de la obra de la presente investigación, *Suddenly Last Summer-Súbitamente, el último verano*, estrenada en 1958 por el ilustre observador y crítico de la sociedad del sur de los Estados Unidos, Tennessee Williams. La obra presenta una fuerte intertextualidad con la última obra creada y guardada por Eurípides (*The Bacchae – Las Bacantes*), ya desde la extensa presentación que abre la primera de las cuatro secuencias; se trata de aquél decoro irreal que representa una locación en estilo gótico-victoriano de los Jardines de New Orleans, en una tarde de fines de verano y principios de otoño. La mansión está rodeada de un inmenso jardín paradisíaco que tiene un toque de selva tropical y que nos traspassa a una época en la que a los seres vivientes les crecían alas o en la que los seres humanos se convertían en diversos animales fabulosos. Los colores que sobresalen en esta selva con retoques de jardín son pesados, un tanto tenebrosos, rayando el horror, pero que sorprenden con precisión el calor que surge desde la tierra tras la lluvia. Restos de flores perteneciendo a unos árboles sugieren trozos de cuerpos humanos y hasta órganos humanos, arrancados, quebrantados, machacados, despedazados pero que aún conservan el brillo de la sangre todavía fresca que no tuvo tiempo de secarse. Este cuadro perturbador me hace recordar a Friedrich Nietzsche, a *Also Sprach Zarathustra-Así habló Zarathustra* y a su concepto de “machacar y despedazar” el cuerpo humano con el fin de “desenvolver” el alma, descubrirlo, salvarlo, liberarlo. Según la percepción de Nietzsche, “el yo”, se intuye a sí mismo bajo la representación de unos trozos de cuerpo humano dislocados que flotan en una especie de deriva y la imagen del cuerpo despedazado es la del ser humano pero es también la del fantasma del creador. Se trata pues de un emblema alquímico – la putrefacción; las descripciones deben contener paisajes desubicados, fantasmagóricos, amputados mientras que el cuerpo humano entero, total, individual, tiene que ser anulado, aniquilado e importante es ahora la imagen del cuerpo despedazado – “el yo” auténtico saldrá a luz tras finalizarse el proceso de putrefacción. El fantástico Dionysos es el atormentado por los misterios, el Dios que padece dentro de su ser las pasiones de la “individuación”, el Dios del cual mitos maravillosos cuentan que en su niñez hubo una procesión en la cual fue cortado en pedazos por los titanes, y que luego, en este estado, fue venerado bajo otro nombre; la leyenda sugiere que este despedazamiento (es decir, las auténticas pasiones dionisíacas) puede ser asemejado con una conversión en agua, tierra,

fuego y aire y por consiguiente, hay que percibir el estado de “individuación” como la fuente y la causa primordial de todo sufrimiento, es decir como algo condenable en sí. Precisamente de la sonrisa de este Dionysos nacieron los dioses olímpicos y de sus lágrimas nacieron los seres humanos; de esta forma, en su existencia de dios despedazado, Dionysos tiene doble naturaleza – la de un demonio cruel y salvaje y la de un soberano tierno y misericordioso. Él puede ser laberíntico y monstruoso, con múltiples personalidades, con una infinidad de “yo” pero siempre atormentado por el fantasma del cuerpo despedazado. Bajo el imperio de la simbólica dionisiaca, el ser humano se convierte en obra de arte, por la complejidad de sus vivencias, de sus intentos, de sus estados anímicos, el ser humano se vuelve existencial, con sed de conocimiento y de provocaciones iniciáticas; el ser humano se hallará, pues, sumido en una exaltación suprema de todas sus atribuciones simbólicas. Es el momento en el que el individuo se olvida de sí mismo y encontrará su perdición tras el impulso de las provocaciones sin fin. Además, la secuencia anterior, me hace pensar también en el símbolo regenerativo – la sangre – el licor mágico, el líquido supremo, la sangre fresca brotada tras la trituración, la sangre pura, benefactora, purificadora y eternamente salvadora. El color en sí de la sangre significa salvación – “rojo” es el color simbólico del sol y del oro filosófico, del elemento fuego; la púrpura real; la tercera y última etapa de la obra: *rubedo*, cuando el contenido se transforma en un polvo rojo, una pólvora de protección; la elaboración del mercurio filosófico y la etapa dominada por el sol – oro. El elemento “fuego” es un elemento alquímico, activo, masculino, una mezcla de las cualidades “caliente” y “seco”; principio del movimiento, de la energía, del calor y de la vida; núcleo espiritual, arquetipo del alma. Volviendo a la secuencia de la descripción, se pueden distinguir: gritos, silbidos, un silbado llamativo, vibrante, alarmante, sonoro, como también otros ruidos o pasos aterrantes, como si el pleno bosque misterioso estaría poblado de serpientes, bestias u otros animales salvajes o fabulosos. Es tan natural y “dionisiaca” la descripción del salón de una anciana rica – la señora Venable – con apertura hacia un jardín espeso, boscoso y que tiene la función de un portal de acceso a un universo que corresponde a una visión surrealista de una cierta categoría de infierno – una inédita cumbre aterrante del sureño gótico, Tennessee Williams – corresponde al período que rescata el mismo ambiente del Dios del vino y del delirio místico. Indudablemente, “la naturaleza” y “la cultura” se vuelven elementos antagónicos (presentados ejemplarmente en un ámbito en el cual resulta casi imposible trazar unos límites notables) que van a dirigir a Sebastián Venable hacia el camino de la perdición. Otra prueba de la modalidad en la que el autor impone su interpretación personal a una forma artística, a una teoría o a un mito, es el simbolismo implícito que dan las flores tropicales comparadas con entrañas humanas y restos humanos de los que brota la sangre, como también los gritos tenebrosos de los habitantes de esa selva

fantasmagórica. Sumida en esta trasposición macabra, la obra *Suddenly Last Summer – Súbitamente, el último verano*, presenta la historia de una aristócrata sureña y la de su hijo (de cuarenta años de edad), fallecido recientemente, según el relato de la prima del protagonista, Catalina Holly, que se proclama una adepta de la verdad, sacando a luz variedad de situaciones más o menos inciertas. La obra se constituye de cuatro escenas, la primera y la última representando variaciones de una especie de monólogo interrumpido, teniéndolas en primer plano a la señora Violeta Venable y a Catalina. Las escenas segunda y tercera, fueron desarrolladas de tal manera, como si hubieran sido escritas con la intención de alargar la pieza o de conseguir un intervalo propio entre las dos narraciones diametral opuestas. La «interpretación» de los siete personajes que intervienen en la acción se ve intensamente acompañada por una magistral orquesta que se expresa permanentemente mediante ruidos surgidos de la naturaleza: silbidos, gruñidos, graznidos de pájaros, para las escenas brutales y dulces trinos, para los sentimientos nobles y los discursos honestos. Esta «selva» tan cuidadosamente atendida, organizada, detallada plenamente, trazada y traspasada en un «desorden ordenado», ofrece también plantas exóticas minuciosamente identificadas con sus nombres latinos, como también flores carnívoras alimentadas con moscas traídas especialmente desde Florida; sin embargo, interpretándolo de otra forma, «la selva» representa una trasposición de la personalidad, de la vida – planificada en absoluto – del ya desaparecido (Sebastián), del ausente y omnipresente al mismo tiempo, tal como resulta de lo que dice su propia madre. Pues su actividad vital era el relato y tomaba la poesía como un rito; escribía un poema por año, durante el verano, fruto de sus viajes siempre hacia lugares exóticos, acompañado por su madre. Esta vocación duró veinticinco años y se concretizó en un valioso volumen ribeteado en oro. Todos estos detalles relacionados a la vida del desaparecido sobresalen de las intensas conversaciones de la señora Venable con el doctor Cukrowicz (o Dr. Sugar – Dr. Azúcar, tal como ella desea llamarlo porque es la traducción de su apellido polaco), un joven psiquiatra y neurocirujano de un hospital del que Violeta habla con una falsa intención humanitaria y con una aparente decisión de crear una fundación en memoria del fallecido, cuando en realidad lo que pretendía era una intención maléfica, la de practicarle una lobotomía a su sobrina Catalina, para que ésta no pueda divulgar nada más de lo que sabía acerca de las costumbres de Sebastián. La joven, que lo había acompañado en ese viaje del “último verano” (porque la madre de Sebastián estaba enferma), se encuentra ingresada en un manicomio, cuyos costes soporta la tía Violeta debido a su “infinita misericordia”. Tras la muerte del protagonista, su prima había sido acusada porque intentó calumniar la relación madre-hijo y manchar la memoria del difunto. Durante la conversación con el doctor, la señora Venable insiste obsesivamente acerca del «don» de su hijo de encontrarse con Dios

y de sus búsquedas continuas, teniendo la esperanza de hallar una imagen verídica de la Divinidad; también insiste en relatar las hazañas de los viajes a Las Islas Maravillosas en donde él guardaba la esperanza de que se iba a producir un milagro- es cuando se produce un suceso que presenta el ataque de las aves acuáticas a un grupo de tortuguitas, como una premonición de la muerte del poeta- y además insiste en el fracasado intento de Sebastián de conversión a la religión budista (episodio en el cual la señora Venable abandona a su esposo moribundo y en el intento de salvar a su hijo, ambos se hospedan en El Hotel Shepheard de El Cairo y en El Hotel Ritz de París); la descripción del lazo enfermizo entre madre e hijo es evidente, como también su rechazo a envejecer (ya que padecen del síndrome de Peter Pan de hoy día) y entonces ellos van a elaborar un riguroso programa basado en disciplina y abstinencia, reinventando cada uno de sus días como si fuese una obra de arte. Durante el diálogo con el doctor Azúcar, la madre se enorgullece hablando de la castidad de su hijo, por supuesto, ésta siendo otra técnica de ocultar la verdadera inclinación sexual de Sebastián – el terrible “secreto” que sabía Catalina. Es notable la presentación de uno de los más extraños ejemplares de toda la «selva literaria» de Tennessee Williams – Catherine Holly (Catalina, llevando un apellido que hace una alusión directa a lo que es “sagrado”), una encantadora prisionera de su propia locura: es un ser humano plenamente “normal” (por supuesto, ajustada al marco de normalidad de los encantadores personajes de Tennessee Williams), más allá de su estado actual, más allá de ciertas circunstancias, una muchacha esencialmente honesta e inteligente, no muy sensual pero tampoco frustrada y que está irremediamente enamorada de «la verdad suprema, única y absoluta». Se trata pues de un personaje que no encuadra contextualmente con este conjunto de encantadores enfermos mentales, pero que, no obstante, no odia a su tía, porque según sus propios criterios, el odio es compatible solamente con la demencia. Sumamente interesante es Sebastián, un protagonista trazado y elaborado con máxima precisión y minuciosidad, un personaje insinuante y diáfano, con caprichos, expectativas, cambios de humor “necesarios” o “in/necesarios”, que anda coqueteando, que seduce o rechaza, que juega o no juega al “travestí ocasional” (derivado de la curiosidad de Penteo), porque la orientación sexual de Sebastián se vuelve la clave de la construcción de toda una escena. En este cuadro sobresale también la predilección del personaje por las destinaciones exóticas de sus viajes, preferencia debida a su inclinación por hombres de una raza distinta a la suya – los hombres afroamericanos. Aparte de estos fantasmas, también lo persigue la obsesión de un “castigo” otorgado por un Dios propio y personal, particular, distinto, que le toca solamente a “él” y que de todas formas lo va a castigar, independientemente de sus actos o de su capacidad de reprimir o no sus desvanes, sus arrebatos espirituales, sentimentales o físicos. A pesar de que vivía atormentado por “el castigo Divino”, no lograba reprimir sus

arrebatos mórbidos, perversos, desuetas; hasta había llegado al punto de tratar a sus posibles compañeros eróticos como a unos objetos o como a unos platos pertenecientes a un menú exótico. En el caso de existir la mínima posibilidad de que alguien pueda salvarlo de sí mismo, esa persona es Catherine (Catalina) – su querida prima con la que tenía una complicidad envuelta en unos códigos sólo de ellos percibidos; eran telepáticos, comunicaban excelente desde el punto de vista sensitivo, existía entre ellos complicidad, dualidad, picardía, reversibilidad. Todo es evidente, sobre todo en ese viaje del *último verano*, pero, ella – aunque lo comprendía, lo percibía y le estaba cerca – sólo podía ofrecerle un amor estrictamente maternal. Durante ese viaje, Sebastián se libera de la presencia dominante de su madre tirana y déspota, teniendo la oportunidad de reflejarse en Catalina como en un espejo y comprobar lo que, hasta este punto, le había estado prohibido de ver, siendo ayudado, de esta forma, en descifrar su personalidad auténtica y sus persistentes inquietudes. Existe un cierto momento en el cual se opone tanto en descifrar su matiz comportamental, que llega al punto de encubrirse en un puritanismo pervertido, disfrazado, que le sirve como escudo. El tema de exploración del “yo” representa una inquietud, hasta obsesión, que persiguió constantemente al dramaturgo, como también a muchos de sus personajes y es magistral la forma en la que Tennessee Williams sorprende “cómo” y “en qué manera” se produce la transformación del protagonista – es decir, “cómo” se convierte en lo que es. Ésta transformación se puede hallar debido a varios factores: la invención de una pasión, el exceso de soberbia, la ocultación de una realidad sentimental o filosófica, espiritual; penetrando consciente o inconscientemente en esta esfera, por lo general, los personajes se ven dominados por “el remordimiento”. Se trata de una suma que supone la aceptación de los hechos y la dimensión que dicha aceptación cobra en la consciencia del culpable. Sebastián se encuentra en una permanente agonía, está dominado por vivencias trágicas, está violando las leyes morales – se siente culpable y precisamente éste sentimiento de culpabilidad se apodera de su propio destino, refleja constantemente sobre sus acciones y es el inicio de sus estados anímicos, de su tormenta mental, de sus temores interminables; el momento en el cual asume plenamente su culpa es un acto extraño, de locura que lleva a un alivio supremo pero también al punto de experimentar el sufrimiento con máxima intensidad; al personaje se le sorprende en la fase de su caída definitiva y la vivencia del conflicto trágico se da entre el protagonista y sus prójimos pero también entre el protagonista y su propia persona. Así pues, en ese viaje del “último verano”, viéndose librado de la figura dominante de su madre, Sebastián comenzó a explorar su lado auténtico, sacando a luz algunas de sus fantasías, entre las cuales su atracción inexplicable hacia los mendigos traposos, gente de la calle, que lo fascinaban totalmente. El episodio de la muerte del protagonista es sublime y presentado magistralmente: una multitud de

mendigós lo había atrapado, lo mutilaron, arrancándole pedazos de todo su cuerpo, despedazándolo, quebrantándolo para que luego puedan tranquilizar su hambre con la carnicita fresca y tierna, chorreando en sangre, de Sebastián; más tarde, la policía encontró su lecho machacado (o mejor dicho, lo que había quedado de él), tirado contra una pared blanca. Catalina es “la memoria del relato”, la que describió minuciosamente, hasta el mínimo detalle esta escena y viviendo con exaltación cada una de sus palabras, empleadas en el relato. La escena que describe la muerte de Sebastián presenta los tres principales elementos simbólicos del ritual dionisiaco: el baile de las Bacantes, el despedazamiento / desgarramiento del animal sacrificado y la acción de ingerir carne cruda, fresca, chorreando en sangre. De esta forma, el inadaptado, soportará en su propia persona actos de una crueldad única, tal como en la tragedia griega; la supremacía de la locura y la revelación de la realidad auténtica estallan. Ni siquiera Catalina es capaz de enfrentarse a su propia realidad y a su propia culpa – ¡qué ironía! precisamente los jóvenes mendigos traposos que ella había encontrado para su primo como acompañantes en sus juegos maliciosos y perversos, lo mataron sin piedad. Este estudio tiene como principal objetivo el análisis comportamental del protagonista – por supuesto, en el marco de la simbolística dionisiaca – un personaje «víctima y símbolo» cuyas inquietudes existenciales (orientadas correctamente o erróneamente) afectan a toda la humanidad; éste «héroe» percibe a la existencia como a un “esfuerzo magistral” y como una concientización de sus propios límites. En efecto, sin más ni menos, esta pieza ofrece una perspectiva distinta, particular, tumultuosa y grotesca del mundo; el autor tuvo la intención de conferir a este estudio grotesco, con matices de gótico sureño, una trascendencia universal y esta creación suya constituye una mórbida pero fascinante expansión de su propia teoría sobre «la culpa y el castigo». Lo que ha propuesto el dramaturgo Tennessee Williams en la pieza *Suddenly Last Summer-Súbitamente, el último verano*, representa una alegoría destinada al ser humano universal de todos los tiempos.

Bibliografía

1. Leavitt, Richard Fr. *The World of Tennessee Williams*, New York, 1978.
2. Nietzsche, Friedrich. *Așa grăit-a Zarathustra*, București: Editura Meridian, 1996.
3. Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo: cum devii ceea ce ești*, București: Editura “Centaurus”, 1991.
4. Segal, Charles. *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae*, New Jersey: Princeton, 1997.
5. Williams, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams, 3 vols., Cat on a hot tin Roof, Orpheus Descending, and Suddenly Last Summer*, New York, 2002.

Canadian Studies

Travelling Between Genres: Alice Munro's Lives of Girls and Women

*Prof. Monica Bottez, PhD
University of Bucharest*

Abstract

The object of this paper will be to show that in Lives of Girls and Women (1971) Munro achieves a dynamic form by travelling between genres, particularly by choosing to place the plot of this narrative work between that of a regular novel and a cycle of inter-related short stories, but also by her interspersing the mimetic mode of traditional realism with elements of Gothic romance, and with a rich use of intertextuality and metafictional comments. Munro regards it as an episodic novel, deeming there is greater tension and intensity in the short fiction form. The paper demonstrates how the narrative pattern of the stories/episodes in Lives hinges on a climactic epiphany that brings an illumination to the character experiencing the events, this intensity lending to Munro's rendering of ordinary experience an aura, and turns this narrative into an exciting novel of a young Canadian woman writer's formation

Keywords

realism, Gothic, epiphany, intertextuality, metafiction

Alice Munro is one of the most prestigious contemporary Canadian writers who has three times won the Governor General's Award for Fiction – the highest Canadian award – for *Dance of the Happy Shades*, her first collection of short stories (1968), and two more collections of short stories *Who Do You Think You Are?* (1978) and *The Progress of Love* (1986). For *Lives of Girls and Women* (1971), her second published book, she won the Canadian Booksellers Award. Alice Munro's reputation has an international dimension as well: she was the winner of the 2009 Man Booker International Prize for her lifetime body of work, and she has also several times contended for the Nobel Prize. The referential substance of her work is her native Southwestern Ontario, hence she is usually regarded as a regional writer and she has been placed within the realist tradition, frequently with an adjective added: magic realism or "heightened realism" [5, 8]. Another literary genre that she is usually associated with is the so called Southern Ontario Gothic [7, 1085], which points to a romantic streak in her realist frame. She has never been associated with postmodernism, some critics categorizing her as a late modernist. But although she frankly, and somewhat deprecatingly

admitted: “I’ve never been an innovator or an experimental writer. I am not very clever that way” [10, 9], her art has never been static, it has kept evolving towards new modes of expressing her fresh perceptions.

The object of this paper will be to show that this dynamic form is achieved by her travelling between genres¹, particularly by her choosing to place the plot of *Lives Of Girls And Women* between that of a regular novel and a cycle of inter-related short stories, but also by her interspersing the mimetic mode of traditional realism with elements of Gothic romance (in the acceptance that Northrop Frye gives this concept) and with a rich use of intertextuality and metafictional comments. Munro regards it as an episodic novel and has confessed that for her the chapters had to work fairly well as stories first, which also explains why she wrote the sections in a different than the were placed in the final version:

I started writing it as a straight novel, and everything was working the way things work in the traditionally patterned novel except that it wasn’t working for me, I got a third of the way into it... and there again, I didn’t think about what I was doing. I just went back and started tearing it apart and putting it into these little sections, because that’s the way I wanted to tell the story to myself. So it had to be done like that in order to be told to me in a way that interested me most. I guess that’s why I can’t write a novel. I lose interest. [10, 14-15]

Munro considers that there is greater tension in the short fiction form, or as Struthers puts it, that a short story is more “conclusive” than a chapter in a novel. In this way there is a greater intensity in the short narrative, which makes the episodic *Lives of Girls and Women* a quite exciting reading. And it is this intensity that lends to her rendering of ordinary experience an aura, and turns it into something extraordinary. The narrative pattern of her stories/episodes in *Lives* hinges on a climactic epiphany that brings an illumination to the character experiencing the events. The fact that the 8 episodes are not numbered may suggest the idea that chapters are relatively more independent and that their order is not as rigid as in traditional novels. France Theoret comments that Munro’s subsequent evolution towards the inter-related short stories is a multiple form of writing which splinters the concept of literary genre” [11, 363].

I think we could extrapolate to our analysis of *Lives* Catherine Sheldrick Ross’s observation referring to *Dance of the Happy Shades*, Munro’s first

¹ In the Anglo-Saxon critical tradition, genre is a term with multiple applicability, as Cuddon’s definition shows: “a kind, a literary type or class” [1, 366]

collection of short stories. She identifies there three levels of experience, the realist, the Gothic and the metafictional ones:

There is the ordinary, shapeless world of everyday experience that presents itself in the fiction as “real life .These everyday objects of “real life”, observed with great intensity, open to reveal sometimes a lower, imprisoning world of madness and death, and sometimes an upper, redeemed world or art and ritual order. [9, 114]

Thus in the first episode, “The Flats Road”, Del, the protagonist-narrator who lives on the peaceful fox farm of her parents, comes into contact with uncle Benny’s world. By marrying a mail ordered wife, Uncle Benny manages to bring over the terrifying world of the tabloids he reads, a world in whose existence Del, given the reassuring surrounding objects of her familiar life, she can hardly believe in at the beginning. Yet, as she confesses: “I was bloated and giddy with revelations of evil, of its versatility and grand invention and horrific playfulness” [6, 5]. But after coming into contact with Madeline, the violent mother who abuses her own child and behaves violently to neighbours, Del has the revelation of the many different worlds that can lie juxtaposed in her very vicinity, including the world represented in Gothic fiction:

So lying alongside our world was uncle Benny’s world like a troubling distorted reflection, the same but never at all. In that world people could go down in quicksand, be vanquished by ghosts or terrible ordinary cities, nothing was deserved, anything might happen.” [6, 26]

In this concluding epiphany Del, although a mere child, sees that an apparently quiet life can turn suddenly complex and threatening, and at the same time has an inkling of how life can provide the raw material for art, once distance in time can bring retrospection: “We remembered her like a story”, a story of madness [6, 27]. It is a very subtle anticipation of her self discovery that will determine Del to decide to write a novel in the Epilogue. This last episode suddenly orders the previous episodes into the literary archetype or genre of the Bildungsroman: the portrait of the artist as a young Canadian girl. Like Stephen Dedalus she is fascinated with words, which fire her imagination ... “the words themselves still gave off flashes of power” [6, 167].

The second episode “Heirs of the Living Body” relates the twelve-year old girl’s encounter with death, the death of her Uncle Craig, which triggers off a revelation of her own strong vitality and also of the family as a living body,

characterized by cohesion in spite of divergent views. Thus when forced by her cousin to go and see the dead man, she behaves wildly and bites her arm. This mad wild attitude has been anticipated by her impulse to furiously hit a cow's carcass, the dead cow fearfully fascinating the girl at the same time. And it is to vanquish this fear that she finally goes to look at Uncle Craig in his coffin where she has an apprehension of mysterious dangerous forces, again the substance of Gothic fiction.

A hardworking clerk, Uncle Craig is also a diligent historian, having written a chronicle of Wawanash County since it was settled in the 1860s, his typewritten manuscript being however an exclusive record of men's achievements. Del becomes aware of how much official accounts live out of the ordinary existence of people and places and she resolves to tell "her story", the female perception of life. In this way as a novelist she will show "how traditional realistic writing can be made to include moments of intense subjectivity and visionary perception, illuminating some of the dark secrets hidden within the living body of history" [3, 41]. She begins with a description of her aunts, uncle Craig's two spinster aunts who have adoringly kept house for him. She discovers that they hold values opposite to her mother's, and again contrary to Del's mother, they never state anything directly. Devout servants of the patriarchy, they have given up their lives to tend to a male member of the family. And Del will make out that she is nevertheless much more like her mother.

The next episode, "Princess Ida", focuses upon Del's mother's portrait. The intertextual title alludes to the Gilbert and Sullivan opera (1884) whose libretto is based on Tennyson's poem *The Princess* featuring a princess keen on women's education: instead of marrying she has set up a college for young women from which all men are barred, but she ends up marrying Prince Charming. This title subtly sets in the mildly ironic tone specific to this chapter. The episode introduces two role models: that of her mother who, out of social ambition and an interest in knowledge, chooses to become an independent woman who makes a living selling encyclopedias door-to-door, but has very strict moral principles, and that of Fern Doherty, the woman of lighter morality Del's mother shares her rented house with, who has Mr. Chamberlaine for a lover.

If Flats Road, where her father's farm was located, was "not part of town but... not part of country either" [6, 6], for Del her mother's option is associated with the town they move into and this section illustrates how strongly Munro's fiction relies on a sense of place.

I missed the nearness of the river and the swamp, and also the real anarchy of winter, blizzards that shut us tight in our house as if it were the Ark. But I loved the order, the wholeness, the intricate arrangement of town life, that only an outsider could see. [6, 69]

The swamp and river are associated with a direct, natural behaviour, while townspeople are snobbish and false. Del witnesses her mother's terrible struggle for social acceptance and her failure is compounded by Del's sense that the bond between her parents is broken.

Though by learning more about her mother's past Del is impressed by her heroic efforts to get an education, recognition and status, she feels humiliated by her mother's public gestures (writing lofty letters to the newspaper) or embellishing descriptions of their Flats Road life. Yet, despite losing some of her respect for "the Princess", Del realizes she is not so different from her mother, but conceals it and accepts her social isolation (she only has one friend, Naomi).

Throughout the novel the narrative is retrospective with a grown up Del as first person narrator and her younger self, or rather her younger selves between the age of 8 and 18, as focalizer(s). Sometimes it is very difficult to realize whose voice the reader is listening to as the narration certainly incorporates images and intellectual perceptions of the little girl. Thus in the passage above if the word anarchy certainly belongs to the mature Del, we can never decide if the image of the Ark fired the imagination of the little girl or of her older self. But it is a passage that most brilliantly illustrates Munro's method of achieving depth and intensity, as described by Catherine Sheldrick Ross: "For the texture of her stories she relies on her almost photographic recall of experience. But for the arrangement of her details, she turns to myths and legends, rituals and ceremonies" [9, 113]. The man-made Ark tossed up by the anarchic waters associated with her father's farm suggests his concern with mere survival, whereas the mother's association with the orderly town conveys her mother's concern with knowledge and intellect. On the other hand it is the artist's eye that perceives the order, the design of things and wishes to give it visible and perennial artistic form. The image of the Ark also introduces the intertext of the Bible, anticipating Del's inner struggle between believing or not believing in God, the central theme of the next episode, "Age of Faith".

Needing to defy her atheistic mother, Del turns to the church, eager to discover a design in the universe. She goes secretly first to the United Church and to the Anglican Church, impressed with religious ceremonies. An adolescent now,

Del needs a sense of the transcendent for feeling protected and also in response to her urge for artistic creation.

But she gives up going to church when she is challenged by her desperate brother to pray in order to save his dog from being shot by their father. She suddenly realizes that the boy's fervent prayer will not set back their father. She wonders if "missionaries ever have these times, of astonishment and shame" [6, 114] and is left with a bitter taste of man's vulnerability.

Chapter 5, "Changes and Ceremonies" reveals the adolescent Del's first crush for a boy and her seeking to know "real life" through "the created worlds" of art [6, 116], the books she borrows from the library and the participation in the performance of the operetta that Miss Farris stages every year. She shows some discern when abandoning the cheap westerns and melodramatic romances of Jeffrey Farnol and Marie Corelli for the Nobel Prize winner Sigrid Undset's *Kristin Lavransdatter*. First encountering a form of female rebellion against patriarchal tradition she becomes interested in finding literary representations of female sexuality. At the end of the episode she epiphanically realizes that romances may reflect real life events as Miss Harris' drowning in the river (most likely suicide on account of the unrequited for Mr. Boyce, a fellow teacher) will always remain "a mystery presented without explanation and without hope of explanation [6, 139]. Del becomes aware that the forces of darkness, desolation, madness and death may lurk in any ordinary person's life.

"Lives of Girls and Women", the section that lends the novel its title, gives an account of Del's romantic yearnings and her sexual fantasies, as well as of the small town setting of the dissatisfied sexual lives of the girls and women of her acquaintance.

Sex is a forbidden subject in Del's mother's house. But the morals of Fern Doherty, her mother's boarder, are less severe. She has a regular visitor, Mr. Chamberlain, who however finally deserts her, involving Del in retrieving his letters of promise. Del's encouraging behaviour to Mr. Chamberlain has been regarded as that of a "Calvinist Lolita, who idealizes and objectifies lust" [8, 48]. His "reward" is a perverse one: he takes her out of town and masturbates himself in front of her. The landscape intensely mirrors the character's emotions. Thus when Del is in Mr. Chamberlain's car anticipating some sexual play, she "saw that the whole of nature became debased, maddeningly erotic. It was now just the richest, greenest time of the year... ploughed fields beyond rearing up like shameless mattresses [6, 165]. Whereas after Mr. Chamberlain's exhibitionist act "the landscape was postcoital, distant and meaningless" [6, 167]. What could have been

a trauma for many a girl, becomes only a memorable experience for Del, frustrating in so far as she could recount it to nobody (except her friend Naomy, after awhile).

Patterned on the pagan archetypes of the biblical Eve and the Lilith figures of Semitic mythology [8, 34], the siren-like Nile, Uncle Bill's sensual second wife, becomes the prototype of the femme fatale for Del, offering her the possible model of female desirability and a life of conquest, whereas Fern's suffering at her desertion provides an opportunity for Del's mother to lecture her on the lives of girls and women about the change she saw coming, and to provide advice:

advice that assumed that being female made you damageable, that a certain amount of carefulness and fuss...was called for, whereas men were supposed to be able to go out and take on all kinds of experiences and shuck off what they didn't want and come back proud. Without even thinking about it I had decided to do the same. [6, 173-74]

The mother advises her not to get distracted over a man, or else her life will never be her own. In spite of her decision however, sexual drives do have a say and a young man does distract her from her goal of getting a scholarship for the university.

This is the substance of the next episode "Baptizing", where, after a spiritual partnership with the one intellectual boy in the school, Del falls for Garnet French, a mysterious ex-convict and regenerate Baptist. Attracted to his body, she also likes his inarticulateness, and moves out in the country with him.

Del regards Garnet French as a "solid intrusion of the legendary into the real world" [6, 211]. With him she shares the world of legend that is of the archetypal relationships that form the gist of myths, and, when their relationship is ended, she perceives the ordinary world as "uncoloured", resuming "its own, its natural and callous importance [6, 236].

The Baptism of the title does not refer only to Del's initiation into sex, but also to Garnet's at first playful, then dramatic, attempt to baptize her into his faith and make her accept his proposal of marriage. The fight becomes real and frantic, as it is really about self assertion, and Del realizes that she had never really committed herself to a permanent relationship:

I was too amazed to be angry I forgot to be frightened; it seemed to me impossible that he should not understand that all the powers I granted him were in play, that he himself was – in play, that I meant to keep him sewed up in his golden lover's skin forever, even if five minutes before I had talked about marrying him. [6, 234]

The Wawanash River is important to the inhabitants of Munro's Southwestern Ontario, it becomes the background of their baptism, of their sexual initiation, of their suicide by drowning. It testifies to the fundamental part landscape plays in their sense of identity.

Walking back home, Del feels her loss, but also her gain, she knows she is isolated but she is also aware of her power, and is determined to get started on her "real life", cut off from the mistakes and confusion of the past. She feels "free...and not free, relieved and desolate" [6, 237] at the same time. Del resorts to the intertext of Tennyson's "Mariana" to set off the difference between the helpless woman stereotypical image and her different fibre, stating that it was "one of the silliest poems I had ever read" [6, 238].

We may also remark that the fragmentary narrative structure (six distinct sections) justifies Coral Ann Howells' opinion that this episode undermines the notion of the protagonist's single identity by showing that the selves of the protagonist-narrator are rather unstable and the this narrative structure "emphasises discontinuity, crisis and indeterminacy as it traces Del's changing relationships and the choices she makes" [3, 42]. Rosalie Weaver generalizes this idea attributing it to the impact of national image and gender that she considers "operate in Canadian women writers' imaginations as forces that produce a sense of narrative incompleteness and discontinuity, which subverts the conventional narrative movement towards closure in a unique way" [12, 9] and also disrupt a sense of a continuous and unified identity for their characters [12, 62].

The last episode, "Epilogue: The Photographer", has a marked metafictional dimension being focused on the discussion of the novel Del has been keen on writing. The Photographer of the title is the generically named main character of this novel which forms the subject of the Epilogue asserting the protagonist-narrator's decision to take up writing as a profession. The photographer's activity can be seen as a metaphorical equivalent of the writer's scrutinizing gaze.

Del's novel draws on the "real life" Sherriffs, a family of that has had its share of Tragedy" [6, 239]: one brother had died an alcoholic, one was in an asylum, and the sister had committed suicide in the Wawanash river. Talking to Bobby Sherriff who was home from the asylum for an indefinite while, and who appeared perfectly sane, Del has an epiphany, a revelation of the deceptiveness of appearances and unpredictability of life: "People's lives, in Jubilee and elsewhere were dull, simple, amazing and unfathomable – deep caves paved with kitchen linoleum" [6, 249]. The metaphor of "the caves" suggests the deep layer of the

unconscious that Freud called the *id* that hides under familiar homely appearances its frightening unplumbed depth, the realm that Gothic fiction explores.

Del also gives a description of the type of art she would like to achieve, which she realizes would definitely draw on her first hand knowledge of Jubilee as life as she has experienced it in Jubilee if full of the drama and mystery which as a teenager she had associated with gothic fiction. She will produce the very novel that we have been reading, which foregrounds “the circular pattern” of her memory [8, 177], as she returns to uncle Ben’s chronicle of their town. But her ambitious chronicle would be different, true, not just “real”:

It did not occur to me then that one day I would be so greedy for Jubilee. Voracious and misguided as Uncle Craig out of Jenkins Bend, writing his history, I would want to write things down.

I would try to make lists. A list of all the stores and businesses ...A list of the titles of movies that played...Names on the cenotaph...Names of the streets...

And no list could hold what I wanted, for what I wanted was every last thing, every layer of speech and thought, stroke of light on bark or walls, every smell, pothole, pain, crack, delusion, held still and held together – radiant, everlasting [6, 249].

It is a passage that starting from the realist writer’s stance aims for that *radiance* that Joyce’s Stephen Dedalus mentions as the supreme achievement of art:

This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination... The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition ... called the enchantment of the heart. (Part 5)

Del uses the archetypal image of darkness to suggest the anarchic nether territory of the unhomely or the unaccommodated Other, and that of light to hint at the superior order of art.

We may therefore conclude that in *Lives of Girls and Women* Munro gives us “a perception of a fragmented and constantly shifting world of disturbing irony, ambiguity and painfully persistent paradox” [2, 4] in a novel that because of its

episodic structure has the more peculiar intensity and concentration of the short story. Its ironic mingling of realism and romantic Gothic elements, its rich use of intertextuality and self-reflexive comments place it in a generic in-betweenness that lends an unsuspected depth to a deceptively traditional piece of writing.

Bibliography

1. Cuddon, J. A.. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.
2. De Papp Carrington, Ildiko. *Controlling the Uncontrollable. The Fiction of Alice Munro*. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1989.
3. Howells, Coral Ann. *Alice Munro*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.
4. Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. E-book
5. Moss, John. *The Canadian Novel : Here and Now: A Critical Anthology*. Toronto: NC, 1978.
6. Munro, Alice. *Lives of Girls and Women*. London, New York, Toronto: Penguin, 1982
7. *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Don Mills: Oxford University Press Canada, 1997.
8. Rasporich, Beverly. *Dance of the Sexes. Art and Gender in the Fiction of Alice Munro*. Edmonton, Ata: University of Alberta Press, 1990.
9. Sheldrick Ross, Catherine. "At least part legend": The Fiction of Alice Munro", in Louis MacKendrick (ed). *Probable Fictions: Alice Munro's Narrative Acts*. Donsview, Ont.: ECW Press, 1983, 112-26.
10. Struthers, J. R. (Tim). "The Real Material: An Interview with Alice Munro", in Louis MacKendrick, (ed). *Probable Fictions. Alice Munro's Narrative Acts*. Donsview, Ont.: ECW Press, 1983, 5-36.
11. Theoret, France."Writing in the Feminine: Voicing Consensus, Practising Difference", in Shirley Neuman and Smaro Kamboureli (eds). *A Mazing Space*. Wedmonton: Longspoon and NeWest Press, 1986.
12. Weaver, Rosalie Mary. *Innovation within the Modern Short Story through the Interaction of Gender, Nationality and Genre: Margaret Atwood's "Wilderness Tips" and Alice Munro's "Open Secrets"*. Manitoba: University of Manitoba, 1997.

