

Issued: 2022

First issue: 1967. Previous name: *Lucrări științifice, Institutul Pedagogic Oradea*, between 1967-1979 <http://analeromana.uoradea.ro/1967.pdf>

New series: 1991. Title: *Analele Universității din Oradea. Fascicula Filologie*, ISSN 1221-129X between 1991-1995

1996: Split into *Fascicula Limba și Literatura Română* and *Fascicula Limba și Literatura Engleză*. New ISSN, from 1996-present: ISSN 1224-7588

"Analele Universității din Oradea. Seria Filologie. Fascicula Limba și Literatura Română"

is the same journal with "Analele Universității din Oradea Fascicula Limba și Literatura Română". Initially *Seria Filologie* referred to the two fascicules in the series, now there is only one fascicule in *Seria Filologie*. See: <http://analeromana.uoradea.ro/archives.html>

One issue yearly. It may be referred to either as "Volume 28, Issue nr.1/2021" or as "Volume 28, 2021"

Prima apariție a revistei datează din anul 1967:
<http://analeromana.uoradea.ro/1967.pdf>

Publicația a fost fondată în anul 1966 (cu titlul anterior *Lucrări științifice*) având ca scop valorificarea activității de cercetare a Facultății de Filologie a vechiului Institut Pedagogic din Oradea (între 1967-1979). Seria nouă, intitulată *Analele Universității din Oradea. Fascicula Filologie*, apare cu această denumire din anul 1991. Actualmente revista este editată de Facultatea de Litere a Universității din Oradea. Între 1991-1995 ISSN-ul revistei este 1221-129X. În 1996, titlul complet a devenit „ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN ORADEA. SERIA FILOLOGIE. [FASCICULA] LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ”, cu ISSN 1224-7588. În 1996, revista s-a divizat în *Fascicula Limba și Literatura Română* și *Fascicula Limba și Literatura Engleză*.

Pentru detalii, a se

vedea: <http://analeromana.uoradea.ro/archives.html>

ISSN 1224-7588

The responsibility of the opinions, ideas and attitudes expressed in this journal belongs solely to the authors. /Responsabilitatea opiniilor, ideilor și atitudinilor exprimate în această publicație revine exclusiv autorilor.

Contact /ADRESA REDACȚIEI

University of Oradea

Facultatea de Litere/Faculty of Letters

Universității Street no. 1, Pavilion C / 005, Oradea, 410087

Bihor, Romania

Fax/Tel: 00-40-259-408178; 00-40-259-408159

Email: analeromana@uoradea.ro

facultateadelitereoradea@gmail.com

Site-uri oficiale/Official Site: <http://analeromana.uoradea.ro/>

www.uoradea.ro; litere.uoradea.ro

www.facebook.com/pages/Facultatea-de-Litere-Oradea/174479065930383

©1967-2022.

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN ORADEA
FASCICULA LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ



**FASCICULA
LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ
2022**

**ANNALS OF THE UNIVERSITY OF ORADEA
ROMANIAN LANGUAGE
AND LITERATURE FASCICULE
Volume 29**

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN ORADEA

2022





**COMITETUL DE REDACȚIE
EDITORIAL BOARD**

EXECUTIVE EDITORS

Honorary Director: Professor Ion SIMUȚ, PhD
University of Oradea, Romania; Literary critic

EDITOR-IN-CHIEF: Assoc. Prof. Dana SALA, PhD

ASSOCIATE EDITOR-IN-CHIEF: Assoc.Prof. Delia RADU, PhD

EDITORIAL SECRETARY: Senior Lecturer Marius MIHEȚ, PhD
Comenius University, Bratislava, Slovakia

LOGISTICS MANAGEMENT:

Prof. Dr. Ingrida Eglė ŽINDŽIUVIENĖ- editor
Vytautas Magnus University, Lithuania

Prof.Habil. Dr. NAGY Levente - editor
Eötvös Loránd University - ELTE, Budapest, Hungary

REVIEWS EDITOR: Senior Lecturer Paula NEAMȚU, PhD

SECTION EDITORS & WEB-MANAGEMENT:

Associate Professor Crenguța Gânscă, PhD
Professor Florin CIOBAN, PhD- editor
ELTE University, Budapest, Hungary/University of Oradea