Journeys from Europe to Canada. Margaret Laurence's Ukrainian Immigrants

*Andreea Raluca Constantin
Teaching Assistant, Romanian-American University*

Abstract

Canadian author Margaret Laurence was born in the small prairie town of Neepawa, Manitoba. The author's ancestors were of Irish and Scottish descent and finding one's origins not only preoccupied her personally, but also fictionally and non-fictionally. The Manawaka cycle, the imaginary place she created, spans over three generations, from the first wave of immigrants, who were not only of British origin, but who also had Ukrainian, Greek, German, or Jewish roots, to those characters who were born in Canada. This paper aims to demonstrate that Laurence successfully connects Europe and Canada, the Old World and the New World, in order to find a better future for her Ukrainian immigrants, because as the author states "we need links with our ancestors" [10, 16], "[o]ur task is not to reject the past but to assimilate it", in order to find "our place of belonging on this planet" [10, 19].

Keywords

Canada, Europe, immigration, adaptation, Old World vs. New World

Many attributes have been associated to Canadian writer Margaret Laurence's name, such as "the First Lady of Manawaka" (Canadian National Film Board), or "a founding mother of Canadian literature" [6, viii].

At personal level, on the one hand, I was impressed by the Manawaka world and I initially noticed its female protagonists, her white heroines expressing the girlfriend/ wife, mother or daughter's worries and experiences as if they were every woman's dilemmas, if we ignore the temporal and spatial framework. Due to their prominence these powerful heroines have already given rise to numerous analyses, from various perspectives and with varied conclusions.

On the other hand, I read afterwards Laurence's African fiction, and then her non-fiction, discovering the wider context of the author's concerns. Therefore, I chose a different path for my research, not only the white female protagonists present in Manawaka, but also the racial, ethnic and class representations included in all her writings. I discovered a new Margaret Laurence! I fell in love with her "humanism" (a concept used by Fulton), with her genuine concern for people, with her courage to be outspoken and finally with her characters that create an impressive world.

Margaret Laurence's Manawaka cycle, consisting of four novels and a short-story collection – *The Stone Angel* (1964), *A Jest of God* (1966), *The Fire-Dwellers* (1969), *A Bird in the House* (1970) and *The Diviners* (1974) – is considered to set an example of what “Canadian-based and gender-inclusive material” should mean [17, ix]. Laurence's imaginary Manawaka is not only set in the Canadian prairie, or populated by strong female characters, above all, it is represented by Metis, Scots, Irish, Ukrainians, Germans, Greeks, Asians, and Jews, all these protagonists being commonly considered “the most neglected and forgotten among us” [6, viii].

For this article, the literary corpus is limited to one ethnic group, i.e. the characters of Ukrainian origin. Following in detail the Manawaka cycle, we can compose an almost complete portrait of the Kazliks, the Ukrainian family: Nick and his parents are cast in *A Jest of God*, with references to his dead twin brother, while his younger sister Julie appears in *The Diviners*. This time it cannot be argued anymore, at least in Nick case, that he is a secondary character, since he represents the main counter-part of the heroine Rachel Cameron. In addition, the Ukrainians are as numerous as the Scots, “[h]alf the town is Scots descent and the other half is Ukrainian” [13, 71], but as the author remarks the relationship between these two communities was like mixing oil and water.

The first thing we can remark is that the small prairie town is a strictly hierarchically organised society and in terms of class, Manawaka is spatially delimited on several layers. “At your end of town”, says Nick Kazlik to Rachel Cameron in *A Jest of God*, is the area inhabited by white, rich people, of British origin. This part of the town is characterized by “cement sidewalks”, “quiet dark brick houses”, “timber houses”, “new bungalows”, “known as a good part of town” [13, 17] as River Street houses the religious establishments, the school, the respectable shops, the Queen Victoria Hotel, the BA Garage or the Flamingo Dance Hall.

In contrast, there is “The Other Side of the Tracks” or Hill Street where “those who had not and never would make good” [14, 24] lived. This is “where the shacks are and where the weeds are let grow knee-high and not dutifully mown, and where a few bootleggers drive new Chevrolets on the strength of home-made red biddy” [13, 17]. That is the realm of *the other*: “remittance men... Drunks. People perpetually on relief. Occasional labourers... flops, washouts and general no-goods” [14, 24].

The third layer is the river valley, where the Metis family resides, the Tonnerre's "collection of shacks" [14, 111], their accumulation of useless staff around the place, reminding of "nuisance grounds", the waste dump of the town.

Last but not least, there are the farms and the "homestead[s] in the valley outside town" [11, 39], safely placed at a distance, where the Kazliks live, "about three miles out of town" [13, 107].

By means of the re-encounter between Rachel Cameron and Nick Kazlik, both young adults now, the author brings two of these communities together. Rachel, the narrator of *A Jest of God*, is firstly struck by Nick's different physical features, already catalogued as belonging to far away places. "He is about the same height as myself. Not thickly built, really, but with the solidity of heavy bones. Straight hair, black. Eyes rather Slavic, slightly slanted" [13, 68]. The meeting brings back memories which initiate a journey to the past and the European continent.

Of Scottish origin, hence a representative of the white British-descendants, Rachel remembers that her mother did not care about the origins of other kids, making terrible geographical mistakes. The Ukrainians were neglectable, "related to the verb 'to marginalize'" [1, 135], therefore, ignored, rejected, misunderstood. Rachel reiterates her mother's words:

Mother used to say, "Don't play with those Galician youngsters." How odd that seems now. They weren't Galicians – they were Ukrainian, but that didn't trouble my mother. She said Galician or Bohunk. So did I, I suppose. She needn't have worried. They were rawboned kids whose scorn was almost tangible. They would never have wanted to play with us. [13, 69]

Whether they are from Spain or Portugal (i.e. Galician) or an unknown country from Eastern Europe (i.e. Bohunk) is irrelevant to the dominant Scottish Presbyterian tradition, characterised by "repressive notions of respectability, its concern for appearances, its fear of anything that is not 'nice' or tidy or normal" [4, 187]. Gunilla Florby or Kenneth James Hughes discuss the characteristics of "a system dominated by class power and bourgeois rationality", which keeps "in a subordinate position" "the passionate barbarian hordes" [9, 116], in this case the Ukrainians. Particularly, the first generation of immigrants is still very much rooted in their homeland traditions, especially if they are the inheritors of the British imperial values. Laurence depicts the Scots and Irish people, displaying a settler attitude towards the other ethnic groups. As Rachel puts it, Scots "knew how to be almightier than anyone but God" [13, 71], acting accordingly to the detriment of the other communities.

Compared to their ancestors, the second generation of Canadians, Rachel's and indirectly, Laurence's, does not associate itself with any other home, than the Canadian territory. As Laurence herself confessed, "where I belonged, [was] namely the land where I was born" [12, 158]. Interestingly, this is not only valid for those with British roots, but it is the stage of settlement of all the immigrants' children who were born in Canada. The New World has accommodated its citizens, Nick being a High School teacher in the city, while Rachel only teaches Grade Two, "the milkman's son" vs. "the undertaker's daughter" [13, 73], one of the author's most fascinating ironies.

According to Dennis Cooley, Margaret Laurence "opposes what is foreign and what is native, what is imposed and what is discovered, what is artificial and what is natural" [Cooley qtd. in 4, 173]. This can be translated in a certain dialogue between Rachel and Nick about the perceptions of one ethnic group of the other. Rachel confesses that as a kid, she had projected her own image of *the other* and "envied Ukrainians" [13, 93] for what she thought they were like: "always seemed more resistant ... and more free" [13, 93], "[n]ot so boxed-in... [m]ore outspoken. More able to speak out." [13, 94].

Consequently, the Scots' life style is perceived as "imposed", "artificial", imported to the New World, and taken for granted without any kind of adaptation to the life conditions here. While this could be valid to a certain extent for all the old generations, for the young ones to set themselves free, they have to go beyond the stage of stereotyping the unknown, projecting "standardized images of the other" [2, 429], "pictures in our heads" [Lippmann qtd. in 2, 429], and to finally accept them as they are. As if to create confusion, Nick himself encourages some of the common biases, mentioning "Laying girls and doing Slavic dances" [13, 94], or owning a samovar brought here all the way from the old continent, or the passion for vodka, which Nick's grandparents might have resorted to "to make the trip endurable" [13, 111-12] on the immigrant ship. As we will see below, Nick is not a representative of Ukrainian values, therefore, not a genuine voice, but a master of ironic meanings, according to David Heinemann. One of the challenges of my approach is that the critics do not analyse these characters as part of the ethnic or racial group they belong to. Nick Kazlik is just a young man, not a Ukrainian.

Nick needs to come to terms with himself and the New World he lives in. Kenneth James Hughes is the only one who confirms my arguments, connecting ethnicity to identity, or rather search for an identity. Troubled by the fact that he has given up his past and that he wants to start life anew, away from the Ukrainian

tradition and from the stifling small town, the young man is at a loss. His first reaction is to reject “as an embarrassment the Ukrainian family and culture into which he was born” [9, 118].

But, while Rachel imagined Ukrainians had a careless life, what Nick used to experience as a child, was an unconscious search for roots, for a “neutral place” [13, 92], “that it wasn’t the town...and it wasn’t the farm” [13, 93], somewhere to make him feel he belonged to, a “neutral territory ... Some place that was neither one side nor the other” [13, 93], hence, the need to construct “a workable definition of home” [15, 224]. Although he does not know “what’s natural and what’s unnatural” [13, 92], Nick still experiences the settlers’ struggle for a “need to establish the authenticity of their daily experience and cultural milieu” [Rowland Smith qtd. in 15, 224]. Of course, there are other explanations for Nick’s search for identity that I am not going to discuss here, but it should be briefly mentioned that Nick had lost a twin brother, a fact whose psychological consequences I have thoroughly interpreted in previous papers.

In contrast to Nick, a citizen of the New World, with no roots and no strings attached (at least in his relation to Rachel), Margaret Laurence depicts his parents, as people with roots in another world. They not only represent the past, but they also stand for a life style that Nick simply disagrees with.

Old age makes his father confuse his sons, although Nick believes this is done on purpose, and being constantly remembered of his dead brother becomes a painful experience. On the other hand, there is a fragile relationship between father and son, fuelled also by the implications of the journey to the New World. The fact that his children did not want to learn Ukrainian was a great disappointment to Nestor, but he would not let it show, because, in Nick’s words he had “this gargantuan faith in himself, and I don’t know even yet if it’s real or just some kind of barricade” [13, 95]. Probably not even realising, he was protecting himself from failure, at the same time, putting himself “at a great disadvantage” [13, 95] to the children’s ability to learn foreign languages, believing that “not even the Queen speaks better English than he does” [13, 95]. Nestor cannot accept that he lost a country, a language, and a son, who died of poliomyelitis, but also lost Nick who chose the city to the detriment of the farm life.

Rachel’s memories of the past bring a different Nestor Kazlik to the fore as “a big man, a great bear of a man, with a moustache thick as an untrimmed hedge” [13, 75], with a “great bellowing voice”, getting “emotional” [13, 94] with the horses of his wagon or sleigh, “difficult, eccentric, even a giant buffoon”, “Nestor the Jester” [13, 195]. Of course, the pictures get slightly different connotations

when his own son mentions how he is ashamed of his father's stubbornness to accept change, to resort to technology or to have a different behaviour. Nestor had barely given up the wagon for a truck, and refuses to buy another car. He has got one single employee and expects Nick to decide to remain and help with the farm work. But Nick feels betrayed and manipulated by his father's "fantastic way he has, of creating the world in his own image" [13, 148]. He is isolated from the world, same as his son, which is characteristic to the whole Ukrainian community. As Hughes concludes, they represent "all the ethnic minorities in Canada in the first half or more of the twentieth century" [9, 119].

Nick is the only one who speaks about his mother, as Rachel had not met her. The fact that "she believes in omens" [13, 151] makes her belong to a timeless past, but in her son's eyes, because "she is not eccentric like my old man" [13, 151] makes up for her interpretations, for her belief in "something magical... given by heaven to mothers like her, the devout" [13, 151]. Although Nick takes her side, she is just a housewife, who does not probably dare to ask Betty Friedan's question "Is this all?" [5, 11] at the end of the day, but who as proud as any other woman of her generation "wouldn't give you fifty cents for these women who park their kids and go to work" [13, 151].

Laurence's characters represent in a microcosm, the bigger picture of the whole world. Hughes associates Rachel's liberation movement from "the middle-class emphasis on mind" (Hughes 116), from racism, from alienation and submission, to Canada's "seeking to free itself from an authoritarian colonial past" in order "to make its own future" (119). To a certain extent, this can be extrapolated to Nick's case, as all the former young inhabitants of Manawaka are trying to build a future, away from the prairie town, irrespective of their ethnic belonging. Julie Kazlik, the youngest of the family, appears in *The Diviners*, as a friend of the protagonist Morag Gunn. Both Julie and Nick attempt to gain their independence from the family and to find their home, which becomes the city.

In conclusion, trying to summarise the entire picture of the society the author frames, we can notice that the traditional society still tries to imprint "the process of social reproduction" (Hughes 116) on its inheritors, i.e. the Camerons on their daughters, in particular. At least at the level of the first immigrants, the pattern is reproduced over and over again.

In my opinion, this is Laurence's way to connect Canada and Europe, present and past in order to find a better future. Her life and writing (both fictional and non-fictional) remind to the ones who have forgotten that "[w]e stand in need of our gods, and we need links with our ancestors" [10, 16], that "[o]ur task is not

to reject the past but to assimilate it”, to find “our place of belonging on this planet” [10, 19]. And this place is Canada, an ethnic mosaic, which accommodates people irrespective of nationality, religion, class, ethnicity, race or gender, her fictional people and places having the power to forge an identity.

Paraphrasing Kristjana Gunnars, Laurence is neither lecturing at us, nor sentimental in her depictions of people and places, but subtly noticing the world around her and demonstrating her literary credo, i.e. to portray “individual characters as faithfully as I am able to do” [10, 15].

I would not like either to be judgemental in my analyses, my intention being to shed a new light on Laurence’s writing. I consider that Laurence’s work in general and in this case, the Manawaka cycle can be considered “multivoiced” [8, 7] in including the perspective of the marginalised: the woman, the lower class, the Metis, the ethnic minority, at the same time presenting a complex image of the Canadian society of the 1960s and ‘70s, without overlooking the wilderness landscape (in her case the prairie), the patriarchal and traditional rural or the frightening and potentially dangerous urban.

Bibliography

1. Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H., *Key Concepts in Post-colonial Studies*, London and New York: Routledge, 1998.
2. Beller, Manfred, “Stereotype”, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Character*, Manfred Beller & Joep Leerssen (Eds.), Amsterdam-New York: Rodopi, 2007, 429-434.
3. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994.
4. Florby, Gunilla, *The Margin Speaks. A Study of Margaret Laurence and Robert Kroetsch from a Post-Colonial Point of View*, Lund: Lund University Press, 1997.
5. Friedan, Betty, *Feminine Mystique*, New York: A Laurel Book, Published by Dell Publishing Co., Inc., 1983.
6. Fulton, Keith Louise, “Feminism and Humanism: Margaret Laurence and the ‘Crisis of Imagination’”, *Crossing the River: Essays in Honour of Margaret Laurence*, Kristjana Gunnars (ed.), Winnipeg: Turnstone Press, 1988, 99-120.
7. Gunnars, Kristjana, “Preface”, *Crossing the River: Essays in Honour of Margaret Laurence*, Kristjana Gunnars (ed.), Winnipeg: Turnstone Press, 1988, vii-xiii.
8. Heinimann, David, “Ironized Man. A Jest of God and Life Before Man”, *Canadian Literature*, Autumn 154, 1997, 52-67.
9. Howells, Coral Ann, *Private and Fictional Words: Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*, London: Methuen & Co. Ltd, 1987.

10. Hughes, Kenneth James, "Politics and *A Jest of God*". *Margaret Laurence. An Appreciation*, Christl Verduyn (Ed.), Peterborough: Broadview Press, 1988, 101-127.
11. Laurence, Margaret, "Ivory Tower or Grassroots? The Novelist as Socio-Political Being", *A Political Art. Essays and Images in Honour of George Woodcock*, William H. New (Ed.), Vancouver: The University of British Columbia, 1978, 15-25.
12. MacFarlane, Karen E., "'A Place to Stand On': (Post)colonial Identity in *The Diviners* and 'The Rain Child'", *Is Canada Postcolonial?: Unsettling Canadian Literature*, Laura Moss (Ed.), Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003, 223-237.
13. Said, Edward W., *Orientalism*, London: Penguin Books, 1991.
14. Wainwright J. A. (Ed.), *A Very Large Soul: Selected Letters from Margaret Laurence to Canadian Writers*, Dunvengon, Ontario: Cormorant Books Inc., 1995.
15. Waterston, Elizabeth, "Double is Trouble. Twins in *A Jest of God*", *Critical Approaches to the Fiction of M. Laurence*, Colin Nicholson (Ed.), London: Macmillan, 1990, 83-92.
16. *** *The Stone Angel*, Toronto: Seal Books, McClelland and Stewart-Bantam Limited, 1980.
17. *** *Heart of a Stranger*, Toronto: Seal Books, McClelland and Stewart-Bantam Limited, 1980.
18. *** *A Jest of God*, Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1988.
19. *** *The Diviners*, London: Virago Press, 1989.

Mapping out Gendered Journey-Hypostases in Some Recent (Anglophone) Canadian Short Stories

Ligia Doina Constantinescu
Al I Cuza University, Iasi

Abstract

The paper aims at X-raying the interplay between the genre borders, the gender variables and the journey-types in some relatively recent short story texts from the English speaking Canadian space, within a cross-disciplinary framework; elements of cultural variables, of gendered discourse and of requirements of the genre poetics are getting pursued in their inter-relationship/s in a relatively modest corpus of texts, from a Romanian perspective.

Key words

Canadian culture, short story poetics, closure, gendered discourse, journey, hypostases, topos.

In the Canadian cultural space of the late 20th century, the journey topos has been variously experienced and figured out, with re-/configurations ranging from the traditionally mimetic hypostases, through the early modernist ones, to the subsequent post-/modernist versions. Most of these hypostases have been explored and decoded within a gender sensitive framework, grounded on the one hand in its apposite agenda, and on the other hand, in the genre poetics – the short story – with its requirements, out of which what stand out are closure-/e/-al in-/de-/creasing ratio and types, foreshadowing strategies (along with – if not even - in addition to – the cultural variable/s). Correspondingly, a mini corpus of relatively recent short story texts has been shaped out and x-rayed here in terms of salient features of the respective short story writer’s gendered idiolect: Thomas King, Joy Kogawa, Rudy Wiebe, Bronwen Wallace, Alistair McLeod and Margaret Laurence – to be borne out (or not) by further research –. The hypostases of the journey topos as explored now are not meant to be compared and contrasted explicitly – although an implicit contrast is deliberate –.

With **Thomas King** – of Cherokee and Greek descent –, the journey topos is given ludically thematic and (macro-/micro-) structural representations in ‘*The One about Coyote Going West*’ (and ‘*A Coyote Columbus Story*’), from the collection *One Good Story That One*, 1993, according to an idiolect that draws at once on an archetypal figure and on a playfully post modernist ingenuity, so as to

re/-configure Native voice/s. His (postcolonial) counter-identity in the short story practice is being engendered by the *Coyote* as trickster figure, as well as principle of poetics, the latter resulting not only in Bakhtinian carnivalesque, but also in the mock genealogical discourse of magic realism, by which the Western patterns get dislodged. *'The One about Coyote Going West'* begins:

'This one is about Coyote. She was going West. Visiting her relations. That's what she said. You got to watch that one. Tricky one. Full of bad business. No, no, no, no, that one says. I'm just visiting. Going to see Raven'[1].

Its closure sounds as following:

'So, Coyote drinks my tea and that one leave. And I can't talk any more because I got to watch the sky. Got to watch out for falling things that land in piles. When that Coyote's wandering around looking to fix things, nobody in this world is safe' [2].

So the narrator *'can't talk any more'* even if so far s/he has turned successively from *'grandmother'* to *'grandfather'* and back, or has employed abstract and concrete nouns in a blurring way, while his/her thoughts have *'bump[ed] around'* and *'run into each other'*, falling out of the Coyote's ears; the *'mistake'* the coyote has made becomes a character in a radically unstable physical universe. *Fix* and *safe* are key words; the *'safety'* – of the narrative communication with the reader – has come to get mockingly jeopardized by that confusing genealogy of the Coyote that keeps on wandering at large so as to settle *'things'* – of Mimesis/Realism – by letting them transcend it/ *'fall from the sky and land in piles'*; the suggestion is of an inherent equality of all forms of life within a fixation-resistant cyclic framework.

The en-framed story becomes a living body evolving *'organically'*, itself becoming a self-containing character [3]. The narrative journey has proved actuated by this Coyote principle, at work through the hybridization between mock genealogical discourse, oral story-telling and a sense of the spatio-temporal instability. The stories playfully journey across both cyclic mythical time and the linear historical one and back. Compositionally, different narrative discourses get juxtaposed according to a principle of dialogic fragmentation. Through the trickster as agent of transformation, Native oral traditions come to tellingly resonate with parodic, postmodernist compositional options, resulting in a re-/construction of the Native cultural authenticity by journeying back.

Whereas along his short story voyaging, Th. King's voice has proved to be distinctively male, **Joy Kogawa's** voice resounds in an unmistakably 'feminine' way. Her compulsive re-writings of *Obasan* turn out to be as many 'silent' voyages into the understated traumas of the Canadian Japanese [4]. In the short story 'Obasan', published twice 1978/1984, the family's silence about the forced evacuation incites Naomi to gather information herself from documents that have changed her life. The document-like discourse lays bare the inadequacies of 'historical truth', whereas the protagonist narrator's search is conducive to compassion. Kogawa's idiolect is characterized by an understated yet relatively highly metaphoric discourse about some hyphenated identities. There seems to surface a compulsion [5] of coping with distressing memories by an irresolute, if not even inconclusive, closure-type. This re-writing on victimization begins: '*She is sitting at the kitchen table when I come in. She is so deaf now that my knocking does not rouse her and when she sees me she is startled*' [6], and its closure is eloquent:

'At the edges of our flesh is a hint of a spiritual osmosis, an eagerness within matter, waiting to brighten our dormant neurons, to entrust our stagnant cells with movement and dance.//Obasan drinks her tea and makes a shallow scratching sound in her throat. She shuffles to the door and squats beside the boot tray. With a putty knife, she begins to scrape off the thick clay like mud that sticks to my boots' [7].

The juxtaposition between the modes – metaphorically transcendent and naturalistically minimalist – of writing in these last two min paragraphs of the closure engenders implicitly ('by *hint*') that *spiritual osmosis* able to *brighten/redeem the stagnant cells of our matter/flesh* into the *dance* of sharing memories and of journeying back into surviving. The family's silence about the forced evacuation of the Japanese has been given an objective correlative on the discourse level: gaps, 'silences', implication of lyrical suggestiveness. In rhetorically reshaping a narrative for an imagined new audience, Kogawa enacted a reconciliation of sorts. The 'pattern' that has emerged here is similar to that of all of her texts (for adults and for children) and has insightfully got outlined by critics: retelling as journeying into traumatic memories and back, through the '*gaps between speech and silence, between memory and forgetting*'. The understated voice/s of the traumatized hyphenated Japanese identities in 'Obasan' modulate/s lyrically and poignantly a message addressed to a sympathetic reader.

The voyage-hypostasis performed by **Rudy Wiebe** is resoundingly male in *'Where is the Voice Coming from ?'* from *The Angel of the Tar Sands*, 1982. His Mennonite experience is analogous to the First Nations' marginalization, this being one reason why he opts for retrieving a spiritual collectivity in this story about the hunt for a young Cree by the name of "*Gitchie-Manitou Wayo*", translated as "*Almighty Voice*". His voyaging to reconstruct the historical truth of the story itself is under scrutiny through an idiolect of flaunted self-reflexivity, stamped by 'post historical' irony, by which forgotten Indian/Cree voices get 'reclaimed', largely through the narrator's co-authoring the reader. As the rest of his fiction, this text is a combination of short fiction, personal narratives and memoirs. His conviction that history could get 'revived' in a rewarding, if not even 'redemptive', way actuates his narrative method: imagined details of daily life and individual perceptions get juxtaposed to documentary evidence, so as to weave out a labyrinthine opaque texture. The paradoxical quality of some of his texts is one familiar enough to some of his more or less post-modernist contemporaries [8]. The origins and nature of fiction get explored through the narrator's mock-failures in retelling, whereas his voice remains to be invented by each reader [9]. It begins:

'The problem is to make the story. One difficulty of this making may have been excellently stated by Teilhard de Chardin, "We are continually inclined to isolate ourselves from the things and events which surround us... as though we were spectators, not elements, in what goes on". Arnold Toynbee does venture, "For all that we know, reality is the undifferentiated unity of the mystical experience", but that need not here be considered. This story ended long ago; it is one of the finite acts, of orders, of elemental feelings and reactions, of obvious legal restrictions and requirements' [10].

Its closure sounds as such:

'The voice of "Gitchie-Maintou Wayo" – interpreted as 'Voice of the Great Spirit' – that is, the Almighty Voice'. His death chant no less incredible in its beauty than in its incomprehensible happiness. I say "wordless cry" because that is the way it sounds to me. I could be more accurate if I had a reliable interpreter who would make a reliable interpretation. For I do not, of course, understand the Cree myself' [11].

This story about reality as '*undifferentiated unity*' of the mystical experience did end long ago – as anticipated at the beginning of this en-framed

journey-narrative –; yet it has gradually turned into the subjective perception of a ‘wordless cry’, for whose translation back into comprehension the narrator challenges the reader to get involved as co-author. The narrator’s avowed defeat can be interpreted in terms similar to Cora Ann Howells’ ‘*if language is a way of looking at the world, then the reality of the Indian world of Almighty Voice still eludes the narrator*’[12]; which is the very thing Wiebe has narratively performed by questioning the authorized record of Almighty Voice’s final stand against the Federal authorities on May 30, 1897. It is not beside the point to remark that culturally inherited modes of representing Native speech as basic mirrors of the ideological attitudes of the early settlers, priests and traders are still in use.

By contrast to the male hypostasis of the interrogating voice with Rudy Wiebe, **Bronwen Wallace**’s voyage seems conspicuously ‘domestic’, at least in ‘*An Easy Life*’, from the collection *People You’d Trust your Life to*, 1990. Her ‘easy-going’ idiolect is stamped by a colloquial manner articulating the voyage-hypostasis of recollecting, as attempt to shape out an elusive pattern for life, a pattern enabling one to restore its ‘lost intensity’. Distinctive about this voice is also the way in which she involves the reader in the narrative journey by drawing on a welter of recalled specific details. The beginning is telling in this respect:

‘Right now Marion is giving her kitchen its once a year major cleaning, right down to that little crack where the gunk builds up between the counter and the metal edge of the sink. She’s going at it with Comet and an old toothbrush, singing along to Talking Heads on her Walkman, having a great time. She smoked a joint with her coffee before she started this morning. It helps. She’s already done the fridge, the stove, and the oven, wiped down the walls. Just the counters and drawers to go, really. Then, the floor. Marion does a little dance over to the cupboard for the Lysol’ [13].

Its closure sounds as such:

‘Anger and tenderness. From nowhere, Marion feels the tears start. On the Walkman Patsy Cline is singing one of those songs that someone sings when they’ve been ditched, trying to cram a lifetime of pain into every note. And so Marion just stands there, on her patio, with a cup of coffee in her hand, crying like an idiot. Partly because of the song. Partly because it’s finally spring and she’s a little stoned. Because of her kids and her job. Because she’s like that, Marion, soft and open, in her easy life. But not only because’ [14].

The undertone of *'not only because'* coming to cancel the enumeration of partial motivations of the protagonist's mixed feelings goes beyond the thematically paradoxical juxtaposition/s – 'anger and tenderness', with their correlative discourses – lyrical and dramatically contrapuntal – as unfolding throughout –; it gestures towards a mysteriously feminine irresolution, motivated by her insight into gendered in-/securities.

With **Alistair MacLeod**, the voyage-hypostasis is emphatically male in *'As Birds Bring forth the Sun'* from *As Birds Bring forth the Sun*, 1986. Myth and legend are superimposed on historical facts in a narrative amounting to almost allegorical dimension/s by means of some multiple voyages of displacements and elisions performed throughout. It begins:

'Once there was a family with a Highland name who lived beside the sea. And the man had a dog of which he was very fond. She was large and grey, a sort of staghound from another time. And if she jumped up to lick his face, which she loved to do, her paws would jolt against his shoulders with such force that she would come close to knocking him down and he would be forced to take two or three backward steps before he could regain his balance. And he himself was not a small man, being slightly over six feet and perhaps one hundred and eighty pounds' [15].

Its closure is of the encapsulation and moral 'lesson'-type [16], and sounds as such:

'Bound here in our own peculiar mortality, we do not wish to see or see others see that which signifies life's demise. We do not want to hear the voice of our father, as did those other sons, calling down his own particular death upon him. We would shut our eyes and plug our ears, even as we know such actions to be of no avail. Open still and fearful to the grey hair rising on our necks if and when we hear the scrabble of the paws and the scratching at the door.' [17].

The metaphorical dog echoed here originated in the stray animal as depicted in the opening paragraphs with its displacements: 'a sort of staghound from another time' that was 'left, when a pup, at the family's gate ... and no one knew where she had come from'. Here there is a double displacement – the dog from another place and another time – that soon elides into the equally problematic matter of the dog's disappearance: how it reached the isolated island where it bore and raised its six pups which presently kill their master, and how it left that island

to enter still "another time" in which it becomes the 'spectre' that will appear to "succeeding generations" of the first victim's family as the sign of their impending death [18].

The same closure types have been foreshadowed by some other crucial displacements and elisions on the discourse-voyage level of this short story. All of his caring for her was recounted over and over and over again, – and nobody 'missed any of the ironies' –, and then re-enacted, in part [19]. Markers of uncertainty – "perhaps," "some say" – preface this archetypal voyaging beyond the third death and what is made of it; it is the consequence of the 'tale' having been already pieced together, which sets forth still another outstanding displacement and elision. The occasion of the story's retrospective recounting is the impending death of another father, which brings in the final displacement and elision [20]. "Bound here in our own peculiar mortality," the narrator half acknowledges in the last but one paragraph, "We do not want to hear the voice of our father, as did those other sons, calling down his own particular death upon him". But they too are themselves the sign they would not see, just as is the October rain in which the story begins with the saving of a dog, and ends, generations later, with the impending death of another father in this elegiacally archetypal male narrative.

Margaret Laurence voyages across spaces of figurative dis-/order as in the short story 'To Set Our House in Order', from *A Bird in the House*, 1970. It seems that the ability to cope with 'mundane/contingent' disorder is for Laurence an index about contemplating transcendent – if not esoteric – hypostases of a divine 'reality'/order[21]. This short story begins:

'When the baby was almost ready to be born, something went wrong and my mother had to go into hospital two weeks before the expected time. I was wakened by the crying in the night, and then I heard my father's footsteps as he went downstairs to phone. I stood in the doorway of my room, shivering and listening, wanting to go to my mother but afraid to go lest there be some sight there more terrifying than I could bear' [22].

Vanessa's voyage ahead to (self-) discovery results in a finally baffled awareness as encapsulated through the closure-type of antithesis-completion:

'I thought of the accidents that might easily happen to a person – or, of course, might not happen, might happen to somebody else. I thought of the dead baby, my sister who might as easily have been I. Would she, then, have been lying here in my place, the sharp grass making its small tooth marks on her brown arms, the sun warming her to the heart ? I thought of

the leather bound volumes of Greek, and the six different kinds of iced cakes that used to be offered always in the MacLeod house, and the pictures of leopards and green seas. I thought of my brother, who had been born alive after all, and now had been given his life's name. I could not really comprehend these things, but I sensed their strangeness, their disarray. I felt that whatever God might love in this world it was certainly not order'. [23.]

The initial tension between the un-/predictable, the un-/expected as versions of dis-/order, as encoded at the beginning, lexically ('order' with its overtones, the purposefulness of the infinitive, to go wrong in 'something went wrong', 'before the expected time' 'wanting to go to mother but afraid to go lest there be some sight there more terrifying than I could bear'), and syntactically (by the sequencing of relatively short sentences with factual verbs) has been foreshadowed all along, to finally get reversed and completed on the symmetrical levels of discourse: lexically (by '*accidents might easily happen*' '*dead baby might as easily have been*', '*leather bound volumes of Greek*', '*pictures of leopards and green seas*', 'not really comprehend', sensed 'strangeness and disarray', the enumeration of tokens of missing order or the binary opposition/s – God, love vs this world, not order –), and syntactically (by the hypothetical past and present, and rhetorical questions).

The protagonist's growth in awareness is set against Grandmother McLeod's inability to grow. Vanessa's final perception of disorder, meant to be seen by readers as adequate – if not even teleologically grounded –, is largely corresponding to the reader's representation of 'what is going on' in the story, especially as Grandmother McLeod's love of literal/domestic order turns into an obsession, thus removing her from the subjective/emotional version/s of reality; thus, she is like the trapped sparrow which is the central symbol in the story.

By way of tentative conclusion, it might be worthwhile making few points. One refers to the degree to which the few short stories under discussion here seem to corroborate –with synthetic arguments about their genre poetics along gendered voyage-hypostases – Linda Hutcheon's view on '*the contradictory ambiguous "Canadianness"*' as being broadly a matter of '*double-talk/-ing*', as implicitly seems to result from both my selection of texts, my sequencing their order and my singling out few salient elements to illustrate a Romanian reading experience. The other point to be made refers to the gendered (Canadian) spaces in and about the matter, spaces which controversially seem to be ranked to the advantage of the

fruitfully feminine one (despite exclusively authoritarian voices to the contrary). Another point consists in my having to extend the demonstration along similar lines before coming to finally conclude on the gendered journey-hypostases in recent Canadian short story practice.

REFERENCES

1. Th King in Thieme John ed., *The Arnold Anthology of Postcolonial Literatures in English*, London, Arnold, 1996, p. 420.
2. Ibid p. 428.
3. At a certain point, the narrator even assures the coyote that ‘This story is going to be okay. This story is doing just fine. This story knows where it is going.’; King, Th. Ibid.
4. ‘I remember how careful my parents were/Not to bruise us with bitterness’, Jo Kogawa, ‘*What Do I Remember of the Evacuation*’; Japanese Canadians were separated by the Canadian government from homes, possessions and interned for the duration of II WW; in 1941, after Pearl Harbour, the Canadian government began a movement to internment camps of Japanese people, many of them Canadian born citizens, for fear of subversive acts. Thus the Government abrogated the civil rights of tens of thousands of Canadian citizens, confiscating their possessions and property, interning them first into ghost towns in Central British Columbia and then moving them farther inland on farms in Southern Alberta. There were three Japanese generations: **Issei, Nisei, or Sansi**; the first generation of Japanese Canadians – those who emigrated from Japan – are the **Issei**; most of the Issei men came to Canada between 1877-1907, and most of the women came after 1900; the **Nisei** are the IInd generation of Japanese Canadians whose parents are **The Issei** - Joy Kogawa is of this generation -; the Nisei were born in Canada; the **Sansi** are the III-rd generation of Japanese Canadians, many of whom were born during the 1940s and 1950s; Miki, R.A., & Kobayashi, C., *Justice in our time: The Japanese Canadian Redress Settlement Reader’s Guide*, 1991.
5. This short story subsequently grew into a novel with the same title (1981), and also serves as basis for *Naomi’s Road*, a children’s book that has been used as school text in Japan; all the three versions tell the story of Naomi Nakane, a child at the time of the evacuation.
6. Kogawa Joy, in Bennet D. and Brown R., eds, *A New Anthology of Canadian Literature in English*, Oxford and New York, OUP, 2002, p. 736.
7. Ibid. p. 741.
8. As resulting from the awareness that while events can get falsified by being retold and turned into stories, yet this might as well be one’s only way of experiencing the past.
9. ‘*Presumably all the parts of the story are themselves available; a difficulty is that they are, as always, available only in bits and pieces. Though the acts themselves seem quite clear, some written reports of the acts contradict each other ... about facts that are simply told by this mouth to that ear, of course, even less can be expected*’.

10. Ibid id, p. 712.
11. Ibid. p. 718.
12. Howells, Cora Ann, 1983, 'If I Had a Reliable Interpreter Who Would Make a Reliable Interpretation, Language, Screams, and Silence in Rudy Wiebe's "*Where is the Voice Coming From.*"', RANAM, XVI, 1983, 95-104, 102.
13. Br Wallace, '*An Easy Life*', in Bennet and Brown eds., Op cit, p. 947.
14. Ibid, id. p 953.
15. '*As Birds Bring forth the Sun*', in Bennet and Brown eds. Op cit. p. 757.
16. Cf John Gerlach, *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama, Univ of Alabama Press, 1985;
17. McLeod, A., in Bennet and Brown, eds, op cit. p 762.
18. The first death is itself the consequence of a virtual series of displacements. The dog left at the gate is... "still a small pup [was] run over by the steel wheel of a horse drawn cart". Pressed, broken boned, into the mud, it is lifted up by its new owner and nursed slowly back to health instead of being, "as the more practical members of his family", counselled, put out of its misery. Saved, it grows to immense size, too large to breed naturally, so the man, moved by "the longing of her unfulfilment" and used "to working with the breeding of animals", borrows the biggest male dog he can find and arranges, thanks to a hollow in a rock by the sea and his own assistance, a mating. Then, sometime after the dog has disappeared, he and two of his teenage sons, while fishing at sea, are driven by a storm to seek shelter behind a small island. The dog appears the man calls to it; he wades ashore to meet it; it rushes towards him and leaps, as it always did in the past, to put its paws against his shoulders and to lick his face; that leap which on solid land would stagger him backwards is here delivered on the "rolling gravel" of the seashore and knocks him down. "Six more huge gray dogs hurtling down towards the gravelled strand . . . and seeing him stretched prone beneath their mother ... fell upon him in a fury" and, though soon driven away by their mother, left him mangled and dying.
19. One of the sons who saw his father die, after a particularly vivid nightmare of the ... *glas a' bhàis*, commits suicide. The other is killed in a drunken fight, a fight "perhaps" precipitated "some say" when he too "saw the *cù mor glas a' bhàis* or uttered the name" to be "perhaps" misunderstood by a "large grey-haired man" with six similar friends waiting outside.
20. Another "large and gentle man" is dying, the great-great-grandson of the original victim. He too is attended by his sons who can do little more than take "turns holding the hands of the man who gave us life". His six sons partly recapitulate the two teenage boys who earlier attended their dying father as well as the ten other children not there. But grown and grey, they also evoke the six grey dogs following their mother or the "six other large, grey-haired men who beat [the second son] to death on the cobblestones".

21. Like Keats, she suggests that one must not strive irritably "after fact & reason", Letters of John Keats, "To George and Tom and Keats", but must be capable of living with doubts, mysteries and uncertain knowledge.
22. M. Laurence, 'To Set Our House in Order', in Bennet and Brown, eds, *op. cit.*, p. 584.
23. Margaret Laurence, *Ibidem*, id., p. 595.

Bibliography

1. Bennet D and Brown R., eds, *A New Anthology of Canadian Literature in English*, Oxford and New York, OUP, 2002.
2. Bottez, Monica. *Infinite Horizons*, Bucuresti: Editura Universității Bucuresti, 2010.
3. Gerlach John, *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama, Univ of Alabama Press, 1985.
4. Hutcheon Linda,ed., *Double Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Contemporary Canadian Art and Literature*, 1992.
5. Hutcheon L. and Richmond M., *Other Solitudes, Canadian Multicultural Fictions*, Toronto, Oxford Univ. Press, 1990.
6. R M Nischik, *The Canadian Short Story: Interpretations*. 2007.
7. Thieme John ed., *The Arnold Anthology of Postcolonial Literatures in English*, London, Arnold, 1996.
8. Updike John and Kenison Katrina, eds., *American Short Stories*, New York, Houghton Mifflin Company, 1999.

Between Romantic Nonsense and Social Prejudice: Love in the Time of Old Age

Laura-Violeta Duță
University of Vienna
Austria

Abstract

The image that the contemporary society projects on the aged individuals is full of prejudices and clichés, seeing, among others, romantic feelings and sexual desire in the old age as shameful and foolish, or, in other words, as a sum of “inappropriate yearnings” (M. M. Gullette). Leading the discussion onto the literary grounds of Jack Hodgins’s novel “The Honorary Patron”, this paper will explore the vast array of contradictory feelings of an elderly man in love with a young beauty and the way he imagines the society perceives him and his emotions.

Keywords

ageing, Canada, Hodgins, old, romantic feelings, prejudice, society, sexuality.

“Well my friends are gone and my hair is grey
I ache in the places where I used to play
And I'm crazy for love”
(Leonard Cohen, *Tower of Song*)

The Canadian singer-songwriter Leonard Cohen is very fond of quoting a phrase apparently belonging to Tennessee Williams saying “Life is a fairly well-written play, except for the third act”¹. These words of wisdom briefly summarize a bitter truth, namely that the image of old age and ageing in the Western culture is plagued by a sum of negative stereotypes. Researchers have identified that the most common stereotypes refer to the fact that the aged are “conservative, inflexible, and resistant to change”, as one of the leading specialists in the field, Haim Hazan, notes in his book *Old Age: Constructions and Deconstructions* [6, 28]. The same author identifies two more contradictory stereotypes: on one hand, the aged are “senile” [6, 29] and not able to take care about themselves, on the other hand they are supposed to be “supernaturally wise” [6, 30] and to offer advice whenever

¹ One of his interviews referring to this quote can be accessed online under <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2001/oct/14/features.magazine37>. Accessed 10 April 2012.

asked. Contradiction in terms appears to belong to the old age, but it seems to be somewhat of a culturally inherited feature since, as Simone de Beauvoir writes,

“[a]mong primitive peoples the aged man is truly the Other, with the ambivalence that the word implies. In masculine myths the woman, the Other, appears as an idol and as a sex-object at one and the same time. Similarly, for other reasons and in another manner, the old man in those societies is both a sub-man and a superman. He is decrepit and useless: but he is also the intercessor, the magician, the priest – below or beyond the human state, and often both together” [1, 85].

“The third act” of an individual’s life continues even nowadays to bring about the slow transition into the Otherness, and into the grey area of ageing which is, according to Barbara Frey Waxman “a subject [...] as taboo as death in this century and sex in the preceding century²” [12, 3]. Another undesired feature, adding to the misleading portrayal of the aged, is that ageing also comes with “the image of infertility and asexuality” [6, 31] attached to it, fact which is partly the key for answering why the society rejects the idea of love and sexuality in the old age. If the society views life as a theatre play, the third act should indeed bring about a conclusion, not yet another plot to be solved. Hence eros, with all its presumed foolishness and lack of temper, is not seen as pertaining to the old age. More often than not, the erotic feelings of an old person are rather ridiculed and mocked as “inappropriate yearnings” [4,20], as ageing and falling in love, or even worse, ageing and the sexual desire, come in utter contradiction with both the image of the aged as wise, as well as with the image of the aged as frail, dependant and asexuate/impotent.

The presence or absence of love during the last stage of our lives is not so trivial or insignificant as it might seem at a first glance. “Without love, the human self never develops at all” remarks Betty Friedan [2, 254], and while ageing does not mean one should stop developing, experiencing, living, there is no reason to stop loving either.

The lack of love and the rejection of any social connections whatsoever seem to be one of the main preoccupations of Jack Hodgins’s novel *The Honorary Patron*. With the plot opening in Zürich and then continuing over the ocean, on Vancouver Island, only to find the story and its characters returning back to Europe in what seems to be both an initiation journey, as well as a journey towards self

² Waxman’s book was published in 1990, hence the reference is to the 20th century, respectively the 19th century.

healing, the novel brings into the spotlight the still valid question whether one should or should not give up on everything once old. The main character of the novel, Jeffrey Crane, a former arts professor, has profoundly slid into Otherness, he depersonalized himself, and lives his life in a total and apparently safe retreat in Zürich. His long time friend Karl summarizes Crane's attitude towards life in one sentence: "Some people would make the entire world a museum if they could, then walk through it smugly nodding as if they were really experiencing life!" [7, 52]. But the silence of his "museum" does not persist. The arrival of his long lost love Elizabeth, who drags him out of his den to forcefully bring him back to his hometown in order to host a Festival of Arts, shakes his world and throws him into an unpredictable carousel of happenings and emotions. Apart from having to face his past, translated in meeting people he never believed he would meet again, such as the school bully from his childhood, now turned businessman, Blackie Blackstone, Jeffrey Crane is deeply affected by his encounter with a young and beautiful married woman, Anna-marie. He realizes soon after their first meeting that he is infatuated with her, while her fascination for him can only be explained by her inheriting her mother's admiration for him, while also projecting upon him the image of a grandfather she never met. To make Crane's moral issues even more complicated, Anna-marie's lost grandfather is Crane's youth rival, the man who married Elizabeth and who committed suicide when he found out about Elizabeth having an affair with Crane.

The place where the action unfolds plays a very important role in Jack Hodgins's novels, and *The Honorary Patron* is no exception. Zürich, which serves as opening stage for the novel, is rather, as the critic Ron Hatch notes, a "psychological [...] backdrop" [5, 80] for the beginning of this particular novel, and fits perfectly to the total withdrawal practiced by Crane. In spite of the "cursed great clocks" [7, 14] of this city, "making sure you never forget the inevitable rush of time" [7, 14], Zürich offers Crane "the hope that old age – despite the clocks – might be less humiliating when you're surrounded by the order, the cleanliness, the good will, and the elevated neutrality of this beautiful country" [7, 15]. This neutrality can be translated into Crane's desire of not being judged, either for getting old, or his past, or any other event from his life. But the "[p]eace, harmony, comfort – *Gemütlichkeit*³" that Zürich allegedly brings into Crane's life keep him away from the real and true pulse of life. Hiding in the peaceful Swiss city, fearing any kind of "intense emotional turmoil", to use the words of Barbara Frey Waxman

³ German word meaning coziness, cordiality, inspiring a sense of belonging and comfort.

[12, 96], Jeffrey Crane legitimizes “the stereotypical notion of sheltered old age” [12, 97], a cocoon that he so carefully builds for himself.

In total opposition with Zürich, which has a certain “Golden Pond⁴ mellowness” [12, 96], Crane’s small hometown on Vancouver Island is a perilous place, where he travels reluctantly, after not being able to resist Elizabeth’s invitation. Ron Hatch remarks in his essay “The Magic Present in *The Honorary Patron*” that once arrived on Vancouver Island, Jeffrey Crane “needs to immerse himself in what might be thought of as ‘the presentness’ of experience. He has been made the ‘Honorary Patron’, but what he actually needs is a way of becoming part of the place and time” [5, 90]. This “presentness of experience” takes Crane by surprise and finds him standing in awe in front of some situations he could not think as possible anymore in his life, such as falling in love again and the rediscovery of erotic feelings, but also being faced with the violence his old schoolmate Blackie puts on display. The cocoon so carefully woven around his life is suddenly destroyed, but the former professor is far from experiencing a liberating feeling. To quote a verse from a Leonard Cohen song, “Looks like freedom but it feels like death”⁵. There is no redemption whatsoever for Crane, who stepped out of living his life without undergoing any symbolical rite of passage; he simply gave up.

Jeffrey Crane is, in a way, a man who is placed at the border between being a very extraordinary creature, as well as a sour old man. On one hand, he is the famous arts professor who embodies success and fame, but on the other hand he is a man who has given up completely to his connections with the society. Love is something Jeffrey Crane has long ago banished from his life, too. He enjoyed “shedding” [7, 15] off his wives, has no children and no family, preferring the more comfortable company of his housekeeper: “I have Frau Steiner, who is content to let me vegetate in my library chair” [7, 15]. What seems to be a choice of freedom is rather a defeated attitude, a desire to stay safe and avoid any possible (sentimental) complications. Also, it is his way of being complacent with the social rules for an appropriate conduct at an old age. But the journey to Vancouver Island, apart from its role of bringing back a multilayered structure of memories and regrets, brings with it an unexpected rediscovery of both sentiments and sexual

⁴ *On Golden Pond* (1981) is a movie telling the story of an ageing couple. It features Katharine Hepburn and Henry Ford. More information about it can be obtained online under <http://www.imdb.com/title/tt0082846/>

⁵ From the song „Closing Time” (1992). For a comprehensive archive containing the lyrics of his songs please see websites such as <http://www.elyrics.net/song/l/leonard-cohen-lyrics.html>. Accessed on 10 April 2012.

desires. Crane's "journey into the chaos of the present" [5, 96] turns into a path towards self healing, which finds the past blending into the chaotic present, and the professor is trapped between his re-awakened feelings for Elizabeth and his infatuation for the young Anna-marie.

Crane's "journey to the chaotic world on the western fringe" as Waldemar Zacharasiewicz from the University of Vienna characterizes it [11, 108], makes him realize he has lost both his creativity, as well as his sexuality. Therefore, his doubts are somewhat of a legitimate nature when he finds himself in the middle of the pseudo-artistic society from the festival. Both a stranger and an estranged individual, he is attracted by the "moody Nordic beauty Anna-marie" [11, 109] as a moth to the flame. His passion for this young woman is far from rejuvenating him; he rather feels he is losing his minds:

The salt air, he thought, was beginning to rust out his brains. Being old and tired and disoriented by travel and by a busy schedule was no excuse for starting to believe a pretty young woman was not a pretty woman at all but a talking metaphor! [7, 117]

His feelings are accompanied by a constant negotiation between himself and the world that takes place exclusively in his mind. He is all of a sudden a teenager again, not certain what his feelings are about, or how legitimate his feelings are. He resorts to the image of his housekeeper back in Zürich to find a sort of fixed star to guide his emotions: "With her strict notions of what love should and should not be, Frau Steiner would be horrified to hear of this" [7, 189]. Another important voice, holding much authority, is that of Franz, his life-long friend:

If Franz should hear of this somehow [...] would he be tempted to think: aha, a happy ending? 'Our stuffy old fellow is behaving like someone forty years younger; the moral fossil has awakened at last to contemporary life; our retired and retiring professor is about to finish off his days in bliss, in the company of this young woman of incomparable charm. Fallen amongst the lotus-eaters, he will never return to his home' [7, 189].

The double standard that Crane applies to himself is obvious in this passage. He is, in his own distorted evaluation, an outdated item, on the brink of disposal, while Anna-marie is such a perfect creature. The subtle mockery in the imagined words of Franz actually reflects Crane's own insecurity, and the warning about him never coming back home is a reminder of how safe he felt in Zürich, compared with how lost and estranged he feels in the town of his birth.

Various other voices appear during the novel, challenging Crane's feelings for the young woman. An equivocal persists, though: at times the writer himself chose not to make it clear if Crane is imagining what the people are saying, or the people are actually voicing those vicious remarks about Crane's infatuation to Anna-marie:

A young fellow working in charcoals looked up at Crane and Anna-marie, and could be seen thinking: Now there's a happy old fellow, pleased to have such a pretty granddaughter on his arm. The fat woman in a burgundy halter paused in her assault upon an ice-cream cone to think: That old coot must be rich to have such a pretty girlfriend – or else he's especially virile, or else he's a Somebody I Ought to Recognize. [7, 194]

Nevertheless, in his own manner, Jack Hodgins chooses to bring a subtle, but harsh criticism to a society which rejects from the start to give an elderly person any possibility to experience love again. Prejudice is the main barrier raised in front of the aged, since a relationship between a younger person and an elderly one is not seen as legitimate or normal.

A careful observer of the physical traits of the others, Jeffrey Crane does not spare himself a thorough analysis either. The difference in comparison to the analysis he performs, for example, on Elizabeth, is that he draws a grotesque image of himself, with emphasis on the decay of his body, whereas for the lady who was the love of his youth, he only notices the beautiful features that never changed. Trapped in his own "labyrinth of distorting mirrors" [6, 33], his self portrait is biased since it is rendered through the lens of ageing, which reveals no advantages, only decay and sadness, turning his present image into a pale echo of what he was in his young days:

He had not expected, for instance, that the white plague which had conquered the hair of his head would spread down the sparse tufts of his chest to turn even the leaping dark hairs of his lower belly to a snowy bush. Some sag in the chest muscles was no surprise, of course, for a man who did not go out of his way to exercise; nor was the slight bulge of his abdomen, once flat and hard. But there was a disappointing paleness in his skin, and a looseness of everything – a disconcerting suggestion that all that he was seeing had been hung from his skeleton with no expectation of permanence: a topcoat hanging on a restaurant rack had as much hope of remaining where it was. [7, 226]

While Crane's image of himself is such a pitiful one, he manifests an almost religious admiration for Anna-marie. In his eyes she looks like an angel, and beyond the adoration of a man for a very beautiful woman, Crane voices the admiration of old age for the beauty of the youth. There is a beautiful, yet painful duality of image, reflected through how pure he sees Anna-marie to be, and the sad, somehow hilarious portrait he created of himself:

Was it possible that her appearance had seemed almost familiar to him from the beginning? He was looking, surely, at one of the Brueghel angels. [...] But here came his Brueghel angel, white shirt beating like sails, dancing across the rocks and running up the gravel with a handful of coloured stones for his admiration. "Look! Have you ever seen anything so pretty?" [7, 170 – 71]

Of course he has never seen anything like this before, maybe with the only exception of Elizabeth. But Crane "[has] been successfully trained – taught to notice only the bad differences between [him]self younger and now, not the similarities, or the improvements" [3, 6]. A perfect creation of a society subdued to what Margaret Morganroth Gullette called "age ideology" [3, 7], Crane is not able to acknowledge himself according to an objective reality. Hence, his constant obsession with what the others think, his insecurity when it comes to feeling and expressing his feelings. Shame becomes a sort of alter ego that tends to take control over his personality: "He felt [...] an unpleasant tinge of shame. [...] The man he had been even ten years ago would not recognize this shy fool he's apparently become" [7, 170]. Too much anchored in the past, with no proper instruments for handling the present correctly, Crane feels helpless in front of both Anna-marie, but also her young colleagues from the theatre group. Focused more on how ridiculous he is because of his age, Crane misses out an important part of his experience. Instead of enjoying the company of the young, he opens them the door towards mockery by his own insecurity.

Literary critics, such as Waldemar Zacharasiewicz, consider that "[Jack Hodgins] took great risk in boldly choosing a retired professor of art history as his protagonist" [11, 106], but the carefully constructed plot hides more than just a simple story of an old man travelling back to his hometown after more than forty years of absence. There is no coincidence in the choice of the character's age, as the accurate social criticism is orchestrated behind the lines of Jack Hodgins's novel, condemning the lack of understanding for otherwise very profound and beautiful human feelings, as well as the segregation of old and young, with all the

barriers which are built between these two stages of life. Seen through the eyes of Jeffrey Crane, veiled in the ambiguity of the subject voicing various prejudices, love and sex in the old age appear to be biased, despised and mocked to such extent that the person daring to experiment such “shameless” feelings will be drowned in ridiculous. Although “[a]ll too many of the elderly are left without any physical closeness and sexual tenderness in their old age”⁶, that meaning that they are denied a very important part of what defines human beings as such, the society is still not prepared to acknowledge eros as pertaining to the old age.

Moreover, for Hodgins, in opposition to, say, Philipp Roth⁷, ageing does not imply pornography and total decay, but he sees it rather as a period of one’s life that should not be treated in any different way than the previous stages. This opinion, voiced in the novel *The Honorary Patron* through Elizabeth Argent, argues that one should not give up on social involvement, or love, just because one is not young anymore. “You’re only sixty-six years old. Why do you act as if you’ve already stepped outside of life and don’t have to do anything any more but wait?” [7, 28]. Jack Hodgins’s well-known optimism surfaces in this novel, too. A believer in the second chances, he pushes his characters to look at life in the old age as more just the “God’s waiting room” [7, 272], especially when there are still so many things to do, to feel, to experiment.

The Honorary Patron is a novel which has its life firmly rooted into reality, touching upon conflictual situations within the contemporary society, from the situation of the aged to the situation of the educational system, to issues concerning the communities of small forgotten towns, fighting for their survival. But beyond this affirmation of a harsh social reality, Hodgins manages to introduce elements of myth and magic and makes them appear as natural as they can be. As David Jeffrey, one of the most appreciated critics of Hodgins’s work notes, “Hodgins locates these elements more in the personalities and imagination of its characters than in his own authorial voice, the central range of which is typically preoccupied, engagingly, with an intensified realism in the recording of voice, plot, and, above all, character” [8, 12]. Therefore, it is no surprise that the characters of this novel are people that one could expect to meet on the street, or to have as neighbours, but at the same time they have certain features that transform them into characters best described as larger-than-life. This is the case of Blackie Blackstone, the bully from Crane’s childhood, who has not dropped his habits once he reached adulthood.

⁶ See more on the subject at http://www2.hu-berlin.de/sexology/ECE6/html/erotic_behavior_21.html. Accessed on 10 April 2012.

⁷ I have in mind here Roth’s *The Dying Animal*.

Anna-marie herself, a rather fragile creature, appears to be an angel descending from a Bruegel painting, and that the trip she and Crane take leads to a rather mysterious location, covered in fog and governed by a Gorgon-like hostess, Marisa Boreski. Crane himself appears to benefit of these “points of luminous intensification, magnifications of the ordinary” [8, 12], while at the same time he is presented as a mere human being, subjected to the same pains and troubles as anybody else. A poor Ulysses in never ending search of himself, Crane is trapped between the charms of Anna-marie and the suggestion he can read between Marisa’s lines of him being a ridiculous old man.

Under these conditions, love could not be spared of the infusion of mythical and magical characteristics. In Jack Hodgins’s novel, feelings are exacerbated; the inner dialogue is extended till on the verge of insanity, cheeks blush with more colour than expected and the remorse is more painful than ever imagined. The almost mystical place run by Marisa Boreski where Anna-marie attracts Crane like the forbidden gaze into Medusa’s eyes, finds the former professor unable to separate anymore spiritual love from hormones, and he is on the verge to completely and somehow predictably lose connection with reality:

He must not, here, abandon himself to his imagination.

Yet he could not do otherwise. He might smile into Marisa Boreski’s painted face but he could see his hand slide down the back of Anna-marie’s knee, down the length of her calf, down over her heel – could see both his hands caress the foot, and lift it, to his tongue, could feel the foot in his hands. He might look out into that grey wall of fog, pretending to imagine the hidden world that frustrated the tearoom owner, but could hear breathing in the dark, could hear whispers, could hear the swishing murmurs of clothes being shed. [7, 183]

Love on Vancouver Island seems to have the same vigour as the trees and the persistence of the second growth, which is, again, another recurrent theme in Hodgins’s novels. A firm believer in second chances, deriving probably from the constant evidence of the second growth that nature affirms so stubbornly in his part of the world, Jack Hodgins gives the old professor Crane a chance to a second life, in spite of the prejudices of the others and professor’s own fears.

The novel carries yet another beautiful metaphor, revolving around the idea of second growth triggered by love. On one hand, there is an old, dying hometown that Elizabeth loves and tries to save. On the other hand there is Jeffrey Crane, as old and tired as the town itself. Both are on the verge of giving up, but are forced

by Elizabeth to hold on for a little while longer. In spite of her efforts to do her best in organizing the festival which would bring a new life into the town, her endeavor does not prove entirely successful. In case of Jeffrey Crane though, clear evidence is given towards the end of the novel that she succeeds in determining him to embrace life again and to give himself a second chance for a second growth. And who knows, maybe a second chance for their long lost love.

Bibliography

1. de Beauvoir, Simone. *The Coming of Age*, New York, London: W. W. Norton & Company, 1996
2. Friedan, Betty. *The Fountain of Age*, New York, London: Simon & Schuster, 1993
3. Gulette, Margaret Morganroth. *Aged by Culture*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004.
4. Gulette, Margaret Morganroth. *Creativity, Aging, Gender: A Study of Their Intersections, 1910-1935*, in *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity (Feminist Issues: Practice, Politics, Theory)*. Ed. Anne M. Wyatt-Brown. Charlottesville, London: University Press of Virginia, 1993
5. Hatch, Ron. *The Magic Present in The Honorary Patron*, in *Jack Hodgins. Essays on His Works*. Ed. Annika Hannan. Toronto, Buffalo, Lancaster (U.K): Guernica, 2010
6. Hazan, Haim. *Old Age: Constructions and Deconstructions*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994
7. Hodgins, Jack. *The Honorary Patron*. Toronto: McLelland and Stewart, 1987
8. Jeffrey, David. *Jack Hodgins and His Works*. Toronto: ECW Press, 1989
9. Magnus Hirschfeld Archives of Sexology. Accessed on 10 April 2012. <http://www2.hu-berlin.de/sexology/ECE6/html/erotic_behavior_21.html>
10. Paton Walsh, Nick. "I never discuss my mistresses or my tailors". Interview with Leonard Cohen. *The Guardian*. 14 October 2001. Accessed 10 April 2012. <<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2001/oct/14/features.magazine37>>
11. Zacharasiewicz, Waldemar. *Travelers in Jack Hodgins' Fiction. Confrontations with Outer and Inner Landscapes*, in *Jack Hodgins. Essays on His Works*. Ed. Annika Hannan. Toronto, Buffalo, Lancaster (U.K): Guernica, 2010
12. Waxman, Barbara Frey. *From the Heart to the Open Road. A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature*, New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1990.

Exploring Social Roles and Gendered Expectations in Anita Rau Badami's *The Hero's Walk*

*Lucia-Mihaela Grosu
University of Bucharest*

Abstract

*This article deals with the complex issue of gender relations in Anita Rau Badami's acclaimed novel, *The Hero's Walk*.*

The Indo-Canadian contemporary author received the Regional Commonwealth Writers Prize and Premio Berto in Italy for this novel which first appeared in 2000.

In this article I aim at identifying and decoding the intricacies of the characters' private lives in terms of how social roles and gendered expectations influence social and intimate behaviours.

For this purpose, I will make use of the theoretical instruments offered by social psychology without disregarding the feminist approach of patriarchy and discrimination against women. I will also refer to theories related to parenthood which will help us better grasp the complexity of parent-child relationships.

Keywords

gender relations, social role theory, patriarchy

Published in 2000, Anita Rau Badami's second novel, *The Hero's Walk*, has been very well received on the Canadian literary scene and has brought the author the Commonwealth Prize for fiction. The novel tells the story of an Indian Hindu family set in an imaginary town, Toturpuram. The writer paints a vivid picture of this family above which there is a sense of "disappointment that hangs over [...] like the heat that chokes the Indian town" [3]. The main characters are the members of this family, Sripathi (the husband and father), Nirmala (the wife and mother), Ammayya (the grandmother) and Putti (Sripathi's spinster sister). In this family picture we also see Arun, Sripathi and Nirmala's son, who fails to capture attention, shadowed as he is by his sister Maya.

The narrative develops from the shocking day when the family learns about Maya's death, far away in Canada, where she went to study, fell in love and got married to an American, against her family's wishes. This is the reason why she was never allowed to return to visit her family in India again. The tragedy of her death, which brings in the old house the hybrid granddaughter Nandana, triggers a wave of change in the Rao family's life.

This article will analyze the manner in which one of the main characters of the novel acts his social role and the extent to which exterior events trigger

essential changes in his behavior. I will also point to the conflicts arising when gendered expectations are not met in the context of Indian society, governed as it is by a strong caste system in a patriarchal backdrop.

To serve my analytical purposes I will make use of theories stemming from social psychology without disregarding the postcolonial feminist approach of patriarchy and discrimination against women.

A social role, according to social psychology, is a “set of *expectations* tied to a social position that guide people’s attitudes and behaviour” [2, 114]. These expectations are socially transmitted through education (first in the family, then in schools) and they are also linked to how people’s identities develop. The internalization of social roles determines the appearance of role identities. These identities are unique and they are born when an individual adopts a certain role (for instance the role of *mother*), personalizes it and acts according to it in her interaction with others.

The social role theory forwarded by Alice H. Eagly (and quoted by Rudman and Glick) lays down two main principles according to which gender relations materialize in society: “a gendered division of labor and a gender-based hierarchy (in which men generally have more status and power than women)” [5, 19]. Eagly believes that masculine and feminine identities are constructed in society by taking into account these two main characteristics.

A gender-based social hierarchy in which men are viewed as more influential to the disadvantage in status and rights of women, is the basis of a patriarchal society. In critic Deniz Kandiyoti’s view, classic patriarchy is the social system according to which girls are, to a certain extent, objectified and “given away in marriage at a very young age into households headed by their husband’s father [4, 278]. In their new family they are expected to be submissive and answer to the men in that particular family and also to the senior women, such as their mothers-in-law.

This gender-based hierarchy which clearly presupposes a social disadvantage for women, greatly influences men’s lives as well. One should not lose sight of the pressure exerted on men who are expected to behave according to their social roles, too. As we will see in *The Hero’s Walk*, social pressure and gendered expectations do not affect only the female characters, but they also influence the male protagonist’s life and decisions.

The voice predominantly heard in *The Hero’s Walk* is the one of Sripathi, head of the Rao family. This is the first time Anita Rau Badami creates a male protagonist whose viewpoint is central in the book. It is true that all main characters play essential roles in the novel, nevertheless at the end of the book we get a feeling that what we have just read was Sripathi’s story.

As the narrative unfolds, we watch him go through a number of different situations that trigger moments of assessing his own actions and trying to understand how his life had reached the crisis it was facing. The pivotal event in the book is the news of daughter Maya's death in an accident together with her husband:

A roaring wave of shock crashed over Sripathi. He hardly registered the rest of the man's words. Maya and her husband had died the day before. But why didn't anyone tell us earlier? Why, what could you have done? he argued with the voice that grew louder and louder in his head. You didn't talk to her for nine years, cut her off as if she were a diseased limb and now suddenly comes this concern? Sripathi could hear his heart pounding urgently inside his chest. His breath was indecently loud in his ears. [1, 32]

From this moment onward we witness Sripathi entering a cycle of pain stemming from the tragedy itself and his own sense of guilt for having forsaken his daughter for so long. This feeling of guilt is exacerbated once his wife Nirmala openly accuses him of being responsible for their daughter's death. When learning about Maya's accident, Nirmala starts hitting him in despair, forgetting all Hindu traditional rules of behaviour which state that women should obey and respect their husbands.

Maya's death is the starting point of the wave of changes that come over the Rao family. If the old house sheltering them had an effigy just above the entrance, it would most likely read *duty*. This word has been carved in Sripathi's psyche since he was a boy. His sense of correctness in what social norms are concerned is clearly triggered in him very early in his childhood. His own father, a man of importance in their community, had abandoned his family and had started a new life with his mistress. A series of social humiliations affected Sripathi and his mother, Ammayya, a thing which obviously damaged his view of his future and purposes in life.

Never would he allow this to happen to himself again, Sripathi had sworn bitterly. *Never* would he fail in his duty to his family or subject them to such shame. He did not want either his father's fame or stature because the higher one was, the greater the fall. No, he would be only an ordinary man, but one with good standing in the eyes of the world. He would be a simple man, respected for nothing other than his qualities as a father and a husband. He, unlike his father, would always remain dutiful to the mother who had brought him into this world, to the woman he married, to the children he had—first and above everything else. This the young boy vowed to himself. [1, 61]

Yet, in Sripathi's mind this sense of duty he had put in the service of his family was to be the unwritten law governing their lives. To the socially assigned role of respectful son of Ammayya and protecting husband and father for Nirmala, Maya and Arun, Sripathi comes up with additional features: avoid standing out and be as common as possible in society, be respected for who he is as a person without allegiance to his father's name.

As I was hinting at the beginning of this article, it is not only women who should be taken into account when discussing gendered expectations. The Indian imaginary town, Toturpuram, which is the backdrop of the novel, is typical for a highly traditional society, where the Indian caste system is still respected and the unwritten rules of patriarchy are upheld. Sripathi feels pressure from this social system as well, especially because the roles of master of the house, husband and father, come with an obligatory responsibility for the wellbeing of all the family members. When his daughter Maya defies him and disobeys his order to come back to India and get married to someone Sripathi had chosen for her, his whole system of values is disrupted and Maya's decision is seen as betrayal and a reason for the whole family's humiliation: "Dishonour was what she had given them in return for the independence they had granted her" [1, 113]. Whenever she had tried to get in contact with him along the years, he had refused as "hurt, pride and anger intervened and silenced him" [1, 95].

Maya's demise constitutes a dead end for Sripathi. He is denied the chance to re-establish a relationship with his daughter:

He had forced himself to forget his daughter's betrayal, for that was how he regarded her marriage, the life she had chosen for herself. It was true that it was he who had told her never to come home, who had refused to reply to her letters or her phone calls, but by dying she had stolen from him the opportunity to forgive and be forgiven. [1, 137]

Yet, his granddaughter, Nandana, had survived and had no other relatives to take care of her. The arrival of the little girl into the family could also represent an opportunity to raise another girl and, in the words of one of his friends, a "chance to redeem" himself [1, 125-6].

But redemption can't be achieved as easily as his friend might have thought. Besides his grief for the terrible loss suffered, Sripathi's sense of guilt for Maya's death becomes more and more present in his mind, with every day he sees the fruit of his daughter's forbidden love: "How can I face my grandchild when I am responsible for her mother's death? Sripathi asked himself. The more he thought about his actions eight years ago, the more convinced he was that his anger had somehow brought about Maya's demise" [1, 245].

Unable to shed tears for his daughter, daily facing his wife's reproachful glances and the silence of little Nandana (who had stopped talking when being

uprooted from home and planted in a strange world with people she did not know), Sripathi is making efforts to keep face:

Nirmala rocked herself on the bed, looking dry-eyed into the darkness as if she could see Maya there. Sripathi sat silently beside her. I have not turned to stone, he wanted to say. I am full of tears, but if I let go I will not be able to carry on walking this hard path to the end of my life. Control is everything now. [1, 173]

It takes him a long time to understand that in order to recover his life and livelihood, he needs to let go of the past and forgive himself: “This grief that wrapped itself around him was like the sea. The longer he stood beside it staring at the limitless horizon of it, the deeper he sank. It refused to let him feel anything for the child that Maya had left behind, refused to let him love anyone again.” [1, 262].

With the end of the novel comes relief for Sripathi’s soul as well. After a chain of events during which the granddaughter Nandana goes missing and is finally found, culminating with a terrible rain flood that forces everybody out of the old house, Sripathi finds the courage to open the letters Maya had sent home:

He took out a stack of aerograms and envelopes thick with letters from Maya. He opened one of them carefully. She began, “My dear Appu, Mamma, Arun...”. Always in descending order, according to age. He looked at the neat, slanting writing, and finally the tears spilled forth unchecked. [1, 357]

This episode of mental and spiritual liberation opens Sripathi toward little Nandana and hope is present at the end of the novel.

Sripathi’s turmoil all through the narrative, his insights into what his life has become, are a source of understanding for the reader. He is evidently trapped by the impositions attached to his social roles: as a *father* he should be firm with his children for their own good; as a *husband* he should protect his wife, and rejoice in her love, respect and submission; as a *son* he should always show his mother respect and protect her until the end of her life; as a *copywriter* he should do everything in his power to keep his job and have an income to support his family. His love for his daughter (who had betrayed him) seems to always be in contradiction with his role as father. It is this affective bond that makes his life miserable when the social markers of his role as father in a traditional family forbid him to forgive her. Maya’s sudden death shakes the Rao family and Sripathi is forced to make peace between his categorical rules of conduct and his feelings, kept bottled inside, behind his tearless eyes.

This analysis has started from the premise that in *The Hero’s Walk* Anita Rau Badami’s characters’ social roles, which shape their role identities, influence the protagonists behaviours to a large extent. Another point of interest is

represented by the conflicts arising when gendered expectations are not met in the context of traditional patriarchal Indian society. In the book these are mainly psychological struggles which push characters to cross the boundaries set by gendered and social expectations.

The writer generously offers the reader insights into how Sripathi Rao deals with the loss of his daughter, Maya, thus facilitating a better understanding of the extent to which external social expectations have shaped his decisions. Out of an exacerbated sense of duty, Sripathi refuses to forgive his daughter for marrying outside her race and against his decision, and this verdict will haunt him intensely after the news of Maya's death. His redemption comes with a slow process of self-recovery and forgiveness. In order to understand Sripathi, we must see him in connection with the social roles he had been assigned and which trapped him in a web of duty, responsibilities and unhappiness.

What is impressive in Anita Rau Badami's descriptions of this character's inner mutations is that she makes every major step he takes in the direction of self-fulfillment appear like a natural approach of human development, with all the difficulties such a process implies.

Using Nirmal Trivedi's words, by reshaping and crossing the borders set by social impositions, "[...] Badami invests herself fully into the lives the Rao household and delivers something much more than a prize-winning novel. She presents us with a case for reflection into the varied domestic sphere from which we all emerge" [6].

One of the lessons one might learn from the events depicted in this book is that, in the end, the incompatibility between what society, tradition and religion dictate and the core of one's personality will always cause psychological tension which one must first understand then accept and, finally, try to neutralise by creating a balance between external and internal social markers.

Bibliography

1. Badami, Anita Rau. *The Hero's Walk*. New York: Ballantine Books, 2000.
2. Burke, Peter J. and Jan E. Stets. *Identity Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
3. Hansen, Suzy. "The Hero's Walk by Anita Rau Badami". *Salon.com*. Web. 2001. <http://www.salon.com/2001/04/19/badami/>. 12 January 2010.
4. Kandiyoti, Deniz. "Bargaining With Patriarchy". *Gender and Society*, 2.3, Special issue to honour Jessie Bernard. (1998). 274-290.
5. Rudman, Laurie A. and Peter Glick. *The Social Psychology of Gender-How Power and Intimacy Shape Gender Relations*. New York: The Guildford Press, 2008.
6. Trivedi, Nirmal. "Writing Across Borders". *Popmatters*. 2000. Web. 28 May 2010. <http://www.popmatters.com/pm/review/heros-walk>.