Senior Lecturer Magdalena INDRIEȘ, PhD



COLEGIUL ȘTIINȚIFIC/ ADVISORY BOARD

Professor Marcel CORNIS-POPE, PhD
Virginia Commonwealth University, USA

Professor Fabrice DE POLI, PhD
Université Savoie Mont Blanc, France

Professor Dan Octavian CEPRAGA, PhD
Padova University, Italy

Professor Marta CYWINSKA, PhD
State University, Warsaw, Poland

Professor Ambrus MISKOLCZY, PhD
ELTE University, Budapest, Hungary

Professor habilitatus Aliona GRATI, PhD
The State University, Chișinău, Moldova

Professor Antoaneta OLTEANU, PhD
Bucharest University, Romania

Professor Alexandru RUJA, PhD
West University, Timișoara, Romania

Professor Mircea A. DIACONU, PhD
„Ștefan cel Mare” University, Suceava, Romania

Professor Iulian BOLDEA, PhD
„Petru Maior” University, Târgu-Mureș, Romania

Professor Marian Victor BUCIU, PhD
Craiova University, Romania

Professor Gheorghe PERIAN, PhD
„Babeş-Bolyai” University, Cluj-Napoca, Romania

Professor habil Rudolf WINDISCH, PhD
University of Rostock, Germany

Senior Lecturer Alessandro ZULIANI, PhD
University of Udine, Italy

Professor Anna SUWALSKA KOŁECKA, The Mazovian State
University in Plock, Poland, PhD

Assoc. Professor Iulia COSMA, PhD
Università degli Studi di Padova

Assoc. Professor Ramona GONCZOL
University College London, UCL School of Slavonic and East
European Studies(SSEES)

Assoc. Professor Éva FORINTOS, PhD
University of Pannonia, Veszprém, Hungary,

Professor habil. Marek PIENIĄŻEK, PhD
Pedagogical University of Krakow, Poland,

Assoc. Professor Daniela Francesca VIRDIS, PhD
University of Cagliari, Italy

Assistant Professor Tibor HERGYÁN, PhD
ELTE University, Budapest, Hungary

Assoc. Professor Steve BUCKLEDEE, PhD
University of Cagliari, Italia

Senior Lecturer Gabriela CHICIUDEAN
"1 December 1918" University, Alba-Iulia

CUPRINS / TABLE OF CONTENTS

2022  **A**LLRO

Vol.29

INNER/OUTER SPACES

OPENINGS /11

Space-Harbinger of Future /12

LUCIA ISPAS -/ (IN)OSPITALITATE/ OSTILITATE ÎN SPAȚIUL
URMUZIAN /13

- / (IN)HOSPITALITY / HOSTILITY IN URMUZ' LITERARY SPACE/ 13

INNER/OUTER SPACES/30

Space: Objective vs Subjective /31

EVA SZEKELY -/ OBJECTIVE AND SUBJECTIVE SPACES IN THE
LOVE POETRY OF AMY LEVY /32

DELIA MARIA RADU -/ ON INNER/OUTER SPACES WITHIN
SALMAN RUSHDIE'S FICTIONAL WORLDS/41

CRENGUȚA GÂNSCĂ -/ SMALL TOWNS AS PHYSICAL SPACE AND AS
MENTALITY IN THE INTERWAR ROMANIAN DRAMA /50
/ TÂRGUL DE PROVINCIE CA SPAȚIU FIZIC ȘI PSIHOLGIC
ÎN DRAMATURGIA INTERBELICĂ/50

Motherhood, Corporality and The Essence of Space / 58

TEODORA CERNĂU -/V. GRIMALDI'S POETICS OF MOTHERHOOD IN PRESENT-DAY SPACES/59

-/LA POETIQUE DE LA MATERNITE DANS L'ESPACE CONTEMPORAIN DANS LE ROMAN *ET QUE NE DURENT QUE LES MOMENTS DOUX* DE VIRGINIE GRIMALDI/59