Cultural Studies

Rappresentazioni, identità e genere: il caso del corpo maschile nella pubblicità delle vacanze in crociera

*Mariangela Albano
Università di Palermo
Gaetano Sabato
Università di Palermo*

Riassunto

Questo studio, fondato su una ricerca precedente riguardante il corpo femminile, analizza le modalità di rappresentazione del corpo maschile nell'ambito della pubblicità delle crociere. L'immagine dell'uomo, situata al centro di un contesto turistico, dà la possibilità d'interrogarsi sulla costruzione mediatica di un'immagine specifica del corpo e, lato sensu, sull'identità di genere. Gli aspetti socioculturali che ruotano attorno all'immagine maschile emergono nella creazione del testo e dell'immagine pubblicitari e giocano un ruolo fondamentale nel valorizzare le destinazioni turistiche. In questo studio, si utilizza un approccio misto, antropologico, linguistico e semiotico. L'analisi considera l'intenzionalità comunicativa della lingua che si rivela nel paratesto (titoli, sottotitoli, scelta del pubblico) e attraverso una pluralità di figure retoriche. Dal punto di vista antropologico, si analizza la funzione del corpo individuando le marche semiotiche che caratterizzano la messa in evidenza, attraverso le dinamiche rappresentazionali, di un'identità maschile. Questa ricerca ha lo scopo di contribuire all'analisi delle pratiche pubblicitarie turistiche delle crociere al fine di comprendere in che modo, attraverso l'uso dei paratesti e di un linguaggio specifico propongono un immaginario collettivo, o in termini semio-antropologici, una mitologia, in grado di orientare le identificazioni e le scelte dei futuri passeggeri¹.

Parole chiave

corpo maschile, crociere, pubblicità, rappresentazione, identità, antropologia, semiotica, linguistica

1. Introduzione

Il turismo da crociera costituisce una solida nicchia dell'industria turistica globale. Secondo i dati quantitativi forniti dal WTO (World Tourism Organization) si può rilevare che solo nel 2010, su 940 milioni di turisti totali (calcolati come arrivi) almeno 18.800.000, ossia il 2% del totale, erano crocieristi (ECC, 2011). Inoltre, sebbene il turismo da crociera rappresenti un fenomeno limitato se

¹ Albano Mariangela ha scritto il paragrafo «2. La rappresentazione del corpo maschile: analisi comparativa di due manifesti pubblicitari»; Sabato Gaetano ha scritto i paragrafi «1. Introduzione» e «3. Conclusioni».

confrontato con il turismo globale esso ha fatto registrare una crescita costante, soprattutto nell'ultimo decennio. Se si considera in particolare la decade dal 2000 al 2010 si può notare come il numero di persone che per le loro vacanze hanno scelto una crociera sia raddoppiato, passando appunto da circa 9,73 milioni nel 2000 a quasi 19 milioni nel 2010. Questa crescita è stata determinata da vari fattori, quali ad esempio il progressivo sviluppo dell'offerta, sempre più differenziata e supportata da un marketing efficace. Certamente il crocierismo non è interessante solo per la sua dimensione quantitativa ed economica. Il fenomeno in effetti costituisce un campo di investigazione proliferante anche per altre scienze sociali, soprattutto per quanto attiene ai suoi aspetti culturali e simbolici. Come altri settori turistici anche quello crocieristico produce e/o riproduce un sistema di rappresentazioni complesso che implica un vasto universo simbolico. Questa dinamica della rappresentazione ha un ruolo importante nell'orientare le scelte dei futuri turisti crocieristi. Più in particolare, si può dire che questo sistema di rappresentazioni ha anche delle ricadute significative sui processi identitari e sulla dinamica di genere, proponendo e utilizzando funzionalmente immagini sia maschili sia femminili. La costruzione di queste immagini risulta particolarmente interessante in quanto esse mettono in forma strategie discorsive *lato sensu* che costituiscono un terreno d'analisi privilegiato, soprattutto se indagato da una prospettiva multidisciplinare. In questa sede, utilizzando un approccio misto, insieme antropologico, semiotico e linguistico si proporrà l'analisi di alcune pubblicità del turismo crocieristico che consentono di riflettere sulla modalità di rappresentazione del corpo maschile. L'analisi qui descritta si concentra in particolare su due pubblicità lanciate da due fra le più importanti compagnie crocieristiche, ma si avvale della comparazione e dell'analisi di altre cinque pubblicità. Questa metodologia ha consentito di utilizzare un'ottica comparativa e di formulare delle riflessioni più a largo raggio.

Le pubblicità che appaiono a mezzo stampa, oggetto di questa analisi, risultano interessanti per varie ragioni. Anzitutto esse consentono di analizzare il sistema di rappresentazioni che le determina, così pure il sistema valoriale di riferimento. Non secondariamente, esse costruiscono una narrazione che, implicando forme di traduzione e dunque selezione culturale, propone modelli di comportamento basati spesso su una prassi esperienziale. Nel presente studio, che prende le mosse da un precedente lavoro sulla rappresentazione del corpo femminile nell'advertising crocieristico (Albano e Sabato, 2011) si è presa in considerazione un'altra particolare rappresentazione, quella del corpo maschile dal momento che entrambe si autodefiniscono e autodeterminano vicendevolmente. Come si osservava prima, infatti, le pubblicità intese come "testi" in senso semiotico consentono di studiare la dinamica identitaria e, più in particolare

all'interno di questa, la dinamica di genere. Ad essa risulta certamente connessa anche una definizione dell'universo valoriale di riferimento che attraverso una modalità differenziale propone immagini "al femminile", "al maschile" o "di coppia", funzionali tutte in primis all'accoglimento delle esigenze del marketing turistico del crocierismo. Va notato che le immagini, o meglio i simulacra che le pubblicità propongono attraverso una significazione segnica stratificata sono in grado di determinare una complessa mitologia contemporanea nella formulazione avanzata da Barthes (Barthes, 1994). Questa costruzione, che tende a divenire collettiva (sebbene entro certi limiti) coinvolge il turista da crociera, prefigurando identità e ruoli che egli potrà e in certi casi dovrà assumere. Inoltre facilita la condivisione dell'esperienza vissuta o che si sta per vivere, sostanziando una narrazione efficace della propria esperienza sia *a priori*, sia *a posteriori*. In altri termini, quindi, si può affermare che le immagini identitarie e, nel nostro caso, le immagini di genere veicolate dalla pubblicità rendono il turista partecipe di una negoziazione del senso, nei termini di Geertz (Geertz, 1998), in quanto forniscono una chiave interpretativa per "decifrare" e "delimitare" il contesto entro cui viene inscritto il crocierismo. Inoltre i testi (semiotici) delle pubblicità rendono disponibile ai turisti la costruzione di una narrazione dell'esperienza crocieristica.

Da un punto di vista antropologico le differenze di genere comportano anzitutto un problema di tipo identitario. Come osserva Hérítier provocatoriamente: «Fin dalla nascita del pensiero [...] la riflessione degli esseri umani non ha potuto dirigersi che su quanto era loro dato di osservare più da vicino, cioè il corpo e l'ambiente in cui il corpo è immerso. Ma il corpo umano, luogo di osservazione di costanti [...] presenta un tratto notevole e certamente scandaloso: la differenza sessuale e il differente ruolo dei sessi nella riproduzione. Mi sembra che questo sia il limite ultimo del pensiero, perché su di esso si fonda un'opposizione concettuale essenziale, quella che oppone l'identico al differente, uno di quei *themata* arcaici che si ritrovano in tutto il pensiero scientifico, antico e moderno, e in tutti i sistemi di rappresentazione» (Hérítier 2010: 6-7)². Attraverso le pubblicità che rappresentano il corpo maschile, quindi, è possibile osservare una dinamica

² In questa sede è possibile solo accennare alle formulazioni originali di Hérítier sulla "valenza differenziale dei sessi", che secondo la studiosa costituisce un universale al pari della proibizione dell'incesto affermato, com'è noto, da Lévi-Strauss. Scrive Hérítier: «Accanto ai tre «pilastr» di Claude Lévi-Strauss – la proibizione dell'incesto, la ripartizione sessuale dei compiti e una forma riconosciuta di unione sessuale – vorrei metterne un quarto, [...] assolutamente indispensabile per spiegare il funzionamento degli altri tre, i quali, anch'essi, tengono conto soltanto del rapporto maschile/femminile. Questo quarto pilastro, o se si preferisce, la corda che lega fra loro i tre pilastri del tripode sociale, è la valenza differenziale dei sessi» (Hérítier 2010: 12-13).

identitaria basata differenzialmente su attributi di genere che in ultima analisi riflette stereotipie e concezioni della stessa cultura che l'ha prodotta.

2. La rappresentazione del corpo maschile: analisi comparativa di due manifesti pubblicitari

In questa sede si prendono in considerazione un manifesto pubblicitario della Royal Caribbean e uno della compagnia Costa Crociere. In particolare, si vuole analizzare la figura maschile sia in relazione allo spazio circostante sia nel «dialogo corporeo» nei confronti di una possibile presenza femminile. Pur se il numero di immagini analizzate in questo contributo può risultare ridotto, sembra comunque interessante l'approccio comparativo tra i manifesti pubblicitari delle due compagnie di crociera che, come è stato osservato in precedenti studi (Albano e Sabato, 2011a; Albano e Sabato, 2011b), utilizzano una particolare semantica del corpo. L'immagine 1 s'inserisce all'interno di una campagna pubblicitaria della compagnia Royal Caribbean. La figura principale è un uomo di giovane età che fa *snorkeling*: lo confermano, infatti, sia la maschera subacquea sia il boccaglio bianco che coprono quasi del tutto il suo volto. Sul piano topografico³, l'immagine rivela alcuni dettagli strategici volti a localizzare l'azione in un determinato spazio. In particolare, la varietà di pesci lascia presumere che l'uomo si trovi immerso in un mare caraibico, il quale, con molta probabilità, rinvia metonimicamente alla compagnia di crociere Royal Caribbean. La figura dell'uomo è posta al centro dell'immagine ma in secondo piano rispetto al primo piano che a sua volta viene occupato da alcune frasi pubblicitarie accompagnate dal logo della Crown & Anchor Society (ovvero una società della Royal Caribbean che promuove alcune riduzioni o vantaggi sull'acquisto delle crociere per gli iscritti). Al di sopra dell'immagine si nota un *banner* pubblicitario con il logo della compagnia Royal Caribbean e a destra un paracadute occupato da una coppia. All'interno del paracadute ed in sovraimpressione emerge la frase «around the world in '08» che situa l'immagine in una coordinata temporale determinata. Sul piano eidetico si nota un branco di pesci che disegna una curva verso sinistra opponendosi al corpo dell'uomo che è rivolto verso destra. La testa leggermente inclinata a sinistra mostra il processo osservativo che viene messo in atto dall'uomo. Le braccia parallele al torace evidenziano un momento di stasi e sospensione dovuto

³ Sulla base degli studi di Greimas si considera il livello plastico dell'immagine come «testo visivo» e, più in particolare, le categorie topologiche, le categorie eidetiche e le categorie cromatiche (Greimas in Marrone, 2001: 196-210).

all'osservazione del branco che circonda il corpo. A loro volta, le gambe, anch'esse sospese sembrano accennare un leggero movimento. In generale, il corpo appare rilassato dal momento che non si nota alcuna tensione muscolare. Sul piano cromatico, l'immagine rivela un'opposizione fondamentale tra due colori primari: il giallo del costume e il blu del mare. Essi fondano semanticamente l'immagine in quanto rappresentano metonimicamente il logo della compagnia crocierista. Inoltre, appare un contrasto tra nitido e sfocato che rivela il valore pitturale dell'immagine e permette all'osservatore di sintonizzarsi cognitivamente con la situazione rappresentata ovvero l'immersione in acqua. Il corpo dell'uomo appare giovane: i capelli, infatti, non sono né bianchi né assenti ma si rivelano scuri e folti, così come i muscoli dell'addome e delle spalle che a loro volta sembrano tonici e levigati e simboleggiano la presenza di un corpo allenato. Il marker somatico (Damasio, 1996) del protagonista rivela uno stato euforico in quanto privo di ingiunzioni negative (Hammad, 2003). La costruzione discorsiva dell'immagine consente all'osservatore di posizionarsi cognitivamente nella condizione di natura vissuta dal protagonista. Di contro, però, alcuni elementi visivi permettono di comprendere una sostanziale estraneità dell'individuo in relazione al contesto in cui si trova. Evidente, ad esempio, il petto glabro che fa emergere un aspetto pulito e non ferino. A confermarlo è anche il costume da bagno che copre l'area genitale a partire dall'ombelico sino a giungere al ginocchio. La scelta di un costume da bagno più coprente fa intuire la volontà di rendere invisibili alcune parti del corpo e può essere letta da due punti di vista. In primo luogo si può considerare il contesto in cui si trova il protagonista: si tratta di uno spazio naturale legato, con molta probabilità, ad una semantica del rischio in quanto il mare è un ambiente estraneo all'essere umano, tanto che la sua indeterminatezza si riflette anche nelle modalità in cui viene rappresentato (Buttitta, 1996). Ciò si può dedurre anche dall'uso della maschera senza la quale l'essere umano non potrebbe orientarsi agevolmente. Si può, quindi, ipotizzare che l'uomo scelga una copertura maggiore per il corpo al fine di proteggersi da agenti esterni. In secondo luogo, questa visione patemica può essere tralasciata se si pensa, ad esempio, alla funzione valoriale del «vestire» in crociera. In tal senso si può ricordare che Löfgren ha richiamato l'attenzione sulla similarità che sussiste fra il modo di «vestire» in spiaggia e a bordo di una crociera (Löfgren 2001). Se la spiaggia si propone come «un'arena in cui ci si può rilassare, badare ai propri interessi, fare quello che si vuole [...] dietro a tali concetti di anarchia o di individualismo vi è un comportamento pesantemente irregimentato» (Löfgren, 2001: 229) anche in crociera vi sarà una nudità accettabile e una nudità non accettabile. Così, può accadere che quando l'uomo predilige una maggiore

visibilità delle parti intime, il rapporto tra il vestire e il suo valore semantico si modifica. La «spudoratezza», infatti, genera repulsione; diversamente, l'uomo rappresentato dalla Royal Caribbean non si sottrae allo sguardo degli altri ma ben s'innesta nella simbologia del crocierista: uomo che attrae perché coglie il rapporto tra il contesto aperto/chiuso della crociera e non oltrepassa la soglia della pudibonderia. La dimensione testuale e linguistica del manifesto pubblicitario veicola un codice che incarna e condensa un sistema di valori e prefigura il tipo di cliente a cui la compagnia si vuole rivolgere⁴. In particolare, sul piano linguistico il manifesto si fonda su alcune frasi-titolo (Genette, 1987): «Kick back. You're in paradise», «Get out there» e «Around the world in '08»⁵. La prima frase mette in evidenza l'uso della seconda persona «you» che ci permette di comprendere come il testo pubblicitario sollevi la problematica della «ego targeting technique» (Williamson, 1983), una strategia linguistica volta ad assegnare uno stato di singolarità al lettore e a confermare un patto di fiducia. Anche l'uso del modo imperativo obbliga il lettore ad accettare la struttura narrativa proposta e ad abbandonare quello schema egocentrico (Bruner, 2003: 84) che lo caratterizza sin dall'inizio. La prima frase è costruita su un fondamento logico: dal momento che ci si trova in paradiso bisogna rilassarsi. Semanticamente, la frase «You're in paradise» è caratterizzata da una metafora inventata⁶ in quanto si associa l'idea del Paradiso al mare attraverso una rete analogica visiva basata su alcune uguaglianze: luce e colori vivaci sembrano contraddistinguere sia il mare sia il Paradiso, la varietà della fauna sembra accomunarli così come la grandezza e la quiete degli spazi. La prima frase «Kick back» conseguenza quasi logica della seconda affermazione permette di comprendere che la crociera (in cui sono incluse anche le immersioni in mare) è il luogo del relax e dell'eccezionalità che si contrappone agli ambienti quotidiani caratterizzati da ritmi frenetici e stressanti. La frase «Get out there» presenta anch'essa un imperativo e identifica il «there» con il viaggio in crociera. La frase «Around the world in '08» presenta uno stile nominale e semanticamente indica i tragitti delle crociere Royal Caribbean che permettono di circumnavigare il mondo.

L'immagine 2 fa parte della campagna pubblicitaria promossa da Costa Crociere e mostra una coppia giovane. Dal punto di vista topologico la coppia risulta in secondo piano rispetto al primo piano occupato da alcune frasi-slogan. La coppia sembra localizzata in uno spazio aperto che, con molta probabilità, sembra

⁴ Nel senso di Floch (1992: 31).

⁵ «Rilassati. Sei in Paradiso», «Fuggi lì», «Intorno al mondo nel 2008» (Traduzioni nostre).

⁶ Per approfondire il tema cfr. Gardes Tamine (2011).

essere il ponte della nave. Lo conferma il fatto che alle spalle dei soggetti appare in maniera poco chiara una struttura bianca che evoca i colori della nave. Se si prendono in considerazione alcune caratteristiche eidetiche emerge una linearità quasi geometrica delle figure alle spalle della coppia e, al contempo, le linee curve che caratterizzano la coppia. In particolare, l'uomo mostra un movimento centrifugo in quanto le spalle e il petto sembrano proiettati verso l'esterno. Ciononostante, il capo inclinato leggermente a destra e la mano destra poggiata sul collo della donna rivelano un movimento inglobante volto a circoscrivere gli spazi. La donna, a sua volta, rivolta obliquamente verso l'uomo chiude il campo visivo grazie ad un'immaginaria diagonale. Sul piano cromatico, i colori che emergono sono il bianco, il giallo e il blu che circondano l'incarnato dei due protagonisti. A rappresentare il colore blu è la camicia indossata dall'uomo, il bianco si rivela nell'abbigliamento della donna e negli spazi circostanti, il giallo è presente nella scritta «per due». Come per la Royal Caribbean anche Costa Crociere fa emergere i colori del proprio logo quasi per una contiguità semantica. Un contrasto evidente è quello che emerge tra nitido e sfocato: la coppia è caratterizzata da colori delineati rispetto agli spazi esterni che sono sfocati e dai colori tenui. Se ci si concentra sui protagonisti dell'immagine, essi appaiono molto giovani; più specificamente, l'uomo è snello e, al contempo, muscoloso; la donna è snella e più bassa dell'uomo. In breve, si può affermare che la coppia sia caratterizzata da alcune opposizioni fondamentali: l'uomo è bruno, la donna è chiara; l'uomo è più vestito, la donna è meno vestita; l'uomo è più robusto, la donna è più gracile. A enfatizzare queste opposizioni contribuisce la ripetizione di alcuni moduli culturali che tendono a oggettivare sia il corpo maschile sia il corpo femminile. Nei manifesti pubblicitari analizzati in questo studio e in precedenti (Albano e Sabato, 2011a; Albano e Sabato, 2011b), si predilige una figura maschile mediterranea dai tratti bruni. Rara, infatti, è la presenza di un uomo dai tratti nordici e biondi. Inoltre, nella maggior parte dei casi osservati, l'uomo è caratterizzato da capelli folti e da una barba ben tagliata che traducono la visibilità e l'invisibilità del corpo che si origina a partire da una serie di negoziazioni. I capelli folti, infatti, non sono mai sinonimo di capelli lunghi così come la barba non risulta mai incolta; se entrambi fossero esibiti disattendendo le aspettative del possibile turista potrebbero causare una sanzione sociale, soprattutto se esibiti in luoghi deputati al lavoro. Così, ci si potrebbe chiedere il motivo per cui in crociera l'uomo dovrebbe evitare di esibire la ferinità dal momento che si trova in vacanza. Stesso interrogativo appare per l'abbigliamento dal momento che nel manifesto pubblicitario l'uomo indossa una

camicia che non lascia trasparire alcuna peluria o altra parte del corpo. Alcune risposte possibili potrebbero derivare dal fatto che la pubblicità crocieristica vuole sancire una sorta di frontiera per lo sguardo dell'osservatore/turista. Più specificatamente, l'abbigliamento e la barba potrebbero essere strumenti per sottrarre la sfera del proibito/individuale allo sguardo altrui. Inoltre, si può ipotizzare anche che la promozione di un'immagine maschile basata sull'opposizione ferinità/non ferinità potrebbe rappresentare un invito accattivante al voyeurismo femminile occidentale dato che il corpo acquista la sua mascolinità vestendosi. La donna, diversamente, dall'uomo sembra più esposta allo sguardo maschile per via della sua manifesta nudità soprattutto nella zona dorsale. Le tinte chiare della pelle e il colore biondo dei capelli rivelano una stereotipizzazione della «donna angelo». La sua gracilità e la postura sono sinonimi di un'interpretazione dei ruoli determinati dal genere (Duby e Perrot, 1992). Il bisogno di protezione che viene assolto dal gesto del compagno la pone di fronte ad una mancanza di visibilità dell'ambiente circostante; la facoltà di «vedere» la realtà circostante è dominio dell'uomo. L'analisi conferma le ipotesi degli studi precedenti (Albano e Sabato, 2011a; Albano e Sabato, 2011b) ovvero che i manifesti pubblicitari delle crociere promuovano un processo di alfabetizzazione all'immagine di una donna segregata all'interno degli schemi di bellezza e di giovinezza e di una figura femminile che nega la sua capacità d'agire. A sancire questo interesse per la cura del corpo è anche l'uso di alcuni elementi linguistici come il titolo «Fitness e Benessere» che pone in evidenza una delle parole-chiave⁷ della vacanza in crociera ovvero «benessere». In questo caso, la crociera viene vista come una palestra virtuale in cui poter ottenere un benessere, in primo luogo, fisico per la perpetuazione della giovinezza. La dimensione euforica rappresentata dall'abbraccio della coppia è confermata anche dalla frase «La crociera per due» in cui emerge implicitamente il pubblico a cui Costa Crociere si rivolge. Va considerato che la maggioranza dei crocieristi sono coppie appena sposate e in luna di miele: secondo dati recenti fra i crocieristi proprio la presenza di coppie sarebbe quantitativamente rilevante. La stragrande maggioranza dei passeggeri è accompagnata da un coniuge; più in dettaglio, tre su quattro crocieristi, ossia il 76%, risultano sposati (Dowling, 2006). Inoltre, la retorica metonimica della frase «La crociera per due», in cui la parola «crociera» indica sia il viaggio sia la nave e persino la compagnia, mostra la volontà di sottolineare una simbologia spaziale.

⁷ Nel senso di Williams (1976).

Le due immagini prese in considerazione risultano simili ad altre immagini considerate solo parzialmente in questo studio⁸ per via della massima iconicità che esse sottolineano. Le due compagnie mettono in evidenza un corpo maschile per certi versi simile in quanto si predilige una figura giovane, muscolosa e in forma, senza peluria, ordinata, pulita e con folti capelli. Protagonisti delle immagini di entrambe le compagnie sono uomini bianchi e ciò lascia presumere che il maggiore acquirente a cui le compagnie si rivolgono sia occidentale. Royal Caribbean punta sul valore esplorativo che contraddistingue l'essere maschile: due immagini lo vedono impegnato in un'immersione subacquea e in un'esibizione di surf; una sola immagine, lo vede accompagnato da una donna in motoscafo. Costa Crociere mostra in tutte le tre immagini alcune coppie. La mascolinità è vista in rapporto all'essere femminile e alla conseguente retorica della debolezza/fragilità. A differenza della Royal Caribbean, la compagnia Costa esibisce una figura maschile più anziana mettendo in evidenza l'invecchiamento. Quest'ultimo, però, non è mai rappresentato nella sua dinamica deformante ma è messo in scena attraverso il grigiore accattivante dei capelli; l'uomo, infatti, continua ad essere in forma. Inoltre, appare interessante notare che le compagnie crocieristiche mettano in atto una dinamica del «doppio standard» relativa alla visibilità e alla non visibilità non soltanto del corpo femminile ma anche di quello maschile. Secondo Berger, per molto tempo il rapporto tra uomo e donna nella cultura occidentale è stato basato su una dinamica del «sorvegliante/sorvegliato» in cui agli uomini spettava osservare le donne e le donne, a loro volta, osservavano se stesse essere guardate (Berger, 1998: 49). Questo implicava che la donna si trasformasse in oggetto di visione in quanto al suo interno il sorvegliante era maschio e il sorvegliato femmina. Alla luce dell'analisi svolta, tale affermazione può essere applicata anche agli uomini. Il corpo maschile, infatti, si trasforma in veduta in quanto al suo interno agiscono le dinamiche del sorvegliante donna e del sorvegliato uomo.

3. Conclusioni

L'analisi proposta in questo lavoro ha messo in luce alcune modalità attraverso cui viene rappresentato il corpo maschile nell'ambito dell'advertising crocieristico. In sintesi appare possibile avanzare alcune riflessioni. Le due tipologie di uomini che le pubblicità restituiscono e di cui si è discusso fin qui presentano delle 'marche' semiotiche che hanno un ruolo determinante nella

⁸ Si rinvia alla bibliografia per i riferimenti.

“creazione” delle rappresentazioni maschili proposte dal mercato turistico. Attraverso queste “immagini” le compagnie instaurano un gioco di identificazioni con i possibili clienti: i corpi rappresentati non eccedono, presentano una ferinità ammorbidita. Rivolti a un target femminile questi uomini risultano “rassicuranti” eppure “vivaci”. Rivolti a un target maschile consentono un certo grado di immedesimazione e rispecchiamento che potrà orientare il futuro passeggero nella scelta di provare una crociera. In entrambi i casi si tratta di rappresentazioni dalla semantica ampia: quelle peculiari rappresentazioni del corpo maschile veicolano anche un sistema valoriale poiché, proponendo alcuni stereotipi del modello maschile, le compagnie palesano un’attribuzione di senso più generale alla vacanza in crociera. Così i caratteri espressi dalle immagini del corpo maschile possono essere attribuiti anche all’esperienza in crociera: quest’ultima può apparire “avventurosa” ma allo stesso tempo “rassicurante”, “vigorosa” ma anche “rilassante”. È possibile a questo punto avanzare una riflessione sulla dinamica di genere che le pubblicità implicano. Nelle immagini analizzate la figura maschile appare rappresentata spesso in connessione con delle attività fisiche. Quando è presente anche una donna quest’ultima pratica la stessa attività dell’uomo cui appare legata. In generale l’uomo è rappresentato con un’indole avventurosa, in grado di svolgere facilmente le nuove attività fisiche o sportive offerte dalle compagnie. Come sostiene Morris, secondo un’interpretazione biologizzante, ciò potrebbe essere dovuto al fenomeno della “neotenia”, tipico della specie umana (Morris 2005). Essa si manifesterebbe sia negli uomini sia nelle donne, ma mentre per le seconde si renderebbe chiaro soprattutto nelle loro caratteristiche fenotipiche, nell’uomo la neotenia sarebbe soprattutto intellettuale e spingerebbe dunque ad assumere comportamenti poco curanti delle regole, con una forte propensione all’esplorazione e alla scoperta.

Infine vale la pena di riflettere brevemente sull’isomorfismo “corpo da mostrare”/“bellezza”-“giovinezza”. Nelle pubblicità infatti viene mostrato un corpo maschile che risponde ai canoni estetici occidentali, un corpo che può essere mostrato senza timori in virtù della sua forma. Ciò sembra connesso a un processo identitario che costruisce l’alterità a partire dalle opposizioni giovinezza/vecchiaia, coperto/scoperto, brutto/bello. A questo proposito può essere interessante citare una riflessione di Muñiz, anche se formulata nel contesto di una ricerca tematicamente diversa da quello presente, quale può essere l’ambito della chirurgia estetica: «la scienza e le attuali pratiche del corpo hanno permesso che nelle società contemporanee il corpo dei soggetti rappresenti qualcosa di più delle sue capacità fisiche, che acquisti un importante significato per la propria esistenza [...] Nella

concezione attuale del soggetto il corpo è un'ulteriore creazione del progetto identitario di una persona. La società prepara e incoraggia gli individui ad ottenere un corpo che appaia giovane, magro, sensuale e di successo, e, al contrario il corpo vecchio, malato o disabile deve essere nascosto. Da questa prospettiva i nostri corpi sono una metafora culturale per controllare ciò che sta al di fuori della nostra portata» (Muñiz 2010: 254)⁹. In modo simile, si potrebbe aggiungere, l'esperienza in crociera realizza una potenzialità, quella di un corpo sano, vigoroso, bello da vedere che trova proprio nell'iconicità della rappresentazione una sua prefigurazione in grado di aumentare la desiderabilità della vacanza.

Tavole

Immagine 1 (Royal Caribbean, 2012)



Immagine 2 (Costa Crociere, 2012)



⁹ In originale: «La ciencia y las actuales prácticas corporales han permitido que en las sociedades contemporáneas el cuerpo de los sujetos represente algo más que sus capacidades físicas, que adquiera una importante significación para su propia existencia [...]. En la concepción actual del sujeto [...] el cuerpo es una creación más del proyecto identitario de una persona. La sociedad prepara y alienta a los individuos para conseguir un cuerpo que luzca joven, delgado, sexual y exitoso, mientras que el cuerpo viejo, enfermo o discapacitado debe ocultarse. Desde esa perspectiva, nuestros cuerpos son una metáfora cultural para controlar lo que está afuera de nuestro alcance»

Bibliografia

1. Albano, Mariangela; Sabato, Gaetano. *Femme, corps et représentation dans les placards publicitaires des vacances en croisière*. In Ramona, Mihaila; Efstratia Oktapoda; Nancy Honicker (ed), *Gender Studies in the Age of Globalization*, New York: Addleton Academic Publishers, 2011
2. Albano, Mariangela; Sabato, Gaetano. *Représentations touristiques et corps féminin: les placards publicitaires des vacances en croisière*. In Chiriacescu, Adriana; Museanu, Elena (ed), *Crossing boundaries in culture and communication*, pp. 26-34 (vol.2/2), Bucharest: Editura Universitară, 2011
3. Barthes, Roland. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994
4. Berger, John. *Questione di sguardi*, Milano: Il Saggiatore, 1998
5. Bruner, Jerome. *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari: Edizioni Laterza, 2003 [Bruner, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1986]
6. Buttitta, Antonino. *Dei segni e dei miti. Una introduzione all'antropologia simbolica*, Palermo: Sellerio, 1996
7. Damasio, António Rosa. *The somatic marker hypothesis and the possible functions of the prefrontal cortex*. In *Philosophical Transactions of the Royal Society Biological Sciences*, 351, 1413-1420, 1996
8. Dowling, Ross Kingston. *Cruise Ship Tourism*, Wallingford : Cabi International, 2006
9. Duby, George; Perrot, Michelle. *Histoire des femmes – le vingtième siècle*. In *Histoire des femmes en Occident. De l'Antiquité à nos jours*, Paris: Plon, 1991-1992
10. Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco. *Semiotica in nuce – volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma: Meltemi, 2001
11. Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco. *Semiotica in nuce – volume II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, 2001
12. Floch, Jean Marie. *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Milano: FrancoAngeli, 1992 [Floch, Jean Marie. *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris: Presses Universitaires de France, 1990]
13. Gardes Tamine, Joëlle. *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris: Honoré Champion, 2011
14. Geertz, Clifford. *Interpretazione di culture*, Bologna: Il mulino, 1998
15. Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino: Einaudi, 1989 [Genette, Gérard. *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil, 1987]
16. Hammad, Manar. *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma: Meltemi, 2003
17. Héritier, Françoise. *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Roma-Bari: Laterza, 2010
18. Löfgren, Orvar. *Storia delle vacanze*, Milano: Bruno Mondadori, 2001

19. Morris, Desmond. *L'animale donna. La complessità della forma femminile*, Milano: Mondadori, 2005
20. Muñiz, Elsa. *La cirugía cosmética. ¿Desafío a la naturaleza o dispositivo naturalizador?* in Díaz Crus Rodrigo e González Echevarría Aurora (ed) *Naturalezas, cuerpos, culturas. Metamorfosis e intersecciones*, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Juan Pablos Editor, 2010
21. Williams, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*, New York: Oxford University Press, 1976
22. Williamson, Judith. *Decoding Advertisements. Ideology and meaning in Advertising*, London: Marion Boyars Publishers, 1983

Siti consultati

1. Costa Crociere. *La crociera per due*, visitato il 15 aprile 2012 in http://www.costacrociere.it/NR/rdonlyres/D8E789A7-B476-4F16-951A-C77E02670820/0/vx2_head.jpg
2. Costa Crociere. *Anniversari Costa Crociere*, visitato il 15 aprile 2012 in <http://blog.costacrociere.it/image.axd?picture=2011%2F9%2FTariffa+Anniversari+Costa+Crociere.jpg>
3. Costa Crociere. *Costa Crociere 2010. Lune di miele e non solo*, visitato il 15 aprile 2012 in <http://www.miss-travel.it/UserFiles/Image/10007.JPG>
4. Costa Crociere su www.crociereclick.it, visitato il 15 aprile 2012 in http://crociereclick.it/wp-content/uploads/destinazioni/thumb_1315994392.jpg
5. Royal Caribbean. *Cheap Caribbean 2009*, visitato il 15 aprile 2012 in <http://cheapcaribbean.org/wp-content/uploads/2009/10/Royal-Caribbean1.jpg>
6. Royal Caribbean. *The FlowRider surf park aboard*, visitato il 15 aprile 2012 in <http://www.airlineemployeecruises.com/images/header/rccl.jpg>
7. Royal Caribbean. *Around the world in '08*, visitato il 15 aprile 2012 in <http://www.ssqq.com/stories/images/royal%20caribb>

La Risurrezione di Cristo nella pittura italiana dal Duecento al Seicento

Otilia Doroteea Borcia
Università Cristiana “Dimitrie Cantemir”, Bucarest

Riassunto

Nella relazione viene definito il concetto di “risurrezione” (o “resurrezione”) che appare in molte religioni, come un passaggio dal tempo finito – che è l’esistenza umana -, al tempo infinito, dell’eternità spirituale. Sono accennati i modi in cui si pensava di prodursi questo fenomeno nelle religioni antiche (egizia, greca, tanakh, israelita, ...) e l’idea di “superamento della morte” e di “salvezza universale” che il Nuovo Testamento – sul quale si è consolidato il cristianesimo – ha portato con la Risurrezione, in genere, con la Risurrezione di Gesù, in particolar modo. Gli aspetti legati alla vita di Gesù negli ultimi giorni della sua esistenza terrena e poi in quelli che seguirono dopo la Sua morte (secondo le storie degli evangelisti) sono espressi in molte opere d’arte, soprattutto pittoriche, tra le quali quelle dei più rinomati maestri italiani dal Duecento al Seicento, tali: Giotto, Beato Angelico, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Pietro Perugino, Raffaello Sanzio, Tiziano Vecellio, Bronzino, Annibale Carracci, Correggio, Andrea Mantenga, Andrea del Castagno, Pinturicchio, Tintoretto e Veronese, si possono tuttavia ammirare nei più grandi musei non solo d’Italia, ma di tutto il mondo.

Parole chiave

Risurrezione di Cristo, religioni antiche, religioni misteriche, profezie della Passione, Noli me tangere, Gesù trionfante

1. Il concetto di Risurrezione

Definita come “il ritorno alla vita dopo la morte” con un’analogia al risveglio successivo al sonno, la **risurrezione** o **resurrezione**¹ appare in molte religioni che la vedono possibile a patto che:

– la nuova vita si produca nello stesso corpo del defunto (la risurrezione vera e propria); – lo spirito del defunto ritrovi la vita terrena in un altro essere vivente: pianta o animale (la reincarnazione); – lo spirito del defunto continui a vivere come puro spirito; – rinascano insieme lo spirito ed il corpo del defunto (con tempi differenti). Negli ultimi due casi, la risurrezione è il passaggio dal *tempo finito* (cioè dall’esistenza umana), al *tempo infinito* (in cui vivrà solo lo spirito eterno). Il termine deriva proprio dal concetto di “rinascita” o di “ri-sorgere” dell’essere umano, che finita la sua vita terrena, inizierà una nuova esperienza esistenziale.

¹ Dizionario d’Ortografia e di Pronunzia

1.2 La risurrezione nell'antichità e in altre religioni

Il concetto di risurrezione già esisteva nelle religioni antiche.

Per gli **antichi Egizi** la morte era il passaggio dalla vita temporale alla vita atemporale, eterna. Il corpo veniva imbalsamato per resistere e non corrompersi. Se restava intatto nella tomba, il “Ka” (o la forza vitale dell'uomo) ed il “Ba” (l'anima), potevano andare nel Paese dei Morti, diviso in dodici regioni governate da altrettanti Dei, da Anubi o da Horus.² Nello **Zoroastrismo**³ la risurrezione si produceva dopo un Giudizio Finale di Ahura Mazda (Dio su Bene) e Angra Mainyu (Dio su Male). L'anima del defunto passava un ponte (“Chinvato Peretu”), sul quale erano pesate le sue azioni buone e cattive. Per i giusti il ponte era largo, mentre per i cattivi era sottile come la lama di un coltello. Le anime andavano nel Paradiso (“Garotman”) o nell'Inferno (“Il luogo peggiore”). Dopo 3000 anni dalla morte di Zaratustra si aspettava il Salvatore (“Saoschjant”) che doveva distruggere il Male e far nascere un Nuovo Mondo imperituro, purificato in un bagno di metallo fuso in cui i morti (sembra solo i buoni) potessero risorgere per vivere.⁴

Nella **mitologia greca** diversi miti parlano di personaggi risorti dalla morte, che a volte hanno acquisito pure l'immortalità: *Semele*⁵, la figlia di Cadmo (fondatore della città di Tebe) e madre di Dioniso, avuto da Zeus, *Ippolito*, figlio di Teseo e Ippolita, morto in un incidente mentre guidava il suo cocchio distrutto⁶, *Alceste*, moglie del re Admeto di Fere⁷, salvata da Eracle, amico del re, *Protesilao*, figlio di Ificlo e di Astioche e principe di Tessaglia⁸, *Er*, il soldato della Panfilia

² qui l'anima era giudicata in presenza di Osiride (egli stesso un resuscitato) e secondo il peso del cuore del defunto si decideva dove essa poteva andare. Per continuare a vivere confortevolmente anche nell'altro mondo, i defunti si portavano appresso statuette dei loro servitori e cibo.

³ dal nome del suo fondatore Zarathuštra (derivato dal tardo medio-persiano, o lingua pahlavi), è stata la religione più diffusa nel mondo fino alla rapida affermazione della religione islamica nel VII secolo; fu fondata prima del sesto secolo a. C. nell'antica Persia (attuale Iran), cfr. Wikipedia enciclopedia libera

⁴ la Risurrezione in varie religioni, cfr. Wikipedia enciclopedia libera

⁵ cfr. Ovidio, *Metamorfosi*

⁶ (perché i cavalli si erano spaventati vedendo uscire dal mare un toro mostruoso); fu resuscitato dal medico Asclepio con l'aiuto di Artemide

⁷ di Tessaglia, uno degli Argonauti e partecipanti alla caccia al Cinghiale Calidonio, celebre per la sua ospitalità e per il suo senso di giustizia.

⁸ fu uno dei capi achei degli eserciti di Agamennone e Menelao nella guerra di Troia. Morì eroicamente a Troia, dopo aver compiuto una grande strage, per mano di Ettore. La sua morte non è raccontata nell'*Iliade*, nel quale è solo citata, ma è riferita da svariati autori greci e latini, cfr. Wikipedia, enciclopedia libera

caduto in battaglia, che fu resuscitato mentre il suo corpo stava per essere bruciato sulla pira⁹ e tanti altri. Per i Greci solo gli Dei erano immortali, mentre gli uomini finivano la vita andando nel regno Inferi od Averno di Ade (Plutone, dai romani). Non veniva ricompensato il bene o il male da loro commesso, ma veniva castigata solamente la perdita della vita. I loro corpi si seppellivano presso le strade, per poter continuare a vivere nei figli. Si esaltava la fine eroica, e si scrivevano lapidi funebri per celebrare la fama del defunto tra i vivi. Con la conquista di Alessandro Magno la cultura e la filosofia greche si espansero in Oriente e furono raccolte anche dai romani.

Le **religioni misteriche** celebravano il ritmo ciclico vita-morte-rinascita delle forze della Natura. Attraverso vari stadi di iniziazione gli adepti potevano avere la visione beatifica della divinità. Non c'era una vera e propria liberazione dalla morte, ma un continuo rinascere. Ai culti misterici è legata anche la tradizione dei **Cinici**¹⁰ in cui si ritrovano elementi di filosofia socratica (Stoicismo) e di mitologia greca (specialmente sul semidio Eracle). **Gli Israeliti** conobbero le religioni orientali nel periodo Babilonese e in particolar modo con lo Zoroastrismo. L'idea della risurrezione dei morti appare nell'*Apocalisse di Isaia* 26,19 (dopo l'esilio), come azione divina sul Popolo Eletto, al quale Dio aveva promesso la salvezza.¹¹ Nel Nevi'im, (Profeti), il profeta Osea¹² accenna: “*Dopo due giorni (Dio) ci ridarà la vita e il terzo ci farà rialzare e noi vivremo alla sua presenza.*”, e nel suo libro il profeta Ezechiele¹³ parla delle ossa dei morti che egli vide e che Dio fece risorgere vuotando i sepolcri.¹⁴ Intorno al 20 a. C. si parla della morte e della

⁹ dal suo nome deriva uno dei miti inventati da Platone

¹⁰ fedeli di Diogene di Sinope, detto il Cinico e il Socrate pazzo (Sinope, 412 a.C. ca. – Corinto, 10 giugno 323 a.C.), uno dei fondatori della scuola cinica insieme al suo maestro Antistene, che secondo Diogene Laerzio, storico greco antico, perì nello stesso giorno in cui Alessandro Magno trapassò a Babilonia.

¹¹ nel *Tanakh* e nei libri tardivi. Nei tempi antichi (Torah), quelli che avevano seguito i comandamenti potevano essere ricompensati con una lunga vita terrena e con un interrimento accanto ai loro antenati. In alcune parti della *Tanakh* si accennano risurrezioni operate dai profeti Elia ed Eliseo simili a quelle del Nuovo Testamento fatte da Gesù, cfr. *Genesi*, 25.8

¹² (760-750 a. C.); profetizzò la caduta del Regno di Israele e il mantenimento del Regno di Giuda.

¹³ (586-539 a. C.)

¹⁴ *Ezechiele* 37,1-14; Anche nel libro del profeta Giobbe, dall'inizio del V secolo a. C., si esprime la sua fede nella risurrezione. Nel secondo libro dei Maccabei 2 Mac 7, (del II secolo a. C.), chiamato “Deuterocanonico” perché non era accettato dagli ebrei nel loro canone, si racconta il martirio dei sette fratelli, salvati moralmente e spiritualmente dalla fede della madre. Le loro parole esprimono la dottrina della risurrezione, che sarà per la vita o per il tormento, secondo le opere che ciascuno compierà.

resurrezione dopo tre giorni di un messia, Efraim figlio di Giuseppe, per volere dell'angelo Gabriele. Nella concezione giudaica l'anima entrava dopo la morte nello Sheol (un mondo di nulla e di vuoto), fino a quando veniva risvegliato da questo.¹⁵

L'idea della salvezza dopo la morte appare anche in altre religioni come: lo **gnosticismo valentiniano**¹⁶, il **manicheismo**¹⁷, la **teologia catara**¹⁸

1.3 Dall'Antico, al Nuovo Testamento: l'idea di superamento della morte

Dai tempi di Omero il passaggio dalla vita alla morte era chiamato *thànatos* o *hypnos*, *kathéudo*, *koimàomai* (termini riferiti anche al sonno) e ciò che era inanimato, *nekròs*; *teleutào* significava il compimento naturale dell'esistenza, mentre *apoktéino* la sua interruzione violenta. Quest'ultimo termine viene usato nel *Nuovo Testamento* nelle profezie della Passione¹⁹, e nella Lettera di San Paolo che

¹⁵ Il concetto di Sheol è stato modificato nel tempo. Nel I secolo i Farisei credevano in angeli, demoni e nella risurrezione, mentre i Sadducei, la cui adesione alla Torah era molto rigida, non. Per i primi, dopo la morte i giusti potevano essere portati dagli angeli nel "seno di Abramo", mentre gli empi, nel fuoco della Geenna. Questo è evidente nella Parabola di Lazzaro e del ricco Epulone., cfr. *Risurrezione di Gesù*, Wikipedia, enciclopedia libera

¹⁶ fondato nel II sec. dal diacono Valentino (II sec.), prevedeva l'esistenza del Primo Essere, *Bythos*, che dopo ere di silenzio e di contemplazione, tramite un processo di emanazione, aveva generato *Pleroma* (mondo divino), formato da trenta Eoni, raggruppati in coppie maschili e femminili, avendo al vertice la coppia Abisso e Silenzio, da cui erano nati per emanazione diversi Eoni meno potenti; l'ultima coppia formata era stata quella di Sophia e Cristo.

¹⁷ fondato dal filosofo persiano Mani (nel III secolo), e basato sul sincretismo tra cristianesimo, buddismo, mazdeismo e gnosticismo di stampo valentiniano. Le anime andavano dopo la morte in tre mondi: dei Perfetti, degli Uditori, e dei Peccatori (non-Manichei). Quelle dei perfetti, accolte da Gesù e purificate dal sole, dalla luna, e dalla stelle, potevano salire come particelle di luce al Primo Uomo, per formare delle divinità minori; gli uditori passavano prima di arrivare alla beatitudine eterna per un lungo purgatorio, mentre i peccatori restavano a vagare tra i tormenti e l'angoscia, circondati dai demoni e condannati dagli angeli, fino alla fine del mondo, quando erano gettati con anima e corpo all'inferno.

¹⁸ o il *Catarismo* degli *Albigesi* apparso tra il XII ed il XIV secolo soprattutto nel sud della Francia; basato sul dualismo tra il regno del Male (il mondo materiale) e quello del Bene (trovato solo in cielo vicino a Dio). Il Bene dell'Uomo (l'anima) è una scintilla divina, della liberazione che si ottiene durante una o più vite. Queste convinzioni spiegano perché i Catari, perseguitati dalle Crociate Albigesi entravano spontaneamente nei roghi preparati e accesi e si lasciavano bruciare cantando., cfr. *Catholic Encyclopedia, The resurrection of Jesus Christ*

¹⁹ Marco 8, 31; 9, 31; 10, 34

afferma che mediante la morte di Cristo viene uccisa l'inimicizia²⁰. Il padre del giovane prodigo chiama *nekròs* il figlio perduto.²¹ Nel *Antico Testamento* la morte era la fine di tutto e l'uomo ritornava polvere.²² La morte prematura poteva essere una punizione del Signore per una colpa, oppure Dio aveva punito la persona per salvare una comunità.²³ L'idea della risurrezione appare per la prima volta nella **Bibbia** in Isaia²⁴ e di Daniele²⁵, dove si accenna che la morte potrà essere superata grazie ad un atto divino e che cesserà di esistere solo alla fine dei tempi, quando verrà il Regno di Dio.

Nei *Vangeli* le parole greche *anastaseos nekron* riferite alla risurrezione dai morti hanno un significato più forte di quello delle lingue attuali, come un *rialzarsi* di coloro che riprendono dalle anime, dei corpi nuovi, lucenti. L'idea della luce generatrice e legata alla Trasfigurazione, quando Gesù spiega a Pietro, Giacomo e Giovanni che non comprendono che cosa significhi *ex nekron anaste* e cioè come Egli sarebbe risorto da quelli che sono morti.²⁶ Per questo li fa attenti che il concetto di morte dovrà essere motivo di costante riflessione: *Non avere paura, abbi solo fede.*²⁷

2. La Risurrezione di Gesù, fede e devozione cristiana

La **risurrezione di Gesù**²⁸ (la prima delle quattordici stazioni della Via Lucis cattolica) è l'evento più importante della cristianità, secondo le storie dei *Vangeli* e del *Nuovo Testamento*, in cui si narra che il terzo giorno dalla sua morte in croce Gesù risorse ed apparse solo alle donne venute al suo sepolcro che era vuoto, e ad alcuni apostoli e discepoli. Confermato dalla storia che d'allora si è separata in due grandi epoche (prima e dopo Cristo), esso rappresenta la base della fede cristiana ed è ricordato durante la messa pasquale e di tutte le domeniche. Anche per i non fedeli, l'esistenza di Gesù - riconosciuto da quasi tutte le religioni,

²⁰ Efesini 2, 16

²¹ Luca 15, 24:32

²² Genesi 3, 19

²³ oppure la comunità poteva uccidere alcuni uomini per scongiurare il severo giudizio di Dio sul popolo.

²⁴ 26, 19

²⁵ 12, 2

²⁶ Marco, 9, 9:10

²⁷ Marco, 5, 36

²⁸ Benché sia molto diffusa la parola "resurrezione" (più latineggiante), il termine corretto in lingua moderna è "risurrezione", dal verbo "risorgere", cfr. il Dizionario De Mauro della lingua italiana.

se non come Figlio di Dio, almeno come Profeta – compresa la sua morte e la risurrezione, è un tema da studiare con strumenti mitologici, psicologici e spirituali. Secondo il *Vangelo*, Gesù è risorto il terzo giorno dopo la deposizione nel sepolcro, cioè la domenica, perché era stato crocifisso e morto venerdì. Nei libri santi la risurrezione non viene descritta, perché non ci sono stati testimoni diretti, le uniche testimonianze essendo *la tomba vuota e le visioni delle discepole alle quali Egli è apparso*. Maria Maddalena e altre donne²⁹ venute al sepolcro per imbalsamare il cadavere, secondo la tradizione, trovarono la tomba vuota. I dati degli ultimi giorni della vita di Gesù e dei primi dopo la sua morte sono concordi (con piccole differenze su alcuni particolari) in tutti i testi degli evangelisti Matteo, Marco, Luca e Giovanni, in cui si accennano *il buio del sepolcro, l'apparizione e la visione di un angelo (o di due angeli), la pietra all'ingresso sepolcrale rotolata via, la paura delle donne e dei soldati, l'annuncio della risurrezione e l'apparizione di Gesù (alle donne, poi ai discepoli)*. Nel luogo dove c'era la grotta in cui venne sepolto (fuori le mura di Gerusalemme vicino al promontorio roccioso Golgota-Calvario dove fu crocifisso) oggi si trova la Basilica del Sepolcro. Se il luogo è conosciuto, la data esatta della risurrezione non lo è, perché gli evangelisti narrano che la scoperta avvenne "all'alba del giorno³⁰ dopo il sabato", cioè "tre giorni dopo la sua morte e la deposizione nel sepolcro." Ma i "tre giorni" sono un po' più di una giornata e mezza, dal tramonto del venerdì all'alba della domenica. Né la data della morte di Gesù viene indicata esplicitamente dai vangeli. L'ipotesi avanzata dagli studiosi è "venerdì, 7 aprile dell'anno 30 (o meno probabilmente il 27 aprile del 31 o il 3 aprile del 33), che rimanderebbe, come data della risurrezione, alla domenica 9 aprile del 30."³¹

2.1 Storicità o non storicità della risurrezione

Evento storico fondamentale della fede cristiana, la risurrezione di Gesù è secondo il teologo Hans Kessler "una realtà accettabile e comprensibile solo nella fede, piuttosto che un fatto indagabile e verificabile con i mezzi dello storico". Gli

²⁹ Giovanni parla esplicitamente solo di Maria Maddalena, ma nel versetto successivo (20,2) questa usa la forma verbale plurale "non sappiamo dove l'hanno posto", confermando in questo modo la presenza di più donne al sepolcro.

³⁰ l'originale greco "il chiarore del primo giorno della settimana" (per gli ebrei il giorno cominciava al tramonto) può indicare l'inizio della notte tra sabato e domenica, cf. Bibbia TOB, nota a Matteo 28,1

³¹ cfr. H. Kessler, *La Risurrezione di Gesù Cristo. Uno studio biblico, teologico-fondamentale e sistematico* cit. in G. Barbaglio e A. Bodrato, *Quale storia a partire da Gesù?*, Servitium, 2008

studiosi non credenti lo considerano un evento non storico, ma “una rielaborazione spirituale o antropologica della vita di Gesù, o un auto-convincimento.” Pochissimi sostengono che si tratti di “una truffa”, o che sia insieme ad anche gli altri aspetti soprannaturali dei Vangeli (come la nascita verginale, i miracoli, l’ascensione), “un simbolo o un’allegoria di verità di fede.”³² Le differenze che appaiono nei Vangeli e che si possono spiegare per la cronologia e la zona geografica, sono a favore della storicità: “*se i primi cristiani avessero voluto a posteriori inventare la risurrezione, sarebbero stati attenti a renderla credibile.*”³³ La risurrezione non è stata “inventata” dai discepoli in base alla loro fede in Gesù Messia, perché nell’*Antico Testamento* non era scritto che il Messia doveva morire e risorgere. Un altro argomento sostenibile è quello del comportamento dei discepoli che prima della risurrezione si nascondevano impauriti, mentre dopo le apparizioni di Gesù risorto divennero audaci. “Un’invenzione, un inganno o un’allucinazione” non poteva spingere i primi cristiani a “rischiare la vita ed a morire per una menzogna. La risurrezione è stata la causa di questo loro radicale cambiamento comportamentale.”³⁴ Per molti studiosi la storia della risurrezione di Gesù è molto antica e ha costituito fin dall’inizio l’essenza della predicazione cristiana (*Lettere ai Corinzi, agli Ateniesi, ecc.*): la partecipazione diretta ai fatti presentati esclude, a loro giudizio, la possibilità di distorsioni ed elaborazioni mitologiche. Secondo diversi autori i testi evangelici si sono formati gradualmente nel tempo con aggiunte e modificazioni, quello che spiega le differenze tra di loro. Le prime versioni scritte dei Vangeli pervenuteci risalgono agli anni 60-70 d. C., redatte ad una distanza di 35-40 anni dalla morte di Gesù, dunque “in un periodo assai lungo per riadattare il racconto alle esigenze bibliche e spirituali dei cristiani dell’epoca.”³⁵ Nei primi anni del cristianesimo era molto attesa la venuta imminente del Messia, che la gente doveva aspettare con una condotta di vita basata sull’amore e sulla giustizia³⁶. Secondo alcuni autori, dopo la morte di Gesù è possibile che i discepoli “avessero atteso questa venuta e poi, delusi, si fossero

³² cfr. Pesce, in Augias-Pesce, *Inchiesta su Gesù*, 2006: “Molti esegeti, anche cattolici, ritengono che questo particolare evento non sia mai avvenuto. [...]”

³³ cfr. William Lane Craig, in Lee Strobel “The Case for Christ”, 1998, p. 290 (tr. italiana *Il caso Gesù*, ECB, 2009)

³⁴ idem 32

³⁵ Corrado Augias, Mauro Pesce, *Inchiesta su Gesù. Chi era l’uomo che ha cambiato il mondo*, Mondadori, 2006, p. 192

³⁶ Corrado Augias, Remo Cacitti, *Inchiesta sul Cristianesimo. Come si costruisce una religione*, Mondadori, 2008, p. 186

auto-illusi che Egli fosse ancora vivo e di averLo visto.” Altre spiegazioni storico-antropologiche, di storicizzazione del mito evidenziano le similarità tra la vicenda di Gesù ed eventi di resurrezione attribuiti ad altre divinità, come Mitra, Dioniso, Attis, Osiride. Per James Frazer,³⁷ la risurrezione di Gesù farebbe parte di “miti ricorrenti sulla divinità che muore e risorge dello stessa area Medio-Orientale, a volte contemporanee come quella di Mitra.” Secondo certi teologi la risurrezione è una “verità di fede storicizzata”, perché i primi cristiani vedevano in Gesù il salvatore atteso che liberava l'umanità dal male, dal peccato e dalla morte. Nella teologia quest'evento straordinario fa i cristiani partecipi non solo alla morte di Cristo, ma anche alla cosiddetta "adozione filiale", che possono ottenere come “testimoni alla vita divina del Figlio nella futura risurrezione”.³⁸

3. La Risurrezione di Cristo³⁹ nella pittura dei maestri italiani

L'importanza della Resurrezione di Cristo per la cristianità è evidente anche nelle arti, soprattutto nella pittura, dove l'apparizione del Redentore alle pie donne ed ai discepoli fu dipinta per destare gioia, ma anche stupore e timore. I più stupiti e confusi dovevano essere i soldati romani, le guardie che invece di sorvegliare la tomba del figlio di Dio, si sono addormentati ed hanno perso il

³⁷ (The Golden Bough: A Study in Magic and Religion), 1890, ristampato nel 1925; *Il ramo d'oro*, introduzione di Alfonso Maria Di Nola, Roma: Newton Compton (collana "Mammut" n.6), 1992

³⁸ *Prima lettera ai Corinzi, 15, 20-22*: “22: Poiché, come tutti muoiono in Adamo, cos' anche in Cristo saranno tutti vivificati; 23: ma ciascuno al suo turno: Cristo, la primizia; poi quelli che sono di Cristo, alla sua venuta; 24: poi verrà la fine, quando consegnerà il regno nelle mani di Dio Padre, dopo che avrà ridotto al nulla ogni principato, ogni potestà e ogni potenza. 25: Poiché bisogna ch'egli regni finché abbia messo tutti i suoi nemici sotto i suoi piedi. 26: L'ultimo nemico che sarà distrutto sarà la morte.”

³⁹ “*Il primo giorno della settimana, Maria di Màgdala si recò al sepolcro di mattino, quando era ancora buio, e vide che la pietra era stata tolta dal sepolcro. Corse allora e andò da Simon Pietro e dall'altro discepolo, quello che Gesù amava, e disse loro: «Hanno portato via il Signore dal sepolcro e non sappiamo dove l'hanno posto!». Pietro allora uscì insieme all'altro discepolo e si recarono al sepolcro. Correavano insieme tutti e due, ma l'altro discepolo corse più veloce di Pietro e giunse per primo al sepolcro. Si chinò, vide i teli posati là, ma non entrò. Giunse intanto anche Simon Pietro, che lo seguì ed entrò nel sepolcro e osservò i teli posati là e il sudario – che era stato sul suo capo – non posato là con i teli, ma avvolto in un luogo a parte. Allora entrò anche l'altro discepolo, che era giunto per primo al sepolcro e vide e credette. Infatti non avevano ancora compreso la Scrittura, che cioè egli doveva risorgere dai morti”, Vangelo di Giovanni 20, 1-9*

momento del miracolo accaduto. Per questo essi sono forse presenti in molte opere accanto al sepolcro vuoto. Le maniere e le tecniche usate dagli artisti per creare questa scena straordinaria cambiarono nel tempo. Nel Quattrocento Giovanni Bellini e Perugino dipinsero la figura di Cristo in modo statico, sul trono tra i personaggi che essi pensavano d'averci partecipato (perché in molte tele alla Risurrezione non assistettero solamente le guardie romane, come racconta il Vangelo, ma anche altri uomini). Nel Cinquecento il Veronese diede la versione pittorica „più impetuosa e tormentata” del momento, trasmettendo proprio l'emozione vissuta all'uscita di Gesù dalla tomba ed alla sua liberazione in cielo, in uno stato generale di spavento e di perplessità. Nei secoli successivi molti artisti di diverse nazionalità s'ispirarono allo stile del Veronese.

Giotto di Bondone⁴⁰), il famoso pittore ed architetto italiano, sommo rappresentante del gotico, ha raffigurato tutta la vita di Cristo. Dalle innumerevoli opere sue⁴¹ gli affreschi della Cappella di Enrico Scrovegni⁴² sono forse i più conosciuti. L'intero ciclo è considerato un capolavoro assoluto della storia della pittura. L'affresco la *Resurrezione e Noli me tangere* si trova nel registro centrale inferiore, nella parete sinistra, nelle *Storie della Passione di Gesù*. La scena mostra un doppio episodio: a sinistra il sepolcro vuoto di Cristo con gli angeli seduti e le guardie che dormono tranquillamente senza essersi accorti del miracolo avvenuto e a destra, Maria Maddalena che vede Cristo risorto. La donna, inginocchiata, protende perplessa le braccia verso il Risorto temendo di non essere solo una visione, ma Cristo trionfante sulla morte, con il vessillo crociato (sul quale si legge l'iscrizione "VI[N]CI/TOR MOR/TIS"), la respinge con gentilezza, allontanandosi. Adesso, l'amore umano non gli appartiene più e vive solo l'amore divino. La frase che pronuncia, *Noli me tangere*, corrisponde alle versioni latine dei vangeli. L'atmosfera creata è di "metafisica astrazione", che preannuncia, come considerano i critici, la pittura di Piero della Francesca.

Giotto ed i suoi allievi hanno raffigurato la scena del *Noli me tangere* anche nella Cappella della Maddalena nella basilica inferiore di Assisi, con un'analoga rappresentazione del sepolcro vuoto.

⁴⁰ (Vespignano, 1267 – Firenze, 8 gennaio 1337), forse diminutivo di **Ambrogio** o **Angiolo**, conosciuto semplicemente come **Giotto**

⁴¹ da Firenze, Padova, Assisi, Roma

⁴² dipinta tra il 1303 e il 1305 con *Storie di Anna e Gioacchino, di Maria, di Gesù, Allegorie dei Vizi e delle Virtù* e *Il Giudizio Universale*. Il Nobile padovano Enrico Scrovegni fece costruire, sull'antico teatro romano di Padova la cappella votiva che fu affrescata da Giotto

Il frate domenicano **Beato Angelico** (Giovanni da Fiesole)⁴³ cercò, da pittore, di saldare i nuovi principi rinascimentali, come la costruzione prospettica e l'attenzione alla figura umana, con i vecchi valori medievali, quali la funzione didattica dell'arte ed il valore mistico della luce. Gli affreschi del Convento di San Marco (costruito dal Michelozzo e decorato da Fra Angelico) furono “una pietra miliare dell'arte rinascimentale”, di una forza nata dall'assoluta armonia e semplicità, che invita a contemplare ed a meditare religiosamente. “Se (come diceva il Brunelleschi) lo spazio è forma geometrica e la luce divina (come diceva S. Tommaso) riempie lo spazio, come negare che la forma geometrica sia la forma della luce?”⁴⁴ Nella *Resurrezione* di Cristo nel Convento di San Marco Beato Angelico ha dato un'immagine commuovente del Redentore che guarda dall'alto il sepolcro vuoto, in cui le pie donne lo cercano senza capire la ragione della Sua mancanza, mentre l'angelo custode con la mano alzata spiega loro il miracolo appena prodotto.

Come Giotto, Beato Angelico ha dipinto anche un affresco su *Noli me tangere*, in cui Gesù incontra Maria di Màgdala nel giardino di fronte alla roccia tombale. L'erba, i fiori e gli alberi – olivi e cipressi – alludono alla passione di Cristo, alla Sua meravigliosa accoglienza a Gerusalemme nella Domenica delle Palme, così diversa dall'ultimo Suo giorno di vita, quando verrà processato, crocefisso e poi sepolto. In un'altra pittura dell'Angelico, l'angelo appena uscito dalla tomba vuota porta la bella notizia alle pie donne ancora piangenti. L'armonia cromatica viene data dai manti celeste, giallo e rosso che queste indossano e dal color nocciola chiaro che sono sia del vestito dell'angelo, che della roccia.

Tra le personalità più emblematiche del Rinascimento italiano, il pittore e matematico **Piero di Benedetto de' Franceschi**,⁴⁵ noto comunemente come **Piero della Francesca**, fu un esponente della seconda generazione di umanisti.⁴⁶ Le sue opere, in cui s'intrecciano arte, scienza, teologia e filosofia ...”, ... “razionalità ed estetica”, “fecero da cerniera” tra la prospettiva geometrica brunelleschiana, la plasticità di Masaccio, la luce altissima che “schiari le ombre e intrise i colori di Beato Angelico e di Domenico Veneziano e la descrizione precisa e attenta alla

⁴³ (Vicchio, 1395 circa – Roma, 18 febbraio 1455), al secolo **Guido di Pietro** detto il **Beato Angelico** o **Fra' Angelico**; fu beatificato dal papa Giovanni Paolo II nel 1984, pure se “Beato Angelico”era stato chiamato subito dopo la sua morte; sia per l'emozionante religiosità di tutte le sue opere, sia per le sue doti personali di umanità e d'umiltà. Vasari fu quello che nelle *Vite* aggiunse al suo nome l'aggettivo “Angelico”, usato in precedenza da fra Domenico da Corella e da Cristoforo Landino.

⁴⁴ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vo. 2, Sansoni, Firenze, p. 164.

⁴⁵ (Borgo Sansepolcro, 1416/1417 circa – Borgo Sansepolcro, 12 ottobre 1492),

⁴⁶ Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Electa, Milano 2004, p. 328

realtà dei fiamminghi”.⁴⁷ Il suo estremo rigore nella ricerca prospettica, la plastica monumentalità delle figure, influenzarono profondamente la pittura rinascimentale dell'Italia settentrionale e, in particolare, le scuole ferrarese e veneta.

La *Resurrezione di Gesù*, che l'artista dipinse mentre lavorava ad Arezzo agli affreschi delle *Storie della Vera Croce*, in una sala del palazzo del governo cittadino (oggi sede del museo)⁴⁸, fu lodata anche dallo scrittore Aldous Huxley che la definì *la più bella pittura del mondo*.⁴⁹ La scena è ambientata in un quadro naturale pieno di piante verdi (olivi), dove si trovano un basamento (con un'iscrizione oggi quasi del tutto cancellata) e un'architrave. Mentre quattro soldati romani dormono, Cristo si leva dal sepolcro ridestandosi alla vita. La sua figura è al vertice di un triangolo immaginario, formatosi tra la base del sarcofago e la sua aureola. La sua figura solenne divide il paesaggio in due parti: quella di sinistra, invernale e morente e quella di destra, estiva e rigogliosa, che richiama i cicli vitali, presenti nella cultura pagana. La partecipazione dell'artista a questa scena è viva, perché il soldato senza elmo che dorme seduto ai piedi del sarcofago rappresenta il suo autoritratto. L'asta del vessillo con la croce, lo tiene in diretto contatto con la divinità. Il tema del contrasto tra i due stati - il sonno dei soldati e la veglia di Gesù - è redatto con una geometria spaziale, in cui s'iscrivono “le figure astratte e immutabili dei personaggi”. Cristo ha un corpo atletico, ben eretto e modellato come una statua antica; con un ginocchio appoggiato sul bordo, per rilevare l'uscita dal sarcofago, e con la mano destra che regge il vessillo crociato, annuncia il suo trionfo. Egli venne consapevolmente dipinto “al di fuori delle regole prospettiche che imporrebbero una veduta dal basso, come avviene per le teste dei soldati”, perché la sua natura divina “l'ha già sottratto alle leggi terrene ..”⁵⁰

⁴⁷ Birgit Laskowski, *Piero della Francesca*, collana *Maestri dell'arte italiana*, Gribaudo, Milano 2007, cfr. Wikipedia enciclopedia libera

⁴⁸ verso la metà del XIX secolo, la pittura venne riscoperta ed apprezzata da viaggiatori inglesi e poi da sommi artisti, come Edgar Degas, che visitò Arezzo e Sansepolcro, traendo ispirazione per le sue opere *Semiramide alla costruzione di Babilonia* (oggi al Museo d'Orsay), e *Giovani spartane* (alla National Gallery di Londra), in Silvia Ronchey, *L'enigma di Piero*, BUR, Milano 2006, pag. 40-41.

⁴⁹ Queste parole salvarono la città di Sansepolcro dal bombardamento dell'artiglieria alleata durante la Seconda guerra mondiale, perché, come racconta il capitano britannico Anthony Clarke, fu proprio lui quello che, ordinato il cannoneggiamento della città (nonostante i nemici se ne fossero già ritirati), interruppe il fuoco dopo essersi ricordato dello scritto di Huxley, in Attilio Brilli, *Borgo San Sepolcro. Viaggio nella città di Piero*, Città di Castello, Tibergraph Editrice, 1988, pp. 110-111.

⁵⁰ Roberto Manescalchi, Amintore Fanfani e Giulio Gambassi, *Il Cristo Risorto di Piero della Francesca: Una battaglia per l'arte*, Pagine Nuove n. 2, Grafica European Center of Fine Arts, Firenze 2008.

Uno dei più celebri pittori del Rinascimento, **Giovanni Bellini**⁵¹ lavorò ininterrottamente ad altissimi livelli per più di sessant'anni, facendo passare la pittura veneziana, che ebbe in lui un fondamentale punto di riferimento, attraverso le esperienze più diverse, “dalla tradizione bizantina ai modi padovani filtrati da Andrea Mantegna, dalle lezioni di Piero della Francesca, Antonello da Messina e Albrecht Dürer, fino al tonalismo di Giorgione.”⁵² Nelle sue opere seppe accogliere tutti questi stimoli rinnovandosi continuamente, ma senza tradire mai il legame con la propria tradizione, anzi valorizzandolo e facendone un punto di forza. Nella *Resurrezione di Cristo* (che oggi si trova allo Staatliche Museum di Berlino), Gesù appare in gloria assoluta sopra le nuvole, con il vessillo bianco („come il velo mosso dal vento della mattina”) sul quale la croce rossa simboleggia la vittoria del cristianesimo. I soldati romani non possono più essere increduli, e uno (forse quello che gli aveva inflitto la lancia nella costola) già si lamenta che non ha avuto fede nel Figlio di Dio. Lontano si vedono le donne pie incamminate verso la tomba del Redentore nel momento in cui la notte (simbolo del peccato) viene sostituita dall'alba (simbolo della pace). La scena rappresenta più di altre opere la gloria di Cristo dopo il Suo ritorno dal regno dei morti.

Pietro di Cristoforo Vannucci⁵³, noto come il **Perugino** o **Pietro Perugino**, fu per un alcuni decenni il più noto e influente pittore italiano. Maestro di Raffaello, mise insieme la luce e la monumentalità di Piero della Francesca con il naturalismo e i modi lineari di Andrea del Verrocchio, filtrandoli attraverso i modi gentili della pittura umbra.⁵⁴ Fu il primo a sviluppare quello stile "dolce e soave" che godette una notevole fortuna negli ultimi decenni del Quattrocento. I suoi dipinti religiosi, con la loro „indefinita caratterizzazione di personaggi e luoghi, intonati ad un tono lirico e contemplativo”, erano particolarmente appropriati alle „pratiche di visualizzazione interiore degli episodi evangelici

⁵¹ (Venezia, 1433 circa – Venezia, 26 novembre 1516), noto anche con il nome **Giambellino**.

⁵² Mariolina Olivari, *Giovanni Bellini*, in AA.VV., *Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2007, p. 480

⁵³ (Città della Pieve, 1450 circa – Fontignano, 1523), titolare di due attivissime botteghe, a Firenze e a Perugia, dipinse nella Cappella Sistina il *Battesimo di Cristo*, la *Consegna delle chiavi* e a Firenze, Venezia e in altre città celeberrime opere come *Apparizione della Vergine a San Bernardo*, *Sposalizio della Vergine*, *Lotta tra Amore e Castità* e *l'Assunta*.

⁵⁴ A Gesù risorto ha dedicato oltre alle due tele che si trovano al Metropolitan Museum di New York: *Noli me tangere*, 1500-1505, tempera su tavola, 26 × 46,3 cm. e *Resurrezione di Cristo*, 1500-1505, tempera su tavola, 26,7 × 45,7 cm., anche la *Resurrezione* custodita dal Museo di Belle arti di Rouen.

suggerite dai manuali di orazione contemporanei”.⁵⁵ Attivissimo a Firenze e a Perugia, dove conduceva la sua teneva bottega, fu tra i protagonisti che dipinse a Roma nella Cappella Sistina. Il suo stile è caratterizzato da una „morbida luce soffusa, un chiaroscuro che evidenzia la rotondità delle forme, colori sfumati con delicatezza ma ricchi di drammaticità nelle azioni, paesaggi idilliaci e teatrali architetture di sfondo”, nelle opere uscite dalla sua bottega fiorentina, come la *Pietà* (1483-1493 circa) o *il Compianto sul Cristo morto* (1495), „dove il soggetto sembrerebbe richiedere una maggiore accensione emotiva”.⁵⁶ La *Risurrezione di Gesù* del Perugino è ambientata sul colle di Golgota, in un paesaggio in cui dietro alcuni alberi si vedono i monti. Cristo trionfante è appena uscito dal sepolcro, la cui pietra è mossa proprio per convincere gli spettatori della Sua gloria. Egli sta nel centro, con il vessillo con la croce nella mano sinistra, mentre con la destra sembra voler indicare l'importanza del momento; avvolto nel suo manto rosso (simbolo del santo sangue versato per l'umanità), ha ancora sulla testa la corona di spine che lo identifica dopo la sua morte recente. Dai soldati che dormono profondamente ce n'è uno ancora sveglio, che tiene nella mano la lancia con la Gesù è stato ferito nella costola. Il Figlio di Dio, che ha vinto la morte e i suoi nemici, veglia adesso maestosamente il mondo che sembra di nuovo un paradiso. La sua bellezza corporea è sostenuta dalla simmetrica presenza nel quadro dei due olivi alti e degli altri alberi ed arboscelli.