ANCA TOMOIOAGĂ - /THE MATERNAL BODY AND ITS SPATIAL REPRESENTATIONS IN IOANA NICOLAIE'S NOVELS/65

DANA SALA - / ETHEREAL WOMEN IN THE POETICS OF GELLU NAUM/87

Open spaces vs Confinement/94

DOREL-AUREL MUREȘAN --/PHYSICAL AND METAPHORICAL PRISONS IN MARGARET ATWOOD'S *HAG-SEED*/95

SIMONA ȘUTA -/ ESPÈCES D'ESPACES – UNE POÉTIQUE DE LA VILLE/104

/G. PEREC: SPECIES OF SPACES. A POETICS OF THE CITY/104

EMINA CĂPĂLNĂȘAN - /LECTȚIA LUI MARIN SORESCU: EVADAREA DIN ORICE SPAȚIU CARCERAL/ 111

/MARIN SORESCU'S LESSON ON FLIGHT FROM CONVENTIONAL CONFINES /111

ANDRADA MARINĂU - / THE GOTHIC CATHEDRAL AS LITERARY SPACE IN EUROPEAN LITERATURE/119

Rethinking Space and Aesthetics / 125

ȘTEFANA DUNCEA -/KÜNSTLER(FIGUR): FIGURA ARTISTULUI LA THOMAS MANN ȘI CONEXIUNI CU ESTETICA LUI TUDOR VIANU. RECURENȚE ȘI ANALOGII CONCEPTUALE/126

/ KÜNSTLER(FIGUR): THOMAS MANN'S ARTIST FIGURES IN CONNECTION WITH THE AESTHETICS OF TUDOR VIANU. RECURRENCES AND CONCEPTUAL ANALYSES /126

SPACE AND LANGUAGE / 137

**ANAMARIA BIANCA TONT /SPAȚIUL ÎN PROCESUL DE PREDARE-
ÎNVĂȚARE A LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ /138
/SPACE IN THE TEACHING AND LEARNING PROCESS. TEACHING ROMANIAN AS
A FOREIGN LANGUAGE/138**

BOOK REVIEWS / 146

IOANA ALEXANDRESCU- /MAILLARD'S MEDEA/ 147

**ORLANDO BALAȘ -/GÁBOR VADERNA: TRAUMA AND MODERNITY.
LOCAL AWARENESS OF SALONTA VS THE CAREER OF A
HUNGARIAN 19th CENTURY POET/149**

**IOANA CISTELECAN -/REVISITING THE AMERICAN DREAM
PARADIGM. (ON JAMES TRUSLOW ADAMS, *THE EPIC OF AMERICA*)/152**

**ORLANDO BALAȘ -/A CRITICAL PERSPECTIVE ON ROMANIAN-
HUNGARIAN POETRY IN BIHOR COUNTY/157**

**ADINA PRUTEANU - /CORPORATE SPACES AS METAPHORS OF
COMMUNICATION /161**

MIHAELA OGĂȘANU -/NEW OUTLOOKS ON THEORIES OF SPACE/164

FLORIN CIOBAN -/REVISITING TRAUMA AND MODERNITY/166

OPENINGS

Space-Harbinger of Future

(IN)HOSPITALITY / HOSTILITY IN URMUZ' LITERARY SPACE

(IN)OSPITALITATE/ OSTILITATE ÎN SPAȚIUL URMUZIAN



LUCIA ISPAS

Senior Lecturer, Ph.D.

Petroleum-Gas University, Ploiești

luciaispas@yahoo.com

article code 663-280

Abstract: *The characters imagined by Urmuz in "Pagini Bizare" (Weird Pages) are hybrid creatures resulting from the grafting of animal or robotic elements onto a structure that vaguely resembles a human being. As mechanical beings that operate under the rule of automatism, they are captive in a never-ending present. The space in which they lead their larval existence is a reflection of their own corporeality: a place of perpetual imprisonment from which they can only escape through annihilation. This article aims to demonstrate, by applying Derrida's principle of hospitality, that beyond the overt hostility of display (grotesque beings, nightmare visions, thanatic obsession, to name just a few of the elements from Urmuz's arsenal of hostility), the textual space can be extremely welcoming, thanks to the levers employed by the author. Such levers are: humor, which captivates the reader, parody that undermines from within, but above all, the fact that the (non-)heroes are, as Nicolae Balotă saw them, essential, permanent personas of human destiny, suffering from Freudian complexes, experiencing existential dramas, caught in the grip of a petty, limited universe. When the host swaps roles with the guest through a translation-like process, the paradigm of hospitality is modified.*