Raffaello Sanzio⁵⁷, il migliore allievo di Perugino, è stato uno dei più celebri pittori ed architetti del Rinascimento italiano. Autore di splendide Madonne⁵⁸ e di tanti ritratti di santi, papi e personalità politiche e culturali, dei famosi affreschi negli appartamenti Borgia (*Disputa del Sacramento, Scuola di Atene, Parnaso ed altre.*), ha creato fino all'età di 37 anni opere che sono diventate modelli d'insegnamento del disegno e della pittura. Con il suo passaggio attivo per Umbria (ad Urbino, dove nacque) e per le Marche, dopo Città di Castello, Perugia, Siena, Firenze, ha lasciato moltissimi capolavori che hanno arricchito non solo i musei d'Italia, ma di tutto il mondo. Nelle sue opere Raffaello ha dimostrato “la capacità di indagare attentamente la psiche, “cogliendo i dati introspettivi degli effigiati, assieme ad un'appassionata descrizione del dettaglio di matrice

⁵⁵ Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiarì, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano 1999. p. 156

⁵⁶ idem 57

⁵⁷ (Urbino, 28 marzo o 6 aprile 1483 – Roma, 6 aprile 1520)

⁵⁸ *del Granduca, Diotallevi, Connestabile, Terranova, Piccola Madonna Cowper, del Prato, dei Garofani, del Cardellino, Esterhazy*

fiamminga”, appresa probabilmente alla bottega paterna.⁵⁹ Nella sua *Resurrezione di Cristo* custodita dal Museo d'Arte di San Paolo riporta varie iscrizioni sul retro e sulla cornice⁶⁰ si nota l’influenza del Perugino (della predella del *Polittico di San Pietro*, della *Pala di San Francesco al Prato*, dove si vedono figure simili di soldati spaventati e la coppia di angeli in volo con cartigli sinuosi). Ma Raffaello seppe anche distaccarsi dal modello, ambientando la scena in un paesaggio più variato e animato, nella maggior ricchezza ed elaborazione del sarcofago, “nelle vesti più curate, nei gesti più vivi, nei colori più corposi, che danno maggiore risalto plastico alle figure”. Anche gli angeli sono più animati di quelli di Perugino, e rimandano piuttosto ad esempi fiorentini. Gesù è mosso, non sta più sulla pietra tombale, si trova già su una nuvola, allusione forse alla Sua futura Ascensione, insieme al dito della mano destra che indica il cielo. I soldati romani si sono svegliati e le loro figure e corpi tradiscono meraviglia e spavento. Anche qui si vedono lontano le pie donne, dai colori delle vesti riconoscendosi Maria, la madre di Gesù (in nero) e Maria Maddalena (in color viola).

Artista “innovatore e poliedrico”, maestro, insieme a Giorgione, del colore tonale, **Tiziano Vecellio**⁶¹ fu uno dei pochi pittori italiani che avendo una propria azienda, stabilì contatti diretti con i potenti dell'epoca, diventati i suoi maggiori committenti. Rinnovatore della pittura (come Michelangelo), ha lasciato opere alle quali s’ispirarono Velázquez, Rubens, Rembrandt e Goya. Nominato dall'imperatore Carlo V “conte del Palazzo del Laterano, del Consiglio Aulico e del Concistoro, Conte palatino e Cavaliere dello Sperone d'Oro”, Tiziano anticipò le tecniche pittoriche di tutti i maestri che vennero dopo di lui, da Rubens a Rembrandt e Velasquez, fino a Delacroix.⁶² Spirito autentico rinascimentale, egli fu sicuramente “il ritrattista principe del suo secolo.”⁶³ Il fondo scuro, già presente nel Quattrocento nelle opere dei fiamminghi e dell’Antonello da Messina, diventò il suo tratto distintivo, insieme alla naturalezza delle espressioni e alla libertà da schemi preconfezionati. “Il colore denso” fu sempre, lo strumento di cui si servì per “la rappresentazione psicologica della realtà.” Attento alla fisionomia più che ai

⁵⁹ riporta varie iscrizioni sul retro e sulla cornice, cfr. Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiarì, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano 1999, p. 190

⁶⁰ La più antica è forse quella in cui si legge "Giachino Mignatelli", da alcuni ritenuto il primo possessore

⁶¹ (Pieve di Cadore, 1480 - 1485 – Venezia, 27 agosto 1576)

⁶² Cecilia Gibellini, *Tiziano*, I Classici dell'arte, Milano, Rizzoli, 2003 p. 65

⁶³ immortalò sovrani, papi, cardinali, principi e condottieri generalmente a figura intera o più spesso a mezza figura, di tre quarti o seduti, in pose ufficiali o qualche volta in atteggiamenti più familiari

sentimenti, dipinse l'abbigliamento con cura a volte ricercata (velluti, broccati, gioielli, armature,) per rappresentare il potere incarnato in una persona, sia questa re, cardinale o santo. L'artista veneziano non ha lasciato allievi. Ma la sua lezione e i suoi colori hanno attraversato cinque secoli, perché oggi si possa rivivere quell'emozione, "quell'equilibrio di senso e d'intellettualismo umanistico, di civiltà e di natura, in cui consiste il fondamento perenne della sua arte."⁶⁴ Gradualmente in queste opere si vede come l'artista cercò di superare il diaframma tra effigiato e spettatore (spesso costituito da un parapetto), all'insegna di un contatto più diretto e di una visione più reale, in cui i protagonisti sono animati da sentimenti tratteggiati con acutezza e vigore.⁶⁵ Nella sua *Noli me tangere* (considerata da alcuni critici opera giovanile dell'artista, oppure pittura di Giorgione), la scena si svolge sullo sfondo di un paesaggio bucolico. Cristo a sinistra e la Maddalena a destra, inginocchiata si trovano davanti ad un albero che sembra prolungare la figura del Redentore verso il cielo, sorpassando anche le dimensioni del colle da destra. L'intensità cromatica degli elementi naturali che compongono la scena insieme ai due protagonisti – Gesù trionfante e Maria di Magdala, che ha già toccato il lenzuolo del Redentore, quasi incredula di averlo visto davvero – dà vigore ed espressività alle loro figure. Tiziano ha dipinto anche una *Resurrezione* che fa parte dal "Politico Averoldi", chiamato così dal nome del committente Altobello Averoldi. Formato da cinque pannelli che rappresentano (oltre alla *Resurrezione di Cristo*), *Santi Nazaro e Celso con donatore*, *San Sebastiano*, *Angelo annunziante*, e *Vergine annunciata*), l'opera rinnova nella scena centrale l'iconografia tradizionale, combinandosi con quella dell'Ascensione. Cristo trionfante e sfolgorante sale la scala del cielo, impugnando il vessillo crociato come emblema del Cristianesimo. La sua figura, di straordinaria forza e bellezza è inondata dalla luce che contrasta con lo sfondo della scena coperta ancora dalle tenebre della notte, ad un'ora quando tutti dormono ancora, insieme ai soldati romani, dai quali uno solo, svegliato, è il testimone stupito dell'ascesa del figlio di Dio. L'opera rivela la volontà di Tiziano di „misurarsi con il plasticismo così intenso da ricordare l'esempio degli scultori classici greci.”

Altri pittori italiani che hanno dipinto nell'ultimo **Cinquecento** e nel **Seicento** *Resurrezioni di Gesù*, o *Noli me tangere*, furono: il fiorentino **Bronzino**,⁶⁶

⁶⁴ Dell'Acqua C. A., *Tiziano*, Milano, 1955, in Cecilia Gibellini (a cura di), *Tiziano*, I Classici dell'arte, Milano, Rizzoli, 2003, p. 187

⁶⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editori, 1997. pp. 724-725

⁶⁶ **Agnolo di Cosimo di Mariano** (Monticelli di Firenze, 17 novembre 1503 – Firenze, 23 novembre 1572), *Noli me tangere*, 1561, Museo del Louvre, Parigi

il bolognese **Annibale Carracci**⁶⁷, **Correggio**⁶⁸, **Andrea Mantegna**⁶⁹, **Andrea del Sarto**⁷⁰, **Bernardino di Betto Betti**⁷¹ ed altri. Essi hanno continuato la tradizione pittorica dei maestri italiani del Trecento e Quattrocento, trasmettendolo anche ai secoli seguenti. Nel Seicento, artisti celebri come i veneziani **Tintoretto**⁷² e **Veronese**⁷³ hanno arricchito questo tema con i loro capolavori, il primo con il dipinto nella Grande Sala di San Rocco, il secondo con la famosa tela di Cristo risorto dal sepolcro di marmo, e quasi assunto nel cielo. Ma più che la sua figura, impressionano le figure dei soldati di guardia, spaventati come davanti all'Apocalisse. Il soldato a sinistra col busto contorto, per paura ha alzato l'elmo, temendo una grave punizione. Il disordine creato tra gli uomini simboleggia il cambiamento definitivo portato dalla Resurrezione di Cristo nella storia dell'umanità. L'atmosfera in cui si è prodotto questo miracolo (all'apparizione dell'alba) è un altro simbolo del cambiamento prodotto nella mentalità degli esseri, e anche nella loro geografia e storia millenaria.

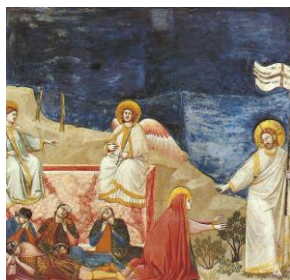


Fig. 1. Giotto, *La Resurrezione*, 200 x 185 cm, 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padova

⁶⁷ (Bologna, 3 novembre 1560 – Roma, 15 luglio 1609), *La Resurrezione di Cristo*, olio su tela, 217 x 160 cm, 1593, Museo del Louvre, Parigi

⁶⁸ **Antonio Allegri** detto il **Correggio** (Correggio, agosto 1489 – Correggio, 5 marzo 1534), *Noli me tangere*, 1525, Museo del Prado, Madrid

⁶⁹ (Isola di Carturo, 1431 – Mantova, 13 settembre 1506), *La Resurrezione*, tempera su tavola (70 x 92 cm), 1457 - 1459, Musée des Beaux-Arts di Tours

⁷⁰ pseudonimo di **Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca di Paolo del Migliore Vannucchi**, *Noli me tangere*, olio su tavola (176 x 155 cm), 1510 circa, Firenze

⁷¹ (Perugia, 1452 circa – Siena, 11 dicembre 1513), più noto come **Pinturicchio** o **Pintoricchio**, *Resurrezione di Cristo con papa Alessandro Vi inginocchiato*, 1449 – 1494, Appartamenti Borgia, Sala dei Misteri, Musei Vaticani, Roma

⁷² **Jacopo Robusti**, noto come **il Tintoretto** (Venezia, 29 aprile 1519 – Venezia, 31 maggio 1594), Dipinti per la sala grande di San Rocco - *La Resurrezione di Cristo*, 647 x 712 cm.

⁷³ **Paolo Veronese**, al secolo **Paolo Caliari** (Verona, 1528 – Venezia, 19 aprile 1588), *La Resurrezione*, 1570, olio su tela di 247x127 cm., Gemäldegalerie, Dresda



Fig. 2. Beato Angelico, *La Resurrezione con l'angelo e le pie donne*, affresco, 1438 – 1446, 804 – 750 cm., Museo di San Marco, Firenze

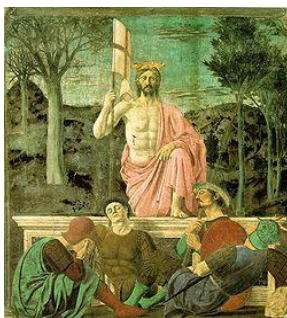


Fig. 3. Piero della Francesca (1450 – 1463), *la Risurrezione di Cristo*, affresco, 225 x 200 cm, Museo Civico, Sansepolcro

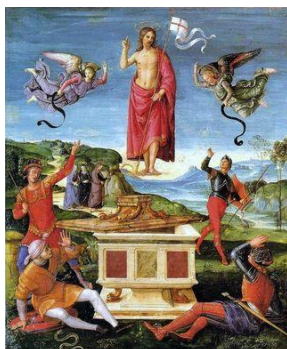


Fig. 4. Raffaello Sanzio, *la Resurrezione*, 1502, olio su tavola (52 x 44 cm.), Museo d'arte di Sao Paulo, Brasile



Fig. 5. Tiziano Vecellio, la Resurrezione, 1520-1522, olio su tavola - chiesa di S. Nazaro e Celso a Brescia⁷⁴



Fig. 6. Paolo Veronese, La Resurrezione di Cristo, 1570, olio su tela di 247x127 cm., Gemäldegalerie, Dresda

⁷⁴ Il *Polittico Averoldi* è un dipinto a olio su tavola (278 x 292 cm) conservato nella collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia, firmato e datato "Ticianus Faciebat / MDXXII" sulla colonna nel pannello di *San Sebastiano*.

Simțurile totale

*Brîndușa Dragomir, Doctorand
Colegiul Național „Mihai Viteazul”, București*

Rezumat

Lucrarea explorează semnificațiile unor texte ale poetului suprarealist Gellu Naum.

Cuvinte-cheie

Gellu Naum, suprarealism, literalitate, autobiografic

*„Și, te asigur, am cunoscut și cercuri strălucitoare cum sunt iubirea, poezia...”
(Gellu Naum, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*)*

Intimitatea ca suprarealitate (suprarealitatea ca intimitate).

Începuturile

Cercul strălucitor al iubirii, poeziei și liniștii se desenează și în corpusul de texte „Începuturile”. Spațiu privilegiat al compensării și echilibrului, al „nedimensionalului”, al totalității – „totul devenea împlinire”, al tăcerii – „într-un pătrar de liniște”, al „refacerii” – „ea ne iubea, ne refăcea”, al intimității – „străvechea noastră sete de intimitate”, al solitudinii – „ne garanta singurătatea” și al miracolului, acest teritoriu se proiectează exterior (poate în natura Comanei) – interior. „Ultimii” (precum titlul celui din urmă poem al ciclului) dintre cei asemeni lor, îndrăgostiții se retrag în „orașul din câmp” cu „locuitorii de flori” și „arhitectura de iarbă”, unde își creează cetatea de liniște. Pătrunderea în această altă lume se realizează sub semnul luminii, al unei ospitalități și protecții care se configurează în plan uman dar și cosmic, sugerând unitatea fundamentală a lumii, redată, de altfel, și prin semnificațiile simbolice ale *cercului și grădinii* – „erau începuturile moi ale cercului, grădinile justificate.” Regresia în acest spațiu dobândește valoarea regăsirii a ceea ce în mod convențional și simbolic numim „paradisul pierdut”. Crearea unui spațiu al intimității care cumulează atribute analoge unui spațiu sacru, este vizibilă în imaginea grădinii, evocând semnificațiile simbolice ale acesteia – „loc de coborâre și sediu al transcendenței”, „asociață dragostei, femeii și fecundității”, „imagini rezumate ale lumii”, „natura readusă la starea originară a ființei”, „alegorie a sinelui”, „centru cel mai intim al sufletului”.

„Începuturile”, titlu al ciclului, dar și al primului text, fixează un moment inaugural, marcând pătrunderea într-un alt spațiu – cercul delimitează un ciclu temporal și, în același timp, un alt plan al manifestării – „Erau începuturile moi ale cercului...”. Cuplul se deplasează spre „grădini(le justificate)”, către o lume vegetală protectoare – „ceva ca o ferigă ne răcorea umerii”, căreia par a i se abandona. Cadrul dobândește un aspect fabulos, prin saltul în registrul ludic pe care îl realizează poetul. „Grădinile” se află în vecinătatea unui spațiu misterios – „al șaptelea cer al răbdării”, populat de ființe neobișnuite – „un copil gigantic”. Disponibilitatea face posibilă comunicarea cu aceste planuri – „Afară, un copil gigantic, până la al șaptelea cer al răbdării, ne zâmbea la fereastră.” Punctul de plecare al acestei aventuri imaginare pare a fi de natură cosmică, imaginea astrului diurn. Deturnarea ludică a discursului transferă elementele uraniene în plan casnic, distanțele se diminuează și, chiar „gigantismul” este anulat prin familiaritatea scenei – „îi auzeam părinții bubuind, chemându-l să se culce, mai jos într-o scorbură a cerului”. Imaginea centrală a acestui text este o întruchipare solară – „un copil gigantic” – ale cărei gesturi reflectă grația, acceptarea – „ne zâmbea la fereastră”. „Al șaptelea cer al răbdării” are ecou în cea de-a șaptea casă a hărții cerului / astronomice care este ocupată de soare, de asemenea ca simbol al celei mai înalte trepte cerești. În spațiul uranian evenimentele dobândesc aspectul unor scene domestic-familiale, furtuna simulând expresia autorității paterne – „îi auzeam părinții bubuind chemându-l să se culce, mai jos, într-o scorbură a cerului”. Retragerea soarelui în scorbură, sugerează mișcarea descendentă a astrului diurn către cele inferioare, ca regresie în somn, iar expresia să-și „califice” oasele poate fi interpretată ca reiterare a procesului alchimic, prin resorbirea în neant, în planul lunar reprezentat de „blana de lupoaică”. Imaginea parcursului soarelui pe bolta cerească ia aspectul unei desfășurări ludice, în care literalitatea și simbolicul se intersectează, multiplicând la infinit posibilitățile de citire a textului.

În spațiul privilegiat al „nedimensionalului”, cuvintele își dezvăluie inutilitatea, acordul dintre real și expresie este pus sub semnul rupturii – „cuvintele... nu mai fraternizau”; comunicării prin cuvânt i se substituie una mai subtilă a comuniunii iubirii – „noi ne iubeam”. Puritatea, atribut esențial al eticii poetice, este sugerată prin actul spălării matinale, prin imaginea săpunului, asigurând „simetria” existenței interior-exterioare. „Cumpele” ca simboluri ale gesturilor compensatoare, echilibratoare reprezintă posibilitatea menținerii unității ființei – „Aveam cumpe capabile să anuleze rigoarea celor mai pure inegalități. Asta ne mai liniștea.”, compensând ruptura impusă prin limitele limbajului. Aspectul concret al existenței este supus trecerii – „virtuțile ineficace ale plinului

ne construiau clepsidre”. Acordul este perfect – „roua cădea pe rouă, retina pe retină, rigidul pe rigid”. Retragerea cuplului se adâncește, grădinile se dezvăluie ca spații ale intimității, ca locus interior, nematerial. Mobilitatea, proprie cailor, anulată-echilibrată de natura minerală a acestora – „cail noștri de piatră simulau adăpatul la sorburi de piatră, pe când vizitiii păreau că meditează în largile lor mantii neclintite” – creează sugestia acestei polarități mobil – imobil, în cadrul căreia se desfășoară mișcările volatile ale cuplului. Călătoria este expresia unei cunoașteri nemateriale, inițiatice, călătoria se realizează în interior, către centrul unic al ființei, către imobilitatea absolută – „cail noștri de piatră simulau adăpatul la sorburi de piatră...” Imobilitatea absolută a centrului este tulburată doar de reflectările luminii în „arama de pe rafturi” ce desemnează periferia, exteriorul.

Participarea la miracol se realizează prin medierea feminității – „Azi dimineață mersul tău anunța al șaptelea anotimp, nesfârșitul”, „Eu încercam să prind nedimensionalul, această stare de încredere fără regn care este iubirea noastră”. Gesturile casnice se încarcă de semnificații sacre, miraculoase, iubita ipostaziindu-se ca spirit guvernator și ordonator al lumilor – „degetele tale dezlegau nodurile negre ale pământului”, „linișteau spaima copilărească a pietricelelor, așezau la fereastră barda care contemplă. Câte o pasăre venea să-i dai grăunțele făgăduite...”. Pusă sub semnul numărului șapte, număr indicând unitatea originară a ființei, perfecțiunea, revelația, inițierea, feminitatea pare o zeitatea care ritmează și ordonează universul, fiecare gest – mersul, degetele – având ecou în lumea exterioară. Protectoare și regeneratoare gesturile feminității, geamănă cu *Spiritul Femeie*, fac posibilă reintegrarea în „nesfârșitul nedimensional”.

Retragerea în spațiul privilegiat al intimității, ieșirea din capcană nu se realizează fără a salva în „Arcă” și pe cei asemănători, prietenii. Memoria („frenetică”), dar și poezia, este ea însăși o arcă în care poetul a salvat pe cei asemeni lui. Suprarealismul este și el o arcă a libertății. Între cei doi prieteni se interpun „falii de feldspat transparent”, ce obturează comunicarea, spațiul înșuși se structurează în acest mod. Miniatura unei povesti, acest poem, evocă imaginea, poate, a lui Gherasim Luca – „lupul, bătrân acum”. Prieteni aflați pe diferite planuri ale incomunicabilității – depărtarea sau moartea, totuși, poezia, numai ea, poate penetra faliiile. Precum în copilărie, la vârsta de patru ani, când oprea ploaia pentru banda, al cărei șef devenise, poetul coboară spre a opri altfel de furtuni. În dialogurile cu Sanda Roșescu, Gellu Naum spunea despre Gherasim Luca: „Altădată, acum câțiva ani, mă aflam la Paris. Trăsesem la un hotel în Montparnasse și mă duceam cu metrourul spre Montmartre. Mergeam la Zola. Și, deodată, s-a oprit curentul... Era prima pană de curent în sutele, în miile, poate,

de călătorii pe care le-am făcut cu metrourl. Am stat închiși în vagoane vreo jumătate de oră. Totul se datora unei furtuni dezlănțuite brusc în nordul țării și care făcuse ravagii... Pe Zola l-am găsit înnebunit de frică, împreună cu soția lui și cu o tânără care se tăvălea pe podele, în plină criză... Cumnata lui... Neobișnuiți cu furtunile, se speriaseră îngrozitor. Eu veneam de la Comana, unde pădurea vâjâie de câte ori e vânt... Cât am stat acolo, le-am ținut ferestrele, să nu le smulgă vântul. (Zola locuiește într-un fel de casă, care abia așteaptă să fie dărâmată, lângă cimitirul Montmartre.) Îmi venea să râd, dar îmi era și milă de ei... Lumina nu ardea... Aprinseseră lumânări...” (*Despre interior-exterior*, p. 143) sau în *Zenobia* – „12. [...] Mergeam încet, pe cerul compact și sticlos alergau niște nori destul de urâți, orașul zăcea în covorul lui de praf. Mă simțeam în afara oricărei legături favorabile cu norii aceia adunați sub ochii mei într-o harababură menită parcă să-mi demonstreze cât de iluzorii ne pot fi uneori disponibilitățile... Continuam, totuși, să mă mișc, tăcut și prudent, printre oamenii care se grăbeau spre vizuinele lor. Tramvaiele încremeniseră pe linii, n-aveau curent. Deasupra noastră, Fiiința-furtună stătea gata să se năpustească... [...] 13. Maria mă aștepta cine știe de când, mi-a deschis înainte de a bate la ușă. [...] Ar fi putut să îmi placă dacă în lumina crepusculară n-aș fi văzut zvârcolindu-se pe jos, pe covor, o fetiță de șase – șapte ani. [...] De afară, din grădină, se auzeau troznind crengile arborilor. Fiiința-furtună apăsa cercevelele ferind parcă dinadins fragilitatea sticlei. Încerca să rupă totul, dintr-o bucată. «Geamurile!» a strigat fetița. «Să nu le spargă!...» M-am îndreptat spre fereastră, mă gândeam că nici Maria, nici sora ei nu dormiseră niciodată în pădure, că nu auziseră niciodată miile de crengi vuint laolaltă, și de aceea... Țineam geamul cu palmele deschise, era o sticlă frumoasă, ușor curbată în afară, cu irizații sedefii. Lemnăria părea solidă, putea să reziste. Fetița gemea, voia să vomite, Maria îi sprijinea capul, nu știa ce să facă.” (*Zenobia*, p. 144-147) Același nucleu dezvoltă de fiecare dată alte ramificații, luminând însă același înțeles, în încercarea de a comunica o realitate care se supune cu greu exprimării.

Somnul, iubirea, noaptea, visul repun fiiința în contact cu esența proprie, cu „structurile și funcțiile inițiale”, originare. Necesitate a fiiinței, libertatea, zborul – „nevoia de levitațiune” – marcă a esenței spirituale a omului se realizează prin iubire, puritate și vis. Descendența din zei – „moștenire a vreunui strămoș războinic și pasăre”, imagine ce evocă reprezentarea lui Horus sub forma șoimului, ca zeu al cerului și libertății, reclamă, „obligă” la puritate – „să-și lepede ultimul lest de memorie diurnă”. Simona Popescu spune în *Clava* (p. 38): „Avea o viscerală nevoie de puritate și, pentru asta, era de o feroce intransigență cu el însuși, apoi cu ceilalți.” Poetul repetă în „Malul albastru”: „E necesar să ținem seama de tot ce am

rostit numai în trecut în lunga noastră viață. În plus va trebui să ne gândim la tot ce am uitat restituind astfel strălucitoarea tăcere care se cuvine.”, în „Medium.” „Știu că, deplasând o piatră, tot fluviul se va dezlănțui cu o furie din ce în ce mai mare.”, în „Albul osului”: „Trebuie să Ne amintim fără încetare că undeva, se întâmplă în permanență ceva care Ne privește în mod capital.”, în „Zenobia”: „Când m-am întors acasă i-am povestit Zenobiei abaterea mea din drum și toate celelalte, de altfel îi povesteam în fiecare seară tot ce făceam în timpul zilei, recapitulându-mi astfel obișnuitele pendulări între mizeriile orgoliului și meschinăria modestiei; de obicei ea nu zicea nimic, trebuia să ajung singur până la capăt, a tăcut și atunci, dar fiindcă era lângă mine totul părea limpede în cercurile noastre.” Obiceiul (pitagoreic) de a recapitula faptele și vorbele din timpul zilei apare și în „Zenobia”, dar și în alte poeme, ca „Malul albastru” ori „Albul osului”. Această practică purificatoare pune eul în acord cu sine, reparând ruptura ivită în plan interior – „Mă redescopeream despărțit de mine, în ciuda probelor trecute. Ca purtător al unei singure părți, oricare ar fi fost ea, simțeam cum viermuiește zona dublului de care mă crezusem ferit. Poate că nu e clar ce spun. Oricum, era o suferință a structurii mele...” („Zenobia”), iar în „Înainte și după”: „Undeva pe cerul lăuntric se rotea rivalul zăngănindu-și armele generoase.” Puritatea conduce către libertate – „Atunci retina i se făcea elice, sângele desfăcea aripi, oasele ușoare își regăseau rând pe rând structurile și funcțiile inițiale.” Iubita protectoare și călăuzitoare veghează alături: „Dar el se mulțumea să-l salute, mândru, și să pornească mai departe, disprețuind sfârșiturile, pe când iubita, culcată alături, îi urmărea pe cutele cearceafului elanurile zborului încremenit.” Zborul încremenit este expresia resorbirii în principiul originar, a recuperării unității și participării la „nedimensionalul” ce se proiectează în interior. Lupta interioară – „pe un cer lăuntric”, „zborul încremenit” – cu dublul, ce are loc în somn, în vis – „îi urmărea pe cutele cearceafului elanurile zborului” – este depășită ca forma a eliberării totale – „Dar el se mulțumea să-l salute, mândru, și să pornească mai departe disprețuind sfârșiturile”. „Înainte și după” desemnează un continuum neîntrerupt al ființei, al cărei comportament se păstrează nealterat în planurile pe care le parcurge, dar și posibilitatea trecerii dincolo de limită.

„Cercul strălucitor al liniștii și iubirii” se deschide către toate formele ființei, distincția între regnuri este numai formală. În „Despre interior-exterior”, Gellu Naum exprimă direct această idee: „Între noi fie vorba, pentru mine Japonica nici nu e pisică, decât într-o prezență accidentală a principiului... Eu știu foarte bine asta, și ea știe la fel de bine... Și ea știe că eu știu, și eu știu că ea știe... Iar în unele momente de intensă admirație din partea mea, când simt că sunt foarte

aproape de ea, îi și spun: măi Japonica, nu mai face pe nebuna cu mine... Hai, vorbește-mi...Îți spuneam, într-o zi, că Japonica e înger. Să știi că nu glumeam. Un înger-pisică. Și ea rămâne pisică, parcă numai ca să mă convingă pe mine că e numai pisică și prin asta mă convinge, din ce în ce mai mult, că nu e numai pisică... E un joc extrem de subtil, nu știu cum să ți-l descriu... Vezi eu sunt altcevadecât ea. ... nu m-aș mira deloc, crede-mă dacă într-o bună zi, Japonica ar începe să râdă și mi-ar spune: «măi prostule»...” (p. 87) În prefața volumului „Opere I”, Simona Popescu evidențiază aspectul literal al unor texte: „Altă dată avem de-a face cu o ocultare prin omisiune. De pildă, într-o poezie precum *Scara* („Demnă și pură, ea ne iubea. Răspunsul nostru era o treaptă a adorației. Apoi, un timp, albă și suplă ea s-a supus rigorilor unei maternități înverșunate.”) nu e vorba de cine știe ce personaj simbolic, ci despre o ... pisică.”(p. 27) Iubirea creează legături cu toate planurile ființării, aceasta face posibilă comunicarea tăcută, invizibilă. „Scara” cuprinde formele iubirii și încrederii – „Se istovea. În tandra noastră ticăloșie i-am furat copiii, câte unu, pe când dormea. I-am dat pe mâini sigure [...] De fiecare dată, la deșteptare, ea hohotea, își sfâșia obrajii, disperată. Încrederea în noi îi rămânea însă intactă.” Vinovăția de a fi împlinit necesitatea este exprimată sobru – „De-atunci ne bântuie o insomnie de securi albastre”.

Disponibilitatea, pe care poetul „izbutește uneori” a o regăsi, face posibilă recuperarea unității originare a ființei, refacerea „legăturilor uitate” – „unisonul acela care ne lega, dezlegându-ne, de restul lucrurilor.” Unisonul, ubicuitatea, împlinirea definesc experiențe ale participării la mister și revelație – „Ghiceam iubirea trecătorilor, vedeam figurina de lut din al șaselea adăpost al cârțiței, știam de ce tresare dalta.” E vorba, poate, și de „mediumnitatea noastră a tuturor”, dar și de „arheologia mediumnică” – „vedeam figurina de lut din al șaselea adăpost al cârțiței” – despre care vorbește poetul și în „Zenobia”. Dezlegate de legile convenționale, lucrurile își leapădă limitele, intrând într-un acord în care se produce un transfer al atributelor – „și se petrecea, pe neașteptate, într-un pătrar de liniște atunci ciocănitorea scobește o piatră sau piatra își desfăcea aripile.” Participarea la această comuniune intră în domeniul neverosimilului, atât de greu de acceptat de ceilalți – „Câțiva prieteni se simțeau jigniți.”

În spirit supraréalist, Iubita este centrul cercului de liniște și seninătate, în raport cu care se mișcă întreaga lume. Încetinala, materializare a liniștii, reprezintă o modalitate de a eliberare și de echilibrare, de compensare – „Încetineala ei, ca o rugină harnică, ne preciza. (E drept că rătăcirea ei ne amintea plutirea lumilor. În piruete regăseam pierdute începuturi.) Ea izbutea să iasă din vacarm, ne dezarma. ... Ea ne iubea, ne refăcea.” Elanului ea îi contrapune încetineala –

„elanurile noastre îi împrumutau încetineala”, într-o complementareitate absolută. Iubita este călăuză către „partea cealaltă”, către „vuietul acela”, căci se mișcă liberă – „Ea izbutea să iasă din vacarm, ne dezarma.” Integrarea în ritmul Iubitei înseamnă sustragere din real, instituirea unui timp „numai al lor”, salvator – „Ea ne iubea, ne refăcea.”

„Logodnicul chimic” sugerează prin metafora alchimică legătura inseparabilă, indivizibilă a celor doi îndrăgostiți. Spațiul intimității absolute este tulburat de prezența „în efigie” a prințului Albert pe o cutie de tutun de pipă american, de culoare roșie în oval alb (imagine reală a unei cutii de tutun din perioada respectivă). Discursul își conține cheia de lectură, dezvăluindu-și literalitatea – „Toate acestea nu însemnau nimic, erau desenate într-un oval alb, pe fond stacojiu”. Starea pe care imaginea o induce, la care imaginea „obligă”, tulbură comuniunea îndrăgostiților – „Străvechea noastră sete de intimitate se trezea...” Imaginea este purtătoarea unei stări, a unei atitudini, echivalând astfel cu o prezență reală, incomodând și echivalând cu o intruziune în intimitatea culpului „potrivnică oricărui fel de martor, chiar în efigie, ca în ecou”. Figura prințului evocă prin „jacheta lungă”, „mănușile lui cu nervuri, manșetele scrobite”, civilizația, convenția, artificialul care tulbuă firescul, „frumosul” („Era frumos”) în care se cuibăresc îndrăgostiții. Simplitatea poeziei este cu atât mai tulburătoare, cu cât comunică direct experiența unei comuniuni, a unei intimități absolute, totale, indisolubile.

„Sosirea poetului pe marele aeroport” se citește, de asemenea, în cheie literală. Suprimând detalii concrete, reducând evenimentul la linii fundamentale, care, prin esențializare, se încarcă de semnificații simbolice, dar și personale – „scara”, „lumina”, „aerul”, „ușa”, „imense coridoare de mozaic și sticlă” (spațiu labirintic), „sosiri spectaculoase”, „noi plecări”. Intruziunea vameșilor în spațiul intim dobândește dimensiuni mitice – „Atunci se repeziră vameșii, îi sfâșiară hainele, îi sângerară fața, îi scotociră valizele imaculate.” Zgomotul decolării avioanelor evocă „vuietul”, zborul – „vui ceva ca un ocean de lapte, ca amintirea unui sân”. Ca o revitalizare, o reiterare a ipostazelor din „Drumețul incendiar” ori „Vasco da Gama” poetul este un subversiv, „purtător de grenade”, demolator al acestei agresivități funcționărești care se proiectează mitic. Inocența privirii, primitivitatea, în sens arhaic, în interiorul căreia totul este interconectat și purtător de sens, investește cu semnificații solemne, transcendente, ritualice, succesiunea evenimentelor la îmbarcare sau debarcare din avion. „Geometria de chiparos” defăinește spațiul intimității în care va pătrunde agresându-l lumea exterioară – „metalul începu să țipe”, „imense coridoare ... îl pânneau, adulmecându-l”, „se anunțau sosiri ... și noi plecări”, „atunci se repeziră vameșii, îi sfâșiară hainele...”.

„Ultimii”, poemul care încheie ciclul și cercul intimității și solitudinii, marchează pericolul extincției, certitudinea de a reprezenta finalul unei „specii”, păstrători ai tainelor. Comunicarea rămâne și ea la fel de ambiguă – o prezență misterioasă care „știe”, care participă la taină – „toți trei tăceam, în linii mari, despre același lucru” – și cu care comunicarea se realizează non-verbal – „Doar uneori, când zorii ne înțepeneau, el îmi cerea să-i pieptăn părul lung cu degetele mele ignorate.” Protejând un spațiu amenințat „același vad amenințat”, „pe creste licăreau focuri dușmane”, personajele din acest poem se învâluie în misterul și nostalgia celor păstrători ai unei taine „pe cale de dispariție”.

Bibliografie

1. Naum, Gellu, *Opere I*, Iași: Editura Polirom, 2011.
2. Pop, Ion, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, Cluj: Editura Casa Cărții de Știință, 2001.
3. Popescu, Simona, *Salvarea speciei (Despre suprarealism și Gellu Naum)*, București: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
4. Popescu, Simona, *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum*, Pitești: Editura Paralela 45, 2004.
5. Roșescu, Sanda, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Pitești: Editura Paralela 45, 2003.

Macaulay's Minute: English as a Medium of Education in Nineteenth-century India

*Levarda Mihaela
University of Bucharest*

Abstract

The aim of this paper is to examine an important episode in the history of language education policy in nineteenth-century British India. The British policy was to create an Anglicised English-speaking elite to act as a link between India's British rulers and the Indian masses. Therefore, the different objectives of the Orientalists and Anglicisers sparked a ceremonial debate as to what kind of education, English or classical Indian, should be funded in the country. Lord Thomas Babington Macaulay was a central figure in the language debate over which language(s) should be used as the medium of education in India. In his Minute on Indian Education he successfully advocated the replacement of the native languages with English as the medium of education. This paper analyses the content and purpose of the Minute and then moves on to examine the consequences of Macaulay's proposal in India.

Keywords

imperialism, colonialism, education, mimicry, language

The introduction of English as a medium of education in India interests us today because it illustrates two civilizations coming into contact in the colonizing process, one acting on, the other acted upon.

The reign of Queen Victoria (1837-1901) was the climax of Britain's imperial ambitions. By 1857 Britain had been in control of India for about a century. In 1857 a rebellion against British rule began among the Indian members of the army [5, 94]. The rebellion known as the Sepoy Mutiny was suppressed and India became the new British Raj governed by the British Crown, which established a regime of direct government supported by the local aristocracy. The repression of the Mutiny was followed by Victoria's assumption of the title of Sovereign of India, and in 1876, of Empress of India [17, 147-148].

The colonists started searching for Indian mediators who could help them to administer the new territories. Many high caste Indians, especially the Brahmans worked for the British. India was the greatest source of wealth within the British Empire and yielded from three to four million pounds a year in trading profits. British India contained many nationalities and religions, but the British administrators tended to ignore or disregard the local way of life. By the early

decades of the nineteenth century, the East India Company's power in India had already become firm. Thus a white minority of a few thousand people ruled over an enormous country of about two hundred million people, imposing their culture and language [2, 323].

The British Empire tried to anglicise India and to focus its governance using the administrative elements of the traditional Indian society. Therefore the British policy was to create an Indian class who should think like the British, or as it was said then in Britain "a class of persons, Indian in blood and color, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect. To that class we may leave it to refine the vernacular dialects of the country, to enrich those dialects with terms of science borrowed from the Western nomenclature, and to render them by degrees fit vehicles for conveying knowledge to the great mass of the population" [9].

The bitter dispute over colonial language-in-education policy during the nineteenth century raised fundamental questions about the roles and status of the English language and the Indian vernacular and classical languages in the diffusion of Western knowledge and ideas on the subcontinent [8, 260]. At the heart of many accounts of the controversy was Lord Thomas Babington Macaulay. He was born in 1800, the son of Zachary Macaulay, a Scottish anti-slavery reformer who had served as governor of Sierra Leone. Macaulay was educated in a private school in Hertfordshire and at Trinity College, Cambridge. At Cambridge he developed a reputation as a poet and essayist and at the age of thirty he was offered a seat in parliament where he made his name as a Whig reformer. Macaulay said that the modern age was to be one of increasingly generalized knowledge and explanation. He was Secretary to the Board of Control under Lord Grey for a year. In 1834 he went to India where was appointed as the first Law Member of the Governor-General's Council. He served on the Supreme Council of India between 1834 and 1838.

Lord Macaulay was a central figure in the language debate over which language(s) should be used as the medium of education in India. His role was controversial for at the time there were two competing positions. The Indian gentry, as well as the strivers seeking upward mobility into the middle class demanded English language education. They were opposed by a reactionary Indian faction that wanted schools to teach using the vernacular languages. The Indians joined the British Orient lists who wanted Sanskrit taught [12].

Lord Macaulay convinced the Governor-General to introduce English to replace Persian and Sanskrit as the medium of education in schools from grade six onwards. The aim was to create an Anglicised English-speaking elite who would serve as cultural intermediary between India's British rulers and the Indian masses. Lord Macaulay formulated his policy proposal in his *Minute on Indian Education*, delivered in Kolkata on the second of February 1835. Lord William Bentinck, the Governor-General favoured the replacement of Persian by English as the official language, the use of English as the medium of instruction, and the training of English-speaking Indians as teachers. He was inspired by utilitarian ideas and called for 'useful learning'. Therefore he approved the proposal on the seventh of March 1835, so that it became the cornerstone of British-Indian educational policy until Independence (1948), and remained largely in force after that as well. English replaced Persian and Arabic as the official legal and educational language being capable of giving the races of India a common tongue for communication with each other and with the British.

The revival of Indian science, philosophy and literature in our own day under such leaders as the Tagores is due in no small degree to their knowledge of the literature and science of Europe. The teaching of English has effected what we may, by historical analogy, call the 'renaissance' of Indian thought. Many natives were determined to obtain the educational key to Western learning, both for its own sake and because it was also necessarily the key to advancement in the Anglo-Indian world. Macaulay pointed out that already in 1835 "we are forced to pay our Arabic and Sanskrit students, while those who learn English are willing to pay us." [6]

Lord Macaulay's 1835 *Minute to Parliament* advocated the reproduction of English art and learning in India, most strategically through the teaching of English literature. Mimicry has come to describe the ambivalent relationship between the coloniser and the colonised and has often been an overt goal of imperial policy. However, the method by which this mimicry was to be achieved indicated the underlying weakness of imperialism. Macaulay suggested that the riches of European learning should be imparted by "a class of interpreters between us and the millions whom we govern" [4, 125].

Macaulay's *Minute* formed the basis for the reforms introduced in the English Education Act of 1835 when the British Parliament decided to spend the Company's funds on education and literature in India. The English Education Act of Governor General William Bentinck set the policy for English or 'Anglicist' education in the colony.

Formerly, the British had supported traditional Muslim and Hindu education and the publication of literature in the native learned tongues: Sanskrit and Arabic, henceforward they were to support establishments teaching a Western curriculum with English as the language of instruction. Together with other measures promoting English as the language of administration and of the higher law courts, this led eventually to English becoming one of the languages of India, rather than simply the native tongue of its foreign rulers. To this day Indian elites know English, although it was never widespread among the Indian people. English gradually became the language of government, education and advancement, “a symbol of imperial rule and of self-improvement” [13, 325]. Pennycook argues that the Indian bourgeoisie was demanding English-language education as much as the missionaries and educators [16, 79], seeing knowledge of English as an essential tool in gaining social and economic prestige [15, 76].

Frykenberg analyses the 1784 to 1854 period to argue that education helped integrate the diverse elements of Indian society, thus creating a new common bond among conflicting loyalties. The native elite demanded modern education. Therefore the British established in India universities based on British models with emphasis on English. Also, to further advance their careers many upper class Indians including Mahatma Gandhi, Jawaharlal Nehru and Muhammad Ali Jinnah also got their education in British universities. By 1890 some 60,000 Indians had matriculated, chiefly in the liberal arts or law. About a third entered public administration, and another third became lawyers. The result was a very well educated professional state bureaucracy. By 1887 of 21,000 mid-level civil service appointments, 45% were held by Hindus, 7% by Muslims, 19% by Eurasians (European father and Indian mother), and 29% by Europeans.

English became the first language in Indian education. The 'modern' leaders of that era in India also supported the English language and claimed it to be the main key towards success. The British rulers began building their universities in India from 1857 and the University of Madras, founded in that year, became the single most important recruiting ground for generations of ever more highly trained officials. This exclusive and select leadership was almost entirely 'clean-caste' and mainly Brahman. Madras has developed as a teaching and research institution since the 1920s. By the mid-1970s the University of Madras comprised 11 postgraduate faculties and 22 constituent colleges and was the examining and degree-granting authority for 149 affiliated colleges throughout the state of Tamil Nadu. Currently it is a national centre for advanced research in plant pathology, mathematical physics, biophysics, and Indian philosophy. Instruction is in Tamil and English.

Tamil is one of the 22 scheduled languages of India and declared a classical language by the government of India in 2004. The Constitution of India, adopted in 1950, declared Hindi as the official language of the Federal Government of India. However English continues to be used as an Official language of India along with Hindi. Most of government documentation is prepared in three languages: English, Hindi and the official state language [10].

In England there was no systematic education for Victorian women, but as the first half of the nineteenth century drew to a close, broader views began to be held on the subject, while the humanitarian movement, as well as the rapidly increasing number of women, helped to put their education on a sounder basis. Thanks to visionary and committed educationists like the physician George Birkbeck and Professors F. D. Maurice and Henry Morley, the University of London began receiving women. Morley, one of the earliest professors of English Literature, conducted a campaign to get women admitted to University College, London. Women students could attend classes at Birkbeck from 1830. Maurice was appointed Professor of English Literature and History at King's College, London, in 1840. He helped to found Queen's College, an educational institution for women in Harley Street, London, in 1848. The University of Cambridge was the first to institute a special examination for women over eighteen, and its example was followed by Oxford. In 1878 at University College girls could study together with boys, and the University of London was the first university in the country to grant degrees to women. Although there were mixed classes at University College, women still had a separate classroom. By 1900, 30% of graduates were women. [7]

The Madras Medical College opened in India 1835, and admitted women so that they could treat the female population. The concept of educated women among medical professionals gained popularity during the late 19th century and by 1894, the Women's Christian Medical College, an exclusive medical school for women, was established in Ludhiana, Punjab. The British established the Government College University in Lahore of present day Pakistan in 1864. The institution was initially affiliated with the University of Calcutta. The prestigious University of the Punjab, also in Lahore, was the fourth university established by the colonials in South Asia, in the year 1882 [11].

The British Raj, working with local philanthropists, opened 186 colleges and universities. Starting with 600 students spread across 4 universities and 67 colleges in 1882, the system expanded rapidly. More exactly, there wasn't a 'system' under the Raj, as each state acted independently and funded schools for Indians from mostly private sources. By 1901 there were 5 universities and

145 colleges, with 18,000 students, almost all male. The curriculum was Western. By 1922 most schools were under the control of elected provincial authorities, with little role for the national government. In 1922 there were 14 universities and 167 colleges, with 46,000 students. In 1947, 21 universities and 496 colleges were in operation. Universities at first did no teaching or research; they only conducted examinations and gave out degrees.



University of Madras:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Senate_House_\(University_of_Madras\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Senate_House_(University_of_Madras).jpg)>

In India there is a diversity of religious belief systems like Hinduism, Islam, Christianity, Sikhism, Buddhism, Jainism, etc. Citizens of India are generally tolerant of each other's religions and retain a secular outlook, although inter-religious marriage is not widely practiced. Therefore, Mohammedan Anglo-Oriental College (MAO College), founded in 1875, is open to all irrespective of caste, creed, religion or gender. It was the first modern institution of higher education for Muslims in India established during the British Raj. By 1920 it became The Aligarh Muslim University and was the leading intellectual center of Muslim political activity. The original goals were to train Muslims for British service and prepare an elite that would attend universities in Britain. Today it draws students from all corners of the world, especially Africa, West Asia and Southeast Asia. Aligarh Muslim University offers more than 300 courses in the traditional and modern branches of education. The medium of instruction is primarily English [3].

After Hindi, English is the most commonly spoken language in India and probably the most read and written language in India. Indians who know English will always try to show that they know English. English symbolizes in Indians minds better education, better culture and higher intellect. Indians who know English often mingle it with Indian languages in their conversations. It is also usual among Indians to abruptly move to speak fluent English in the middle of their conversations. English also serves as the communicator among Indians who speak different languages. English is very important in some systems – legal, financial, educational, business. Until the beginning of 1990s, foreign movies in India weren't translated or dubbed in Indian languages, but were broadcast in English and were meant for English speakers only. The reason Indians give such importance to English is related to the fact that India was a British colony. As well as the Americans, Australians or even the British who have their unique English words and phrases, the Indians also have their own unique English. The Indians and the Indian English language press uses many words derived from Indian languages, especially from Hindi. Moreover, the Indian accent is sometimes difficult for non-Indians to understand. There are some Indian pronunciations that don't exist in non-Indian languages. The British also had problems with that and they caused some changes in Indian words so that they could pronounce them. Even the Indians started using these changed words and made them part of their English [1].

Macaulay's legacy is the survival of the English legal system throughout the former Empire and the rise of English as a global language. In India, his introduction of English in schools is honoured among Dalits for the education and rise to prominence of Dr B. R. Ambedkar, the 'untouchable' author of the Indian Constitution [14].

References

1. Adaniel. English in India. "Languages in India". Web. 1 July 2012. <<http://adaniel.tripod.com/Languages3.htm>>
2. Allen, Derek R., et al. *A History and Anthology of Literatures in English*. Florence: La Spiga Languages, 2003.
3. Aligarh Muslim University. Web. 28 June 2012. <<http://www.amu.ac.in/about/amu.htm>>
4. Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen. *Post-Colonial Studies, The Key Concepts*, Second Edition. ed. Taylor & Francis e-Library. New York: Routledge, 2007.

5. Brown, Judith M. *Modern India: The Origins of an Asian Democracy* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press, 1994.
6. Edwards, M. *British India 1772-1947*. New Delhi: Rupa Press. "Extracts from Lord Macaulay's Minute on Indian Education 1835". 1967. Web. 28 June 2012. <http://www.swaraj.org/shikshantar/resources_macaulay.html>
7. Encyclopedia Britannica. "Women and History – Education". Web. 2 July 2012. <http://womenshistory.about.com/library/etext/bl1911_womeni.htm>
8. Evans, Stephen. "Macaulay's Minute Revisited: Colonial Language Policy in Nineteenth-century India". *Journal of Multilingual and Multicultural Development*. Vol. 23. No. 4. 2002: 260-281.
9. Halsall, Paul. Fordham university. Internet Modern History Sourcebook. Thomas Babington Macaulay (1800-1859): *On Empire and Education*. July 1998. Web. 1 June 2012. <<http://www.fordham.edu/halsall/mod/1833macaulay-india.asp>>
10. History of Education in the Indian Subcontinent. Colonial Era. Web. 1 July 2012. <http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_education_in_the_Indian_subcontinent#Colonial_Era>
11. History of Education in the Indian Subcontinent. Universities. Web. 1 July 2012. <http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_education_in_the_Indian_subcontinent>
12. Hohenthal, Annika. "Macaulay's Minute and the Beginnings of Bilingualism in English in India." *The Victorian Web*. 3 July 2012. <<http://www.victorianweb.org/authors/macaulay/hohenthal.html>>
13. McCrum, Robert, Cran, Willian, McNeil, Robert. *The Story of English*. London: Faber& Faber Ltd. & BBC Books, 1987.
14. Nelson, Dean. "Thomas Babington Macaulay: a giant of the British Empire". *The Telegraph*. New Delhi, 27 Oct. 2010. Web. 3 July 2012. <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/india/8090422/Thomas-Babington-Macaulay-a-giant-of-the-British-Empire.html>>
15. Pennycook, Alastair. *The Cultural Politics of English as an International Language*. Harlow, Essex, UK: Longman Group Limited, 1994.
16. Pennycook, Alastair. *The Cultural Politics of English as an International Language*. Harlow, Essex, UK: Longman Group Limited, 1994: 79.
17. Spear, Percival (Late Lecturer in South Asian History, University of Cambridge). *A History of India, Volume 2*. New Delhi and London: Penguin Books, 1990.

American and Croatian High Fantasy: Influences, Parallels and Points of Interference

Krunoslav Mikulan
University of Zagreb

Abstract

While Croatian fantasy is rooted in ancient Slavic mythology, the subgenre of high or epic fantasy is a relatively new type of literary genre that has been heavily influenced by American and, to a lesser extent, British high fantasy. The paper analyzes the influences the American fantasy literature has had on the Croatian fantasy literature, and presents the similarities in topics, characterization, onomastics, as well as identity formation of female characters. It also examines some of the negative intertextual influences that can only partly be explained by the attempt of the authors to create works the readers will recognize and accept as genre literature. Attempts to combine the established literary techniques of American fantasy and traditional Croatian topics are rare and usually unsuccessful.

Keywords

Croatian high fantasy, American high fantasy, Croatian mythology and folk tales, linguistic influences, representation of female characters

1. Introduction

Fantasy, together with science-fiction and horror, comprises a genre group commonly referred to as *speculative fiction*. Attempts at defining the genre are numerous and we cannot go into details in this paper. According to K. Hume:

Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor. It includes transgressions of what one generally takes to be physical facts such as human immortality, travel faster than light, telekinesis, and the like. [5, 21]

Colin Manlove suggested a definition that appears to be quite appropriate and plausible:

A fantasy is: A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms. [10, 157]

Manlove states that if we view the supernatural as the symbolic extension of human thought, we cannot speak of fantasy. This is the case in *Alice in Wonderland* because the action takes place in a dream state. Manlove quotes

Tolkien who says that the basic premise of Alice is satirical, as well as a “mockery of unreason”, while the dream element is “not a mere machinery of introduction and ending, but inherent in the action and transitions” [10, 161]. The genre of the Gothic novel is not fantasy either, because the supernatural element is very often revealed to be a natural phenomenon or a trick. Such novels are no different from horror novels because the aim of both genres is to instill fear in the readers’ minds. Moreover, the supernatural and impossible in fantasy are neither merely something unusual nor wondrous, nor distant – the reader becomes, at least to some extent, intimately acquainted with and included in the secondary world and the characters establish close relationships with beings and objects from that world [10, 163].

It is necessary to point out the difference between the terms “fantastic” and “fantasy”. The term “fantastic” can denote a component of a literary work that does not necessarily belong to the genre of “fantasy”. Of course, “fantasy” is a genre that contains the “fantastic”, but they are not equal. Larry McCaffery quotes W. R. Irwin who says that “fantastic” includes the opposition of “anti-real ... against an established real”, while “fantasy” is to be understood as a rhetoric strategy, as a “game of the impossible” [11, 23], in which non-reality appears as reality. According to M. Večko, “this secondary world is structured around and governed by internal logic similar to the one of empirical reality, providing a comfortable degree of familiarity” [17, 54].

In the thematic sense we can speak of a broad spectrum of elements that can be found in fantasy literature: they include the clash between good and evil, various invented and mythological beings, references to myths and legends, folk tales and fairy tales, use of magic, portals into other worlds or into the past, some sort of quest (for a person, an object, or in a spiritual sense), talking animals, milieu that reminds us of the Middle Ages, and other elements [15, 5]. Similar elements are mentioned by J. Timmerman who adds “the depiction of common characters and heroism” to his list [16, 4]. A particular characteristic of fantasy is antimodernism, i.e. “aversion to changes that in our reality are considered to be historical” [8, 26].

2. Croatian and American High Fantasy

The so called epic or high fantasy of Anglo-American tradition is characterized by several elements that have been completely appropriated by Croatian authors: fully established secondary world, quest, strong and powerful hero (who can attain his power gradually, like in a *Bildungsroman*), supernatural beings that interact with main characters (dragons, elves, trolls, witches, etc.), “timeless” names of people, cities, regions and countries, and a map printed with the novel that helps the reader to follow the adventures of the hero.

Fantasy in Croatia has developed, like in many other countries, from oral folk tales which are very often based on elements of old Slavic and old Croatian mythology. The earliest written work of fantasy that has attained high praise is *Tales of Long Ago* by Ivana Brlić-Mažuranić (published in 1916); in this collection of tales the author combined many folk tale elements with her own ideas. The high or epic fantasy in Croatia has developed only in the last twenty years under the influence of a large number of translated novels by American authors. It is, however, unusual that Croatian authors of high fantasy do not use any topics from old Croatian/old Slavic mythology in which there is a kind of “pantheon” with numerous gods and goddesses, such as Svarog (god of fire and sky), Perun (god of thunder and clouds), Veles (god of water), Crnobog (“Black God”, god of evil), Vesna (goddess of spring and youth), Morana (goddess of death and winter), Davor (god of war), Stribor (god of forests and wind), as well as many other gods and lesser supernatural beings. Only in contemporary Croatian horror stories do we encounter some traditional supernatural beings such as werewolves or vampires, but only because they were incorporated into Anglo-American fantasy and horror literature a long time ago, thus returning to Slavic fantasy and horror literature in general.

Since fantasy follows firm genre conventions some Croatian authors have attempted to extricate themselves from these conventions by the following means:

- Use of highly stylized archaic vocabulary – P. Raos in his novel *Flight of Nancije Konratat* [14] uses the archaic Croatian language that is primarily characterized by the use of two past tenses – the aorist and the imperfect – that are not used in everyday speech or writing any more. The author also uses a large number of archaic words and expressions, as well as the archaic syntax. The result is a novel that is extremely hard to read and for that reason it has not gained popularity among readers.

- Use of dialects – T. Košta in his novel *Marriage to the Wind* [7] uses the Chakavian dialect that is spoken along the Croatian coast and on islands. The dialect is not used by all characters in the novel and the translation of most complicated words is available in footnotes. The novel is once again hard to read, but apart from that it contains a serious logical error: it is quite impossible (even in fantasy) that this dialect would be used in a secondary world of fantasy. The author’s efforts would make sense if the action of the novel took place in Croatian history (or pre-history), or if it were based on traditional Croatian folk tales or fairy tales, but in this way the reading process requires an even greater suspension of disbelief on the part of the reader – the novel feels strange and illogical.

- Tricking the readers into believing that they read a true fantasy novel – O. Franić in his novel *Araton* [4] tricks the readers into thinking that what they read is a true fantasy novel. This has been accomplished by the cover page that depicts a strong hero protecting a woman from a dragon, by a typical map included with the novel, as well as with the style and language of the novel that reads as fantasy; however at the end of the book the readers find out that the action takes place in some distant postapocalyptic future. This could, at best, be considered as a blend between fantasy and science-fiction.

3. Linguistic Influences

One of the most notable features of Anglo-American fantasy literature is the use of “timeless” and “spaceless” names of people and places. This feature has almost completely been transferred into the Croatian high fantasy. For example, in the novel *Araton* by O. Franić we can find names such as Andor, Nandor, Korimor, Mantas, Almas, Aram Tar, Zilnar and Toktas [4]; in the novel *Flight of Nancije Konratat* by P. Raos there are names like Malap, Ittinan, Narr, Siginid and Zael [14]; in the novel *Moon Priestess* by M. Benini we can read about Kalaide, Matrielen, Tahal, Grinor, Laedor Boratonis Ato, Nar Reaolis and others [2]. All these names have no connection to the Croatian or Slavic tradition and could without any changes be used or found in an American high fantasy novel.

However, with most analyzed authors we can observe numerous inconsistencies in spelling because some names are written according to the Croatian and some according to the English language rules. For example, in the novel *Snakes of Nikonimor* by S. Lovrenčić [9] there are two countries – Yalna and Svardija. However, the letter “y” does not exist in the Croatian alphabet – the letter “j” is used instead. There is no reason to use a typical English language letter in an imagined world where certainly nobody speaks English. The other country name, Svardija, contains in its penultimate position the letter “j” and in this it follows the Croatian rules for spelling country names (Svardija instead of Svardia, which would be common in English). A similar mistake can be observed with the person names Trissia and Bardilija – the first name ends with “ia” and the second with “ija”; in the first case the English rule is employed, and in the second the Croatian one. Many other names have been anglicized as well, for example Tisya, Vallna, Ilya, Thana, Birkenna, Brissa and Mytla. The graphical sequences “ll”, “nn”, “ss” and “th” do not exist in the Croatian language. In the name Genthenna there are no less than two such letter pairs (“th” and “nn”) that do not exist in Croatian, but are common in English.

Since in that secondary world nobody can write Latin letters or English, it is obvious that the names were anglicized in order to visually make them more similar to names in American fantasy literature the Croatian readers have become used to.

Even more inconsistencies in spelling can be found in the novel *Ruler* by D. Blažeka. Some names have been spelled according to the English rules (Bashra, Sakaal, Uyte...) and some according to the Croatian rules (Rea instead of Rhea, Darlija, Targija, Kajl instead of Kyle). The choice between the Croatian and English spelling appears to be completely arbitrary; in one case we encounter a city called Kaxasa (“x” does not exist in the Croatian alphabet) and in another a person called Ksadora (with “ks” instead of “x”); there is a goddess named Ištara (with the Croatian letter “š”) as well as a person named Bashra (this time with the typically English “sh” instead of “š”); and in some names the English and Croatian spelling rules have been merged – for example in the name Opyedaja (the correct Croatian spelling would be Opjedaja, and the English Opyedaya) [3].

In the novel *Marriage to the Wind* by T. Košta there is a mixture of traditional Croatian names, such as Blaž, Ivana, Jelena and Marko, and “timeless” and “spaceless” names such as Natalis, Vex, Denron, Simus, Tvisa, Massig and Holm [7]. This would be justified in case the characters were actually Croatian, but the action takes place in a conventional “timeless” period.

Another influence of the American high fantasy is the use of English on maps printed in the novels. The four cardinal directions are almost always denoted with English initials – N for north, S for south, W for west and E for east; this is the case in three of the analyzed novels (*Snakes of Nikonimor*, *Marriage to the Wind* and *Moon Priestess*); in *Araton* O. Franić avoided this appropriated convention and decided to denote the cardinal directions with invented abbreviations – URG for north, OG for south, OZ for west, and AG for east [4]. A unique error occurred in the novel *Snakes of Nikonimor* by S. Lovrenčić: north, south and west are denoted with the English initials N, S and W, but east is denoted with the Croatian initial “I” (which stands for “istok”) instead of the English initial E [9].

4. Representation of Female Characters

In traditional high fantasy (up to 1970s) women either did not exist at all, or had the role of “damsels in distress” that needed to be rescued, and sometimes had the roles of wives/fiancées/girlfriends awaiting their heroes to return from their quests. The traditional male hero possessed “male” characteristics (bravery, intelligence, physical prowess, independence, courage, determination), and the

traditional female character possessed only “female” characteristics (passivity, weakness, use of instinct instead of reason, fear, subordination). While male heroes possessed all characteristics important for the creation of their identity, such as agency, voice, choice, resistance, autonomy, responsibility and power, the female heroes possessed not a single one. Starting with 1970s several female authors (e.g. Ardath Mayhar, Lynn Abbey, Phyllis Ann Karr, Elizabeth A. Lynn and Jessica Amanda Salmonson) started to appropriate the genre conventions of high fantasy and finally enabled the female heroes to be women and not ciphers, or in the best case “merely sword-swinging men with female bodies and female names” [1, 85]. The new female heroes were allowed to take several roles at the same time, not excluding the role of mother which was traditionally thought of as the only appropriate role for women. When Peter Hunt speaks of Anglo-American fantasy he states that “the images of active male heroes and passive (or invisible) females (or visible hags) are now widely unacceptable, and do not reflect human realities.” [6, 168]. Although the traditional Anglo-American high fantasy demonstrated a sharp gender division in which men were leaders and women were followers it appears that the Croatian high fantasy for the most part avoided this stark division, but only due to its late emergence. Moreover, a considerable number of authors of high fantasy in Croatia are women and they very often introduce strong female characters into the story (e.g. Blažeka, Benini, Lovrenčić).

However, in both Croatian and American high fantasy we can observe the existence of the so-called “father figures” (or, according to Ney and Sciog-Lazarov, binary clusters father/daughter and mentor/pupil [13, 236]) that direct the actions of main female characters or at least influence their decisions. For example, in the novel *Moon Priestess* by M. Benini we find the following scene:

Kalaide felt that her eyes filled with tears. She blinked and felt the trembling of the dagger under her throat. He is going to kill her now: she was sure of it, but, curiously enough, she felt no fear. She only wondered what dying felt like, and she was a little angry that something like that had to happen to her right now. How will they manage without her: her father, Koli, the whole house? What will her eldest brother say when he comes home and learns that she managed to get herself killed? So irresponsible. Kalmar always used to tell her that she was too compassionate. [2, 16]

In the moment of deadly danger the main female character, Kalaide, ponders how the men are going to manage without her and what her eldest brother is going to say. Similar father figures in the form of fathers, brothers or teachers are

still very common in the Croatian high fantasy and can in theory testify to the perpetuation of patriarchal social values still present in the society. However, since the action of high fantasy novels usually takes place in the milieu resembling the Middle Ages, the authors may feel that their options are limited, but that does not prevent a number of contemporary American female authors (most notably Jacqueline Carey in her *Kushiel's Legacy* trilogy and its sequels) to break with the obsolete male and female hero representations. Some Croatian female authors attempted to overcome such conventions by androgenization of main female heroes: for example the novel *Ruler* by D. Blažeka shows a matriarchal society in legendary Atlantis where women are warriors and men servants. The young ruler of Atlantis was described with the following words:

Sutahan was silent. She was only twenty-two, but on her regular, decisive face one could notice several wrinkles: voiceless witnesses of the burden of her responsibility and numerous sleepless nights. She was an exceptionally tall and strong woman. She ruled with an iron hand and her warriors respected her. ... The people greeted her birth with a relief and songs of gratitude to the Goddess; already with fifteen she lost her mother and since then she performed all her duties and dealt with the responsibilities of the ruler by herself. Under pressure of misfortunes the cheerful girl was quickly transformed into a taciturn, mistrusting young woman whose cold, ruthless intelligence amazed the majority of noble women. [3, 3]

The problem with the procedure of androgenization of female characters is, like in American fantasy (e.g. in the trilogy *Deed of Paksenarrion* of the pentalogy *Vatta's War* by Elizabeth Moon), that the male hero is simply transformed into the female hero, usually without taking into consideration the different psychological and physiological characteristics of men and women.

S. Lovrenčić deals with this problem with some success in her novel *Snakes of Nikonimor* because her female characters are for the most part spiritually strong and at the same time independent without sacrificing their female characteristics. In a story within a story the life of the hero's mother is described as follows:

Just like the house was hers, his were the ships – master and mistress, one did not rule over the other. She would await him and bid him farewell on the terrace, or in that room over the sea, the only one that had a window overlooking the open sea. She would be sad when he had to leave, and happy to see the masts and blue sails again, but in fact she loved that

rhythm of leaving and coming, and his absence did not bother her much. She loved the white stones of the city and her position as the mistress of the house, whose proud independence was protected by the sea. [9, 18]

Some pages later we find a legend of the creation of the world; female independence is again stressed:

Thus searching they opened a door that had not been opened yet. Behind the door there sat a woman who Daorsoy considered to be his own. She, however, did not consider herself to belong to anybody, and her name was Pirusta. The Builder trusted Pirusta more than anybody and therefore he entrusted her to speak for him. [9, 61]

Later in the novel we meet a young barbarian girl, Lissni, who was an excellent archer and “very proud of her scouting skills” [9, 105]. However, in the very first fighting scene she is easily disarmed by king Gurna:

Lassni went through the passage and was now at the storeroom door, discharging one arrow after the other with a wondrous speed. But not for long. Gurna, still wielding his sword, started for her. He looked straight in her eyes, and perhaps that confused her; her arrows flew slower and hit the targets with less precision. Although an arrow hit his upper arm – his chest being protected by light armor worn by imperial armies – Gurna disarmed the girl with a single strike. [9, 116]

Thus, the excellent marksman Lassni was unable to seriously wound Gurna who managed to defeat her with a single strike. Although Lassni is described as very skillful and competent, it is her physical weakness that is accentuated in combat.

Ney and Sciog-Lazarov state that the ideal way to represent female characters is through the appropriation of traditional male roles while keeping the female characteristics and femininity, and at the same time the accentuation of agency [13, 241]. The fundamental elements of female identity are the articulation of interpersonal relationships, love and family. If these elements are neglected or suppressed the identity creation of female characters suffers and ultimately fails [Ibid.]. According to the relational identity theory close personal relationships (such as family relationships) are the basic components of identity and self [12, 256].

Moreover, the development of friendship plays a crucial role in the process of identity construction; according to some theorists, friendship is more important than family relationships because of the voluntary nature of friendship relationships [Ibid.]. In contemporary American fantasy literature we can find numerous examples in which authors emphasize interpersonal relationships, love, family and friendship – in the last decade this is particularly observable in novels by Jacqueline Carey – and this trend can be noticed in Croatia as well, particularly in the novels by S. Lovrenčić and M. Benini.

5. Conclusion

The Croatian authors of high fantasy attempt to imitate the American authors of high fantasy, which can be observed in the topics of novels, fabulation, representation of main heroes, use of “timeless” and “spaceless” names and titles, as well as the use of English spelling or abbreviations. Occasional attempts to avoid the established genre conventions by introducing novelties into the genre (e.g. through archaic language and syntax, use of dialects) are not successful due to their forceful introduction in the conventional storytelling that is viewed by readers as “natural”. There are no works of high fantasy that would include elements of the Croatian traditional legends and mythology; instead, completely new worlds and mythologies are imagined, again in accordance with the conventions the Croatian readers are used to.

There is some conservatism in the representation of male and female characters, which is visible in the use of “father figures”, but the traditional representation of female characters as passive, weak and unintelligent is for the most part avoided. Many female characters do have their voice, choice and autonomy, as well as the ability to resist the patriarchal social structures. The male heroes are not uniformly shown as strong, active and dominant; there are characters that possess empathy and are insecure, although in fewer numbers than is the case with female characters.

It remains to be seen whether a work of high fantasy will appear that will successfully incorporate the genre conventions with traditional Croatian mythology and legends, as well as the contemporary postulates of representation of male and female characters.

References

1. Barr, Marleen S. *Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory*, New York/Westport/London: Greenwood Press, 1987
2. Benini, Mihaela. *Svećenica mjeseca [Moon Priestess]*, (self-published in electronic form: <http://milerama.nosf.net/wp-content/uploads/2008/12/sm.pdf>), 2008
3. Blažeka, Danijela. *Vladarica [Ruler]*, Zagreb: Strijelac, 2001
4. Franić, Oliver. *Araton I: Tajna Aratona [The Secret of Araton]*, Zagreb: Rast, 2004
5. Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York/London: Methuen, 1984
6. Hunt, Peter. "Alternative Worlds in Fantasy Fiction – Revisited". *New Review of Children's Literature and Librarianship*, Vol. 11, No. 2, pp. 163-174, 2005
7. Košta, Tomislav. *Vjenčanje s vjetrom [Marriage to the Wind]*, Zagreb: Škorpion, 2010
8. Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad. Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam. [When the World Was Young. High Fantasy and Doctrinary Antimodernism]*, Zagreb: Mentor, 2010
9. Lovrenčić, Sanja. *Zmije Nikonimora I: Palača i vrt [Snakes of Nikonimor I: The Palace and the Garden]*, Zagreb: Autorska kuća, 2008
10. Manlove, Colin. "Introduction to Modern Fantasy", in: Sandner, David (ed.). *Fantastic Literature: A Critical Reader*, Westport: Praeger Publishers, 2004
11. McCaffery, Larry. "Form, Formula, and Fantasy: Generative Structures in Contemporary Fiction", in: Slusser, George E. et al. (eds.). *Bridges to Fantasy*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982
12. Moody-Adams, Michelle M. "Self/other", in: Jaggar, Allison M.; Young, Iris Marion (eds.), *A Companion to Feminist Philosophy*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998
13. Ney, Sharon; Sciog-Lazarov, Elaine M. "The Construction of Feminine Identity in Babylon 5", in: Helford, Elyce Rae (eds), *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000
14. Raos, Predrag. *Let Nancija Konratata [Flight of Nancije Konratat]*, Zagreb: Izvori, 2007
15. Sinclair, Frances. *Riveting Reads: Fantasy Fiction*. Wanborough: SLA, 2008
16. Timmerman, John H. *Other Worlds: The Fantasy Genre*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1983
17. Večko, Matic. "William Morris and the Critical Utopia of High Fantasy." *Acta neophilologica*, 42. 1-2, pp. 45-55, 2009

La (s)fortuna del veneto coloniale in Dalmazia

Ivana Škevin
Università di Zadar

Riassunto

È risaputo che i secolari contatti linguistici e culturali croato-veneti sul territorio della Dalmazia avevano portato alla creazione del repertorio bilingue, il quale, negli ultimi decenni, ha assunto l'aspetto monolingue. Questo lavoro si propone di specificare le pratiche culturali e linguistiche attraverso le quali il veneto coloniale si faceva strada in Dalmazia e in seguito di determinare il ruolo delle varietà generazionali di lingua nella prevalenza dell'elemento dialettale croato-ciacavo e croato-standard nei confronti dell'elemento dialettale veneto.

Parole chiave

veneto coloniale, varietà croato-ciacave, dalmazia, semiosfera, koineizzazione

La fortuna del veneto coloniale

Le varietà ovvero le parlate adriatiche croato-ciacave in Dalmazia sono il risultato delle secolari interferenze linguistiche in particolare col veneziano (dal IX e X secolo fino alla metà del XV secolo) e col veneto (dalla metà del XV secolo in poi) [10]. Il ruolo della lingua franca della Dalmazia che fino al Quattrocento apparteneva al veneziano, nella seconda metà del secolo venne conquistato dai dialetti veneti “fondamentalmente di base veneziana”. Li chiamiamo *coloniali*, compreso il triestino, «perché in nessun caso (...) rappresentano lo sviluppo di una parlata romanza autoctona, ma sono sovrapposti a sostrati linguistici, sia slavi, sia romanzi, ma di diversa natura» [4].

Questa ricerca si basa su due corpus raccolti durante le inchieste linguistiche a Betina, un paese della Dalmazia centrale. Il primo è raccolto con i parlanti più vecchi, nati tra gli anni 1922 e 1951 i quali, nei termini della dialettologia tradizionale, sono i parlanti ideali, i meno corrotti ovvero quelli non contaminati dagli influssi linguistici non autoctoni o esterni. L'analisi lessicologico-etimologica ha dimostrato che su un totale di 560 lemmi ritrovati sul terreno e raggruppati in sei campi semantici (pesca, marineria, viticoltura, olivicoltura, arte del bottaio e agricoltura: attrezzi e lavori) 300 sono d'origine romanza di cui la maggior parte appartiene allo strato linguistico veneto [14].

Tabella 1¹

| Sfera semantica | Parole di origine romanza | Parole di origine slava |
|------------------------|----------------------------------|--------------------------------|
| PESCA | 61,96% di cui venete 44,79% | 38,04% |
| MARINERIA | 65,12% di cui venete 53,49% | 34,88% |
| VITICOLTURA | 29,41% di cui venete 23,53% | 70,59% |
| OLIVICOLTURA | 36,73% di cui venete 30,61% | 63,27% |
| ARTE DEL BOTTAIO | 57,14% di cui venete 48,57% | 42,86% |
| AGRICOLTURA | 61,54% di cui venete 51,92% | 38,46% |

I prestiti sono motivati dalla necessità di denominare nuovi oggetti e referenti prestatati dalle culture straniere cioè dalla diffusione culturale ovvero dal trasferimento e dalla divulgazione di oggetti e di costumi da una comunità di parlanti all'altra. Il luogo vero e proprio del contatto linguistico sono i parlanti bilingui e non il territorio [2]. Il parlante bilingue si pone come la figura del mediatore tra le *semiosfere* ovvero tra gli *spazi semiotici* in cui sono immerse le lingue²[7]. La mediazione linguistica è possibile grazie alla permeabilità del confine della semiosfera che si lega all'instabilità, per sua natura bilingue, della *periferia* [11]. Secondo le definizioni più recenti del bilinguismo il parlante è bilingue anche se solo comprende le parole e gli enunciati dell'altra lingua.