Key words: spatiality, fractals, textual space, hostility, hospitality, Urmuz

(I)mundum concitant. Reprezentare fractalică

Toate celebrele manifeste ale avangardei românești sunt anticipate de notațiile unui scriitor care nu a simțit nevoia de a-și enunța explicit principiile care aveau să îi guverneze scrisul. Mai mult decât atât, poate din modestie sau dintr-o probabilă lipsă de credit acordat valorii proprii opere, pe care, de altfel, nu o considera compatibilă cu ideea înrădăcinată de literatură, ci doar un amalgam de jocuri de cuvinte și imagini menite să îi distreze puținii prieteni și familia (Sașa Pană vorbea de la Urmuz despre conștiința crizei conceptului de literatură) (Pană, 1969, p. 20), Dimitrie Dem. Demetrescu-Buzău a refuzat mult timp ca textele sale să vadă lumina

tiparului. Chiar și atunci când este descoperit de Tudor Arghezi acceptă să fie publicat sub un pseudonim, abia după lungi insistențe, de teama permanentă ca acestea să nu îi afecteze reputația și viața socială. Sub numele de peniță Urmuz, grefierul bucureștean scrie texte care preced dadaismul, suprarealismul francez și literatura absurdului, așa cum, parțial, intuiește și G. Călinescu: „Suprarealismul românesc este, prin Urmuz, anterior celui francez și independent” (Călinescu, 1980, p. 804).

Dacă dăm crezare datelor oferite de Nicolae Balotă („După amintirile surorii sale, Urmuz și-ar fi compus schițele (cele 7 narațiuni publicate în ediția „Unu”) în 1907-1908” (Balotă, 1970, p. 21), observăm că lucrările lui Urmuz anticipează incursiunile suprarealiste ale lui Breton (cu optsprezece ani), însă trebuie subliniat că, între mișcarea franceză și opera românului, momentul nu este singura diferență. Pentru el „scrisul este un act de supremă reflexivitate: Urmuz scrie, rescrie și transcrie mereu aceleași texte, cu răbdarea, cu încăpățânarea marilor asceți ai verbului” (*Idem*, p. 28). Opera ține loc de manifest sau program estetic și reprezintă intrinsec un sumum al întregii concepții a autorului.

Spațiul textului urmuzian este o copie a spațiului creionat în text: un aparent amalgam neprimitor de lucruri, obiecte înghesuite fără nicio disciplină internă, într-o circumscriere claustrantă, din care personajele abia așteaptă să evadeze, fără a reuși vreodată pe deplin. Senzația de inospitalitate este dublată de aceea de ostilitate. Cititorul comun se simte agresat, pierdut într-un labirint neprietenos, a cărui unică menire pare fi aceea de a-l expulza. Eroii, prelungiri non-umane ale acestui tipar spațial, sunt alcătuirii complexe, amestecuri hibride, neverosimile, inaderente la realitate. În fapt, însă, în mod complet paradoxal, oricât ar fi de bizare, în accepțiunea freudiană a termenului (părintele psihanalizei vorbea, într-unul dintre studiile lui, despre ceea ce poate fi considerat *uncanny*, adăugând sensului primar, acela de „ciudat” și pe acela de „însământător”) (Freud, *The Uncanny*, 1919, <https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-CompleteWorks.unlocked.pdf>, pp. 3677 passim, ultima accesare 22.05.2022), personajele lui Urmuz ne permit să identificăm, prin intermediul lor, tipare umane, elementul de perenitate al caracterului. Cu totul surprinzător, omul-animal sau automatonul se pretează la a fi așezate pe canapeaua psihanalistului: în universul urmuzian, aceste proiecții non-umane pot manifesta dragoste paternă (Stamate), amicitie (Ismail și Turnavitu), se pot simți trădate, experimentează defulări ale pulsionului sexuale dintre cela

mai atipice (Fuchs și atâția alții), suferă de invidie peniană (nepoata lui Gayk), complex oedipian sau al castrării (Grummer), se tem de autoritățile, nu cred în puterea justiției sau se lansează în întreprinderi a căror futilitate debusolează. Aproape toți, manifestând obsesia thanatică, cochetează cu gândul sinuciderii, văzută ca micșorare, până la neantizare. Dacă ne aventurăm și urmăm silogismul logic construit de Nicoleta Ifrim în hermeneutica fractalității (aplicată, desigur, textului postmodern), atâta vreme cât „eul nu mai este un individ, ci un nod de relații” (Ifrim, 2013, <https://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=432>, ultima accesare 3.05.2022), tot astfel non-eroii lui Urmuz încetează a mai fi imagini distorsionate ale unei singularități și devin *port-parole* al unui pattern repetitiv.