¹ Le percentuali sono state calcolate per “formalizzare” gli influssi veneti. Presentati in modo numerico i risultati rendono meglio l'idea, anche se sono relativi, ovvero durante la ricerca nel campo della marineria sono stati analizzati soprattutto i lemmi caratteristici della varietà di Betina e non quelli usati in tutte le varietà adriatiche, i quali oggi quasi ufficialmente appartengono alla terminologia marinaresca croata come *ankora* (< ven. *ancora*), *gajeta* (< ven. *gaetta*), ecc. Se fossero stati inclusi, le percentuali dei lemmi di origine veneta sarebbero state più alte (nel campo della marineria e della pesca). Bisogna sottolineare che gli influssi veneti non si limitano solo ai campi semantici elencati nella tabella. Essi furono talmente forti da entrare in tutte le sfere della vita quotidiana della Dalmazia dell'epoca (religione, casa e arredamento, abbigliamento, ecc).

² “Qualsiasi lingua è immersa in uno spazio semiotico, e solo in forza dell'interazione con questo spazio è in grado di funzionare. Meccanismo operativo indivisibile – unità della semiosi – va considerato non la singola lingua, ma tutto lo spazio semiotico pertinente a una data cultura. Definiamo questo spazio *semiosfera*” (Lotman 2006). In questo lavoro oltre alla *semiosfera* in chiave Lotmaniana distinguiamo anche le cosiddette *microsemiosfere* caratterizzate dai microlinguaggi e dalle pratiche culturali particolari (per esempio la semiosfera del cetolo peschereccio) e le cosiddette *macrosemiosfere* che si riferiscono agli spazi semiotici più generici, ovvero all'orientale croata e all'occidentale italo-romanza.

A nostro avviso, questo è l'unico livello di bilinguismo, o cosiddetto *bilinguismo passivo* o *semi-bilinguismo* [2], raggiunto dai parlanti di certi spazi della Dalmazia dell'epoca. Questo non vuol dire che tutte le comunità dalmatiche erano allo stesso livello di bilinguismo. L'analisi degli elementi ritrovati sul terreno indica l'esistenza di comunità di parlanti la cui competenza linguistica in veneto era talmente produttiva da coniare degli elementi linguistici nuovi successivamente divulgati tra i croatofoni delle zone di bilinguismo passivo. Il territorio colonizzato si configura come vero e proprio spazio semiotico in cui sono immerse più lingue che funzionano in forza dell'interazione con questo spazio e in forza delle necessità denominative e comunicative dei suoi parlanti [11]. La causa principale dell'importazione lessicale è la lacuna semantica nella *parole*, cioè il processo dell'adozione delle «voci apprese in massima parte a orecchio e passate per bocca popolare» [5] inizia al livello della *parole*. Coloro che prendono una parola in prestito lo fanno sia per nominare un referente non corrispondente o non esistente nella loro semiosfera e appartenente a quella con la quale si trovano in contatto (prestiti culturali per esempio: *gajeta* (<*gaetta* BOE 294, VMGD 74-5), sia per rinominare con un termine più prestigioso il referente per il quale esiste già un equivalente croato- ciacavo (prestiti intimi per esempio: *cîma* (< ven. *zima* 'estremità d'una gomena' GDDT 809-10) il cui equivalente croato-ciacavo è *krâjna*) [14]. Queste parole appartengono a un microlinguaggio specializzato cioè al ceto peschereccio che è un continuum microsemiotico organizzato in modo peculiare, e in questo si distingue da altre visioni macrosemiotiche. I pescatori bilingui sono creatori di parole nuove le quali, grazie alla permeabilità della semiosfera in cui è immerso il loro microlinguaggio si diffondono in altre semiosfere, più generiche. Secondo Fabbri è uno spazio, particolarmente il suo *confine*, in cui la commistione dei linguaggi, passando attraverso una loro destrutturazione, “primitivizzazione” o semplificazione porta ai processi di ridenominazione di sé, all'autoproduzione del nuovo “proprio” [3] ovvero alla nascita di nuove parole, nuove comunità e nuovi linguaggi che danno forma alla nuova realtà e ai nuovi spazi. Ne parliamo perché riguarda il terzo caso possibile del prestito in cui l'oggetto è l'invenzione della cultura della sponda orientale croata: in mancanza della parola adatta i parlanti probabilmente croati, ma sicuramente venetofoni, cioè bilingui, coniano un termine nuovo usando il materiale lessicale della cultura dominante. È il caso dell'autoproduzione del veneto coloniale, è il meccanismo di creazione del “proprio” orientale in cui è visibile ed ovvia la dominanza dell'occidente come cultura dominante. Alla luce di quanto illustrato e lanciato per la prima volta da Bidwell nel 1967 e successivamente ripreso da tanti altri come Folena, Muljačić,

Zamboni e Ursini [10] questo articolo si propone di determinare i modi e identificare gli spazi (tipi di semiosfere) in cui il veneto coloniale si autoproduceva e successivamente riproduceva nelle altre parti della costa orientale dell'Adriatico. I prestiti culturali e intimi che penetravano nello strato linguistico croato (a volte per riempire le lacune lessicali e a volte per sostituire i lemmi croati) sono la più solita espressione della colonizzazione linguistica e culturale. Questo lavoro si prefigge di identificare le probabili creazioni terminologiche e lessicali dei parlanti croati venetofoni nate durante questi contatti.

Prestito come innovazione linguistica (morfologica e semantica) della costa orientale dell'Adriatico

La necessità di trovare un nome nuovo è una causa estremamente importante di cambiamento semantico e di conseguenza, di sviluppo linguistico: in questo caso dello sviluppo del veneto coloniale. Prendiamo l'esempio del lemma *peškafôndo* o *peškahôndo m* i cui componenti, cioè tutti i valori formali e semantici di questo nome composto rimandano alla sua origine veneta (ven. *pesca* BOE 495 + ven. *fondo* BOE 279). Però le fonti venete, cioè i dizionari del dialetto veneziano o triestino non lo documentano in questa forma. Per questo si potrebbe concludere che sia un *neologismo formalmente indipendente*, parola nuova (auto)creatasi nella bocca dei parlanti croati bilingui sulla costa orientale [cfr. 15]. *Peškafôndo m* è un tipo di 'lenza fornita di più ami con piombo che la fa cadere sul fondo del mare. Si usa per la pesca di calamari e seppie' in uso lungo la costa croata. Abbiamo già accennato al fatto che (a nostro avviso) non esistono le attestazioni venete della voce, non le riportano né Boerio per il veneziano né Doria per il triestino ma le troviamo nel *Vocabolario marinaresco Giuliano – Dalmata* di Rosamani (VMGD 126). Però, lui attesta l'uso solo per Mali Lošinj nella forma *pescafondo* con il significato chiarito in precedenza. *Kaomišt m* è un tipo di 'cavo rinforzato di ferro che serve per collegare la rete di pesca con altre parti'. È confermato solo dai parlanti di Betina e non lo conferma nessun altro vocabolario a nostra disposizione. È una parola composta da due elementi italo-romanzi: ven. *cavo* 'qualunque corda di qualsiasi materia' (GDDT 41, VG 196, VMGD 51) e ital. *misto* 'che è composto da elementi di qualità diversa' (VLIcd). *Batisîgaj*, *batisiĉ* o *batusiĉ m* è 'la parte incavata sul fondo della cisterna, subito sotto il parapetto del pozzo che agevola l'attingere dell'acqua anche quando la cisterna è quasi vuota'. In altre parti della costa croata la parola nelle varianti *batisiĉ* (RGGK 23) e *batisič* (RSG 34, RGS 31-2, RRG 49) ha lo stesso significato. È una parola composta, formata probabilmente sulla costa orientale da due elementi veneti: *bàter* 'dar

percosse, picchiate' (BOE 68 – 69) e da *sigaj* o *sić* < ven. *secchio* 'vaso cupo di rame col quale s'attigne acqua; e che serve anche per misura' (BOE 639). Essendo di forma originale e nuova i sopraddetti termini sono neologismi formalmente indipendenti, esempi di autoproduzione e della creatività linguistica dei parlanti del veneto coloniale *di/in* Croazia, ovvero esempi di una nuova cultura/semiosfera veneta che si è creata sulla costa croata.

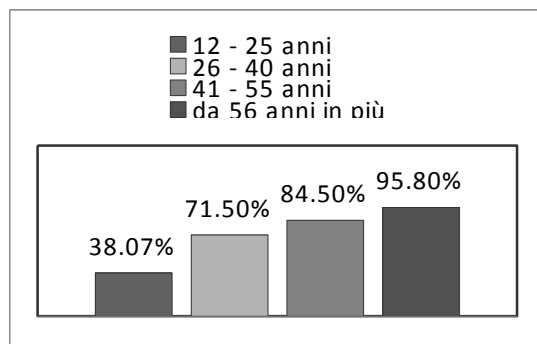
La necessità denominativa, oltre a creare parole nuove, causa anche cambiamenti di significato. Le conseguenze del cambiamento del significato sono diverse. Una di loro è la restrizione del significato la cui causa più frequente è la specializzazione del significato all'interno di un gruppo sociale che sente il bisogno delle parole nuove per denominare oggetti nuovi[16]. In quanto denota un oggetto nuovo e particolare appartenente alla cultura materiale riduce in modo permanente la sua area semantica che possiamo vedere nell'esempio del termine peschereccio *luštra f* 'scaglia, squama dei pesci'. La parola è in uso nelle parlate croato-ciacave anche in significati generici tipo *luštrân* che significa 'lucido' (RSG 197). Il significato di questo aggettivo è affine a quello peschereccio per analogia d'aspetto: la squama dei pesci è lucida e brillante ed è probabile che il significato peschereccio sia la specializzazione semantica del veneto *lustrò* 'lucido, lucidato, brillante' (GDDT 340, VDVD 109, VG 559, BOE 379). Le fonti venete riportano solo il significato generico *lustrò* 'lucido, brillante', e per 'squama, scaglia del pesce o del serpente' usano termini formalmente diversi: *schiamà* (BOE 624), *scaglia* (BOE 613) e *scaia* (VG 954). Dagli esempi che precedono e da tanti altri qui non menzionati risulta che la semiosfera del ceto peschereccio fosse stata esplicitamente dotata di proprietà atte di produrre significazione motivate dalla necessità di produrre significati nuovi. Visto l'esempio che segue, anche in altre semiosfere, più generiche, c'era l'esigenza di produrre nuovi significati. *Herijâda f* è 'finestrino (di solito in cantina delle vecchie case) con inferriata'. I due più importanti dizionari etimologici della lingua croata di Skok [12] e di Vinja [16] non confermano il lemma che più solitamente con la *f*- iniziale si usa in tante varietà adriatiche: *ferijâda* (RGV 55) e *ferijâda*, *ferjâda* (RSG 96, RCG 85), *inferjâda* (RGGK 81) con lo stesso significato 'inferriata sul finestrino della cantina o del seminterrato' o solo 'inferriata'. Le conferme venete sono omogenee: *feriada* (GDDT 229, VG 368, BOE 265, VDVD 79) dappertutto significa 'inferriata' (ossia 'chiusura di finestre, cancelli e sim. mediante sbarre di ferro più o meno grosse, disposte a grata' VLlcd). Il termine veneto coloniale si è creato per metonimia: parte ('inferriata') per il tutto ('finestra intera') > *herijada*, *ferijada*.

Il ven. *feriàda* 'inferriata' (BOE 265) deriva dal part. pass. del v. *inferriare*, var. di *inferrare*, sottinteso 'finestra) inferriata' (DELlCd).

La sfortuna del veneto coloniale

I risultati della seconda inchiesta fatta con i parlanti giovani testimonia l'inizio della sfortuna di questa varietà veneta nata sulla costa orientale dell'Adriatico. Si tratta di un' analisi di natura diversa perché questa segue i criteri della dialettologia sociologica che oltre alla variazione diatopica tiene conto anche della variazione diastratica. È la variazione connessa con le variabili relative all'identità sociale: il gruppo sociale, il sesso, la classe generazionale. Il questionario consisteva di 100 termini di origine veneta di uso comune e quotidiano: relativi alla casa, scuola, meteorologia, abbigliamento, ma anche marineria e coltivazione della terra. La classe d'età dei parlanti (spesso in base a blocchi o tagli decennali o venti-venticinquennali) è una variabile costantemente tenuta presente nelle ricerche empiriche sociolinguistiche. In questa, gli informatori appartengono a quattro gruppi generazionali. La rappresentazione grafica, nella quale è visibile che i giovani parlanti usano sempre di meno nella comunicazione quotidiana i prestiti di origine veneta (solo 38,07%), illustra un'inevitabile e progressiva sfortuna del veneto coloniale.

Tabella 2³



³ In questo lavoro sono stati parzialmente usati i risultati ottenuti durante le ricerche e le analisi dei dati raccolti per la stesura dell'articolo *Between the archaic (Romance) and standard (Croatian) linguistic element: koineization of island varieties* presentato al 25° Convegno internazionale della Società croata di linguistica applicata (HDPL) "Applied Linguistics Today: Research and Perspectives" tenutosi a Osijek in Croazia dal 12 al 14 maggio 2011.

Il riconoscimento dell'esistenza di vere e proprie varietà generazionali di lingua, definite in base alla classe d'età dei parlanti è problematico [1] però durante le inchieste e durante l'elaborazione dei dati si è „cristallizzato“ il cosiddetto linguaggio dei giovani che si manifesta nella completa mancanza di quello che Sornicola [13] chiama „il sentimento della comunità“ e della tradizione, mancanza della solidarietà e fedeltà linguistica e nell'orientamento verso le cose moderne, virtuali, globali. Giovani privilegiano le forme standardizzate rispetto a quelle locali perché le ritengono più prestigiose. La tabella è una rappresentazione semplificata dell'irreversibile cambiamento degli atteggiamenti linguistici dei parlanti attraverso la storia. All'epoca le forme venete erano ritenute prestigiose mentre i giovani d'oggi ritengono che lo siano le forme croate. Non è solo il caso del prestigio ma anche del fatto che i giovani vogliono adattarsi all'atto comunicativo e avvicinarsi ai loro coetanei per cui nelle conversazioni preferiscono usare i termini meno localmente marcati, meno salienti e più neutrali cioè più vicini allo standard. Dal punto di vista sociolinguistico si parla della *koineizzazione*. È la conseguenza dei contatti tra le varietà della stessa lingua che si manifesta tramite un livellamento dialettale e creazione di una *koiné* di compromesso tra le parlate locali. Tale processo è di solito progressivo e può durare per almeno tre generazioni e talvolta si estende anche per più di un secolo [6]. I parlanti giovani, ma anche quelli in età più avanzata spesso sono i cosiddetti *semi-parlanti* /*semi-speakers*: persone che hanno appreso una varietà cursoriamente, ovvero non dai genitori ma dagli amici, dai nonni in un momento successivo della vita [2]. Le analisi confermano la tesi sociolinguistica che i parlanti in età più avanzata hanno la tendenza di riscoprire l'elemento tradizionale e arcaico della loro varietà. La *koineizzazione* è causata anche dalla diffusione della scolarizzazione, dalla migrazione interna ed esterna, dalla diffusione di mezzi di comunicazione di massa ecc. Oltre al sopraddetto bisogna tenere conto di un altro fattore importantissimo: alcuni referenti che facevano parte del questionario sono caduti in disuso anche se le parole sono sopravvissute (*balancūn* < ven. *balanzòn* 'stadera grande' (BOE 57), *bujō(l)* < ven. *buiol* 'secchio di legno a doghe' (GDDT 100), *bruncin* < ven. *bronzin* 'tipo di pentola' (BOE 102). Tanto vale che ci sono tante altre che si riferiscono agli oggetti o referenti di uso quotidiano e i parlanti giovani lo stesso non li conoscono *pičona* (< ven. *piciona* 'tipo di bicchiere metallico' (GDDT 462)). Con la sparizione degli oggetti e dei lavori tradizionali cambia il comportamento dei parlanti, cambiano le mode il che infine vuol dire che cambiano le semiosfere. Se cambia lo spazio cambia anche la lingua che ci è immersa: al posto di *lapiš* (< ven. *lapis* 'matita o lapis piombino' (BOE 360) si usa computer, *kalafati* (ven. *calafào* 'colui che ha cura di calafatare e intonacare i navigli' (BOE 116) vengono sostituiti dagli informatici e dai *manager*, *huštani* (< ven. *fustagno* 'specie di

tela bambagina, mista col filo di lino e canapa' (BOE 292-3) sono sostituiti dalle gonne e dalle mini-gonne, *hacoli* (< ven. *faciòl* o *faziol* 'manto di pannolino che cuopre quasi tutta o buona parte d'una donna' BOE 258) con cui le donne si coprivano i capelli e la testa dalle pieghe fatte dai parrucchieri, non si va più a ballare i balli tradizionali (*balati kolo*) ma a ballare in discoteca. Tutte queste parole non *duperajemo* più (<ven. *doperàr* 'adoperare, usare' (BOE 245). Ciò che la volontà umana una volta ha istituito sta per essere disfatto con altrettanta facilità e per questo motivo molte parole un tempo dotate di significato oggi ai ragazzi sono incomprensibili. Dunque, la sfortuna del veneto coloniale non è causata solo ed esclusivamente dal cambiamento dell'atteggiamento e del comportamento linguistico dei parlanti ma anche dal cambiamento dello spazio semiotico in cui una varietà linguistica è immersa. Si tratta degli influssi reciproci, del rapporto tra la lingua e lo spazio che essa descrive. Se le realtà a cui finora dava forma non esistono più e se è cambiato lo spazio semiotico dentro il quale funzionava allora è inevitabile che vada perduta anche la lingua.

Bibliografia

-
1. Berruto, Gaetano, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari: Laterza, 2005.
 2. Dal Negro Silvia, Guerini Federica, *Contatto – Dinamiche ed esiti del plurilinguismo*, Roma: Aracne, 2007.
 3. Fabbri, Paolo, *Elogio di Babele*, Roma: Meltemi, 2003.
 4. Folena, Gianfranco, *Introduzione al veneziano “de la da mar”* in BALM, X-XII (1968-1970), Firenze: Leo S. Olschki, pp. 331-376.
 5. Jernej, Josip, *Sugli italianismi penetrati nel serbo-croato negli ultimi cento anni* in «Studia Romanica Zagrabiensia», 1 (1956), pp. 54-82.
 6. Kerswill, Paul, „Koineization and Accommodation”. Chambers, J. K.; Peter Trudgill; Natalie Schilling-Estes. *The Handbook of Language Variation and Change*. Oxford: Blackwell, 2002, 669-702.
 7. Lotman, Jurij Michajlovič, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma: Meltemi editore, 2006.
 8. Muhvić-Dimanovski, Vesna, *Neologizmi: problemi teorije i primjene*, Zagreb: Filozofski fakultet, Zavod za lingvistiku, 2005.
 9. Muljačić Žarko, *Introduzione allo studio della lingua italiana*, Torino: Einaudi, 1971.
 10. Muljačić, Žarko, *L'imbarazzo della scelta: veneziano orientale, veneziano coloniale, veneziano de là da mar?* Atti del XIV Congresso dell' A.I.P.I., Spalato (Croazia) 23-27 agosto 2000, «... e c'è di mezzo il mare»: lingua, letteratura e civiltà marina, 2, vol. I, a cura di Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen e Corinna Salvadori Lonergan, Firenze; Franco Cesati Editore, 2002, pp. 103-111.

11. Pezzini, Isabella, Sedda, Franciscu, *Semiosfera*, <http://www.culturalstudies.it/dizionario/pdf/semiosfera.pdf>
12. Skok, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika I-IV*, Zagreb: JAZU, 1971-1974.
13. Sornicola, Rosanna, *Dialettologia sociologica* in «I dialetti italiani: storia, struttura, uso», Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi e Gianrenzo P. Clivio, Torino: UTET, 2002, pp. 43-63.
14. Škevin, Ivana, *Etimološka i leksikološka obradba posuđenica romanskog podrijetla u govoru mjesta Betine na otoku Murteru*, tesi di dottorato, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2010.
15. Škevin, Ivana, *Su alcuni processi di denominazione: tra l'innovazione e la specializzazione semantica, (terminologia peschereccia di Betina)*, Atti di Convegno internazionale „Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico“, Zadar – Lovinac, 5-6 novembre 2010, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2012.
16. Ullman, Stephen, *Semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna: Il Mulino, 1966.
17. Vinja, Vojmir, *Jadranske etimologije. Jadranske dopune Skokovu etimologijskom rječniku, I-III*, Zagreb: HAZU e Školska knjiga, 1998-2004.

Abbreviazioni bibliografiche

| | |
|--------|---|
| BOE | Boerio, Giuseppe, <i>Dizionario del dialetto veneziano</i> , Firenze: Giunti, 1998. |
| DELlcd | Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo, <i>Dizionario etimologico della lingua italiana</i> , Bologna: 1999 (edizione su CD). |
| GDDT | Doria, Mario, <i>Grande dizionario del dialetto triestino, storico etimologico fraseologico</i> , Trieste: Il Meridiano, 1987. |
| RCG | Lipovac Radulović, Vesna, <i>Romanizmi u Crnoj Gori. Jugoistočni dio Boke Kotorske</i> , Novi Sad: MBM-plas, 1998. |
| RGGK | Kalogjera Damir, Fattorini Svoboda Mirjana, Josipović Smojver Višnja, <i>Rječnik govora grada Korčule</i> , Zagreb: Novi Liber, 2008. |
| RGS | Piasevoli, Ankica, <i>Rječnik govora mjesta Sali oliti Libar saljski besid</i> , Zadar: Matica hrvatska, Sali, Povjereništvo Matice hrvatske, 1993. |
| RGV | Jurišić, Blaž, <i>Rječnik govora otoka Vrgade</i> , Zagreb: JAZU, 1973. |
| RRG | Radulić, Ladislav, <i>Rječnik rivanjskoga govora</i> , Zadar: Matica hrvatska, 2002. |
| RSG | Vuković, Siniša, <i>Ričnik selaškega govora: rječnik dijalekta Selaca na otoku Braču</i> , Split: Laus, 2001. |
| VDVD | Miotto, Luigi, <i>Il vocabolario del dialetto veneto-dalmata</i> , Trieste: Lint, 1991. |
| VG | Rosamani, Enrico, <i>Vocabolario Giuliano</i> , Bologna: Lint, 1990. |
| VLIcd | Zingarelli, Nicola, <i>Vocabolario della lingua italiana</i> , Bologna: Zanichelli, 2008, (edizione su CD). |
| VMGD | Rosamani, Enrico, <i>Vocabolario marinaresco giuliano-dalmata</i> , Firenze: Olschki, 1975. |

Andrei Șerban – eterna reîntoarcere a regizorului rătăcitor

*Ileana Topologeanu
Universitatea București*

Abstract

Regizorul român Andrei Șerban (născut pe 21 iunie 1943, la București) pune în scenă creații remarcabile, atât în Europa, cât și SUA. Intoarcerea acasă a regizorului, profesor la Columbia University, este însoțită de daruri: conferințe, o academie itinerantă pentru tinerii actori și montări de referință, precum cele de la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca sau de la Teatrul Bulandra. Luminile reflectoarelor se îndreaptă spre scenele românești prin piesele montate de Tompa Gabor și Yuri Kordonski, cu activitate dincolo de Oceanul Atlantic. „Aici” și „acolo” sunt reperatele unui spațiu uniform prin intervenția regizorului călător.

Cuvinte-cheie

Andrei Șerban, regie, Peter Brook, „Ivanov”, Teatrul „Bulandra”.

„Cred că rolul artei e să filtreze trivialul vieții printr-o viziune transparentă, să dea speranță, nu doar să arate cât de sumbru e totul, cu alte cuvinte să ne amintească de potențialul infinit pe care, ca oameni, îl avem.” [4, 53]

Andrei Șerban ilustrează o întreagă mișcare prin care teatrul mondial își împropătează valorile, își cizelează sensibilitatea, își unifică vocile în produse artistice teatrale ce sunt mai aproape de caracterul universal al muzicii.

Regizorul român Andrei Șerban s-a născut la 21 iunie 1943 și a studiat arta actorului, ca și reputatul critic George Banu (născut la 22 iunie 1943, la Buzău), la Institutul de Teatru și Film „I. L. Caragiale” București. Amândoi își modifică specializarea după trei ani, Șerban se transferă spre a studia regia, sub îndrumarea lui Radu Penciulescu, și Banu – teatrologia. Andrei Șerban pleacă în 1969 la New York cu o bursă a Fundației Ford, facilitată de Ellen Stewart, iar Banu la Paris, în 1973. Din partea mamei, familia avea sânge grecesc, însă familia tatălui provenea din Ardeal.

La Piatra Neamț, la Teatrul Tineretului, Andrei Șerban a pus în scenă *Dureoasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, Kent* (1966), *Omul cel bun din Seciuan*, de Berthold Brecht (1968), *Noaptea încurcăturilor* de Oliver Goldsmith (1968).

Piesa *Șeful sectorului suflete*, de Al. Mirodan, a fost montată în 1965 pentru a participa la Festivalul Internațional de la Zagreb și s-a bucurat de succes.

În același mod, *Nu sunt turnul Eiffel*, de Ecaterina Oproiu, este spectacolul cu care participă, în 1966, la Festivalurile Internaționale de la Zagreb și Wrocław.

În 1968, montează *Iuliu Cezar*, de Shakespeare, la Teatrul „Bulandra”, iar în 1971 are loc premiera absolută cu *Iona* de Marin Sorescu, pe scena Teatrului Mic, ultima piesă înainte de a pleca din țară. Iona era interpretat de actorul George Constantin, iar textul – o premieră. Pentru a imagina pânțele peștelui uriaș care mistuie, scenografa Florica Mălureanu a folosit o serie de saltele pneumatice, un labirint prin care Iona își căuta salvarea. Spectacolul a fost oprit și directorul Teatrului Mic, Radu Penciulescu, și-a dat demisia ” [4, 84].

La începutul anilor '70, George Banu l-a cunoscut pe Peter Brook (născut la 21 martie 1925, la Londra) la Paris și i-a urmărit traiectoria artistică, căutările unui teatru nou, cel al „formelor simple”, un teatru marcat de Shakespeare, dar influențat și de arta africană. În anul 2005 a fost tradus din limba franceză în limba română studiul teatrologului român stabilit la Paris: „*Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*” [2].

Regizorul Andrei Șerban este chemat de Peter Brook în anul 1970 la Centrul Internațional de Cercetări Teatrale din Paris (CIRT), unde va fi membru activ timp de un an, după ce în 1967 l-a întâlnit pe Grotowsky la Wrocław. De Liviu Ciulei și de Lucian Pintilie l-au legat prietenii creatoare, deși Ciulei se născuse cu zece ani înaintea lui Pintilie și cu douăzeci de ani înaintea lui Șerban.

În mod evident, personalitatea fascinantă a regizorului Andrei Șerban este și rezultatul întâlnirilor fertile cu mentori care îi schimbă destinul și îl ajută să descătușeze vibrațiile interioare. Din punctul de vedere al rezultatelor regizorale, în deceniul șapte al secolului al XX-lea, când Șerban ia decizia să părăsească țara, numele lui era deja cunoscut printr-un repertoriu divers ce de bucura de succes.

Andrei Șerban participă la realizarea spectacolului „*Orghast*”, o refacere a mitului lui Prometeu, reprezentat la Festivalul de la Shiraz-Persepolis, în Iran (1971), în zona unde se află mormântul lui Xerxes. Scenariul a fost realizat de poetul Ted Hughes, care facuse un colaj din texte antice, cum ar fi *Prometeu și Perșii* de Eschil, dar și din lamentații funebre ” [4, 127].

Textul cuprindea mai multe coduri verbale: limbajul ceremonial avesta, greaca veche și cel inventat de Ted Hughes, iar acțiunea era dominată de șerpuirea corpurilor și a torțelor aprinse. Partea întâi oferea publicului parcurgerea drumului până la mormântul lui Xerxes, unde se afla stânca de care era înlănțuit Prometeu.

Brook nu a dorit să creeze un limbaj universal, ci a pornit de la premisa că un cuvânt este o particulă foarte mică a unui sistem. Cuvântul poate fi înlocuit cu un

sunet, cu o culoare sau cu o vibrație, regizorul are doar misiunea să păstreze aproximativ înțelesul, nu și forma. Limbajul teatral pe care Brook îl construiește este într-o permanentă transformare, deoarece afirmase: „*N-am crezut niciodată într-un adevăr unic*” și „*Teoria, odată formulată, înseamnă o poartă deschisă confuziei*”. Conceptul de „spațiul gol”, enunțat de Brook, a apărut din dorința de a înlătura artificialul și de a genera esența în expresia teatrală. În incipitul conferinței „*Teatrul mort*”, Brook pornea de la premisa: „*Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală <<bare >>*” și sublinia interesul oamenilor de teatru în legătură cu starea acestei arte: „*Noi vorbim despre cinema că omoară teatrul, dar prin aceasta ne referim la acel teatru așa cum era el când s-a născut filmul, un teatru cu casă de bilete, foaier, strapontine, luminile rampei, schimbări de decor, antracte, muzică, ca și cum teatrul ar fi, prin definiție, toate acestea și ceva în plus*” [3, 17].

Analiza întreprinsă de Peter Brook în *Spațiul gol* pornește de la criza domeniului, constând în diminuarea numărului spectatorilor și rezultând din incapacitatea teatrului de a educa sau de a instrui sau măcar de a distra.

Tirania frazei este eliminată și se apelează, în egală măsură, în receptarea spectacolului, la senzații sonore, vizuale și chiar tactile, regizorul pledând pentru îndepărtarea decorului și a stilului. Un spectacol-experiment, cum a fost cel montat în Iran, nu putea fi perceput decât în acel spațiu. Dorita reîntoarcere la origini s-a realizat prin faptul că *Orghast* reprezintă numele unui limbaj imaginat, visat, după cum Andrei Șerban, format sub influența lui Peter Brook, va pune în scenă *Fragmente dintr-o Trilogie antică* în greaca veche, limbaj neinteligibil chiar și pe pământul unde a fost vorbit în urmă cu milenii.

O primă trăsătură a stilului regizoral impus de Andrei Șerban este reîntoarcerea la ritual, prin valorificarea vocii, care se materializează în punerea în scenă a tragediilor antice, folosind drept cod limba greacă veche sau limba latină: *Medeea* (1972), *Electra* (1973), *Troienele* (1975).

George Banu sublinia trăsăturile dominante ale stilului regizoral al prietenului său: „*Spectacole sincretice, în care diverse ritualuri se împletesc pe un fundal de rezonanțe arhaice, ele reprezintă contribuția cea mai importantă a lui Șerban la regia de teatru contemporană*”. Alte caracteristici sunt „*spiritul ludic*” și „*extravaganța talentului*” [1, 161], conducând spre înglobarea unor noi tehnici de creație. De la Grotowski a preluat opțiunea pentru un „teatru sărac” în care obiectele nu se vor aglomera, pentru a facilita mutarea accentului pe jocul actoricesc.

Reîntors în România, montează *O trilogie antică* (1990), *Livada de vișini*, de Anton Cehov, (1992), la Teatrul Național din București, *Oedip*, de George Enescu, la Opera Națională (1995).

A debutat la Metropolitan Opera cu *Benvenuto Cellini* (2003), de Hector Berlioz, fiind primul regizor român care a reușit această performanță. Pune în scenă spectacole de operă la Paris, Nancy, Londra, Geneva, San Francisco: *Puritani*, *Norma*, *Trubadurul*, *Flautul fermecat*, *Don Carlos*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*.

Este profesor la Catedra de teatru a Universității Columbia din New York și se reîntoarce în România pentru a monta spectacole ce sunt premiate anual la Festivalul Național de Teatru: *Unchiul Vanea*, de Anton Cehov, (data premierei: 3 octombrie 2007), *Strigăte și șoapte*, de Ingmar Bergman, (data premierei: 24 ianuarie 2010), *Ivanov*, de Anton Cehov, pe scena Teatrului „Bulandra” (data premierei: 30 ianuarie 2011), *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, (data premierei: 24 ianuarie 2012) la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca.

Un spectacol ilustrativ pentru stilul regizoral al lui Andrei Șerban este *Ivanov*, jucat pe scena Teatrului „Bulandra”.

Pendularea între două spații impune alegerea unui text dramatic generos, introducerea unor elemente de noutate și un ritm de lucru alert.

Opera dramatică *Ivanov* a fost scrisă de Anton Cehov (1860-1904) la 26 de ani, în zece zile și are în centru un personaj care ilustra dezamăgirea, slăbiciunea, confuzia, oscilația între două iubiri și regretul neîmplinirii. În primul final, Ivanov moare pe neașteptate, dar cenzura nu agreea un deznodământ ce părea lipsit de componenta moralizatoare, astfel că autorul este nevoit să transforme sfârșitul: personajul principal se împușcă. Andrei Șerban alege prima versiune a piesei, tradusă de Dana Dima și adaptată scenic de regizorul însuși. Ivanov moare subit și ilogic în momentul cel mai fericit al vieții lui, la nunta cu Sașa, tână frumoasă și îndrăgostită peste măsură de el.

Repetițiile s-au desfășurat într-un interval de aproximativ șase săptămâni, aceasta fiind și metoda folosită de Kordonski: revenirea în România pentru o perioadă scurtă conduce spre un ritm alert de concretizare a spectacolului, spre canalizarea atenției actorilor, printr-un devotament complet. Ultimele repetiții, înaintea premierei sunt deschise, spectacolul materializându-se sub ochii receptorului.

Premiera piesei *Ivanov* a avut loc pe 30 ianuarie 2011, după câteva zile de fixare prin repetiții cu public. Prima surpriză, o reclamă chiar în spirit „american”, este distribuirea actorului Vlad Ivanov în rolul lui... Ivanov. Este un mod de a stârni atenția publicului prin coincidența de nume, dar este și atribuirea partiturii unui

actor foarte talentat. Vlad Ivanov a avut misiunea de a construi un personaj anost, un individ care începe să vadă clar mediocritatea în care se trăiește.

O altă trăsătură, ce derivă din opțiunea pentru spațiul gol grotovschian este deschiderea scenei spre culise. Actorii s-au adaptat rapid la spațiile multiple ale scenei și la un joc în ritm „electric”: Borkin – Marius Manole execută salturi energice, Sașa – Ioana-Anastasia Anton strigă dorința de a îi oferi fericirea lui Iavnov.

La nivelul limbajului, Șerban optează pentru introducerea elementelor din ebraică, sugerând moartea Annei Petrovna, iar în traducere se optează pentru replica apreciativă „*cea mai hot fată de măritat din gubernie*”, pe care o rostește Borkin, dornic mereu de a intermedia o afacere de succes, fie și o căsătorie. O astfel de replică poate fi șocantă pentru public, prin asocierea unui termen nou, colocvial, la modă, cu un termen arhaic, expresie folosită pentru caracterizarea Sașei drept cea mai bună partidă din regiune. Stilul regizoral al lui Andrei Șerban nu lasă impresia că ar dori să fie acceptat de toți, ci stârnește și opoziții susținute.

Distanța dintre actori și public este minimă, Dana Dogaru (Avdotia Nazarovna) trece printre rânduri și împarte cărți de vizită, este o mijlocitoare a căsătoriilor și se bucură de succes.

Andrei Șerban, Yuri Kordonski și Tompa Gabor sunt regizori care contribuie semnificativ la reaprinderea luminii date de teatru, la revalorizare și resemantizare, deoarece, după cum afirmă Peter Brook, „*în teatru, însă, tot timpul poți să pleci de la zero.*” Prin reîntoarcerea lor pe teritoriul românesc, experimentează și contribuie la integrarea teatrului nostru în contemporaneitate.

Andrei Șerban este promotor al proiectelor susținute de Institutul Cultural Român de la New York, realizând spectacolul ce pornește de la *Spovedanie la Tanacu* (textul Tatianeii Niculescu-Bran) – 2007, atelierul cu studenții la New York – *Poimâine alaltăieri* - 2008, Academia itinerantă pentru tineri actori: Horezu – 2009, Ipotești – 2011 și cea din iunie-iulie 2012 de la Mogoșoaia, cu temele Shakespeare și Caragiale.

Există o forță sau un personaj salvator? Secole la rând, piesa de teatru a operat cu acest motiv. Pentru cei implicați în teatrul românesc, regizorul Andrei Șerban este un impuls al sincronizării și al înnoirii prin educația clasică și riguroasă, întâlnirea cu mentori remarcabili, meticulozitatea în abordarea textului dramatic, intuiția partiturii actoricești, experimentarea „spațiului gol”, a noilor coduri lingvistice și artistice, raportarea la ritual, atemporalitate și ancorare în realitate.

Referințe bibliografice

1. BANU, George, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere: Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003
2. BANU George, *Peter BROOK. Spre teatrul formelor simple*, versiunea în limba română Delia Voicu, Editurile Unitext și Polirom, 2005
3. BROOK, Peter, *Spațiul gol*, Editura UNITEXT, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, 1997
4. ȘERBAN, Andrei, *O biografie*, Iași, Editura Polirom, 2006