În spațiul unui astfel de text, cititorului experimentat, oaspete, i se impune o schimbare de conduită. Acum el este obligat, abordând o poziție automară, să devină gazdă, să organizeze, respectând regulile ospitalității, să disciplineze dezordinea, să infuzeze sens în ceea ce pare un absolut nonsens. Prin modificarea paradigmei, conform ideii enunțate de Derrida, autorul alege să ignore voia Legea și devine, pe cale de consecință, un simplu invitat, care se supune regulilor propriei casei pe care, șocant, o vizitează: „În concretețea multiplicării Legii unice, abstracte, în legi ale conduitei sociale, ospitalitatea este indisolubil legată de violență” (Derrida, 1999, p. 57). Plurimorf, discursul urmuzian împinge la o re poziționare a eului în text, a cărui lume devine singura realitate, text care se așază deasupra restricțiilor interpretative, creându-și propriile exigențe și redobândindu-și autonomia (Ifrim, 2001, p. 58). Prin urmare, accentul nu mai cade pe nevoia imperioasă de interpretare a mesajului, ci pe invitația de a-l produce prin actul lecturii. Urmărind îndeaproape silogismul derridian, conform căruia „a trece pragul înseamnă nu numai a se apropia, a veni, ci, mai ales, a intra, a pătrunde” putem concludiona, ca și teoreticianul darului, că autorul, ca un amfitrion nerăbdător, își așteaptă musafirul ca pe un eliberator, o persoană care posedă puterea de a-l emancipa. Este ca și cum străinul ar fi în posesia cheii. (tr. ns.)¹ (Derrida, 2000, p.123). Darul lui Urmuz este concederea accesului cititorului la toate nivelurile spațiului din textul său.

¹ "Crossing the threshold is entering and not only approaching or coming. Strange logic, but so enlightening for us, that of an impatient master awaiting his guest as a liberator, his emancipator. It is as if the stranger or foreigner held the keys."

Spațiul din text. În labirintul lucrurilor. Aplicând teoria fractalității, Ifrim considera că „spațiul, la rândul său, abolește trăsăturile tradiționale ale liniarității și succesiunii formale, fiind definibil prin sintagma *întregului multiplu*. Fenomenologia spațiului în literatură derivă din concretizarea geometriei fractalilor; subiectul nu este o entitate care se inserează în lume ca într-un cadru material pre-existent, ci operează el însuși plasarea lui aici conform unei reguli de ordonare calitativă. Vorbim astfel de configurarea unui alt fel de spațiu, relațional-intensiv, care înlocuiește toposul ordonat-extensiv tradițional.” (Ifrim, 2013, *loc. cit.*). Într-un astfel de spațiu, este obligatoriu să distingem între disponibilitate, dispunere și dispoziție, înțeleasă ca re-poziționare, așa cum este aceasta văzută de Ciprian Mihali: „În lume suntem printre lucruri, ele sunt presărate în jurul nostru, noi înșine suntem dispuși la contactul cu ele și suntem risipiți printre ele. O asemenea împrăștiere originară face ca lumea să nu poată fi dată ca uniformitate a unei suprafețe sau a unui recipient, ci mai degrabă ca rețea, în care termenii relației și relația dintre ei se presupun reciproc și se dau simultan.” (Mihali, 2001, p. 14)

Când vorbim despre toposul-rețea, textele urmuziene, în micimea lor, se dovedesc a fi surprinzător de generoase: sunt prezente spațiile-carceră, obsesia ascensională și nevoia de evadare sau neantizare, ca anulare a ființării, deci, pe cale de consecință, a decorporalizării (ființa devine atât de mică, încât încetează a mai ocupa vreun loc), toate imagini ale unui sine torturat. Când scriitorul poate „crea la infinit imagini cu care să-ți mobilezi singurătatea”, ceea ce poate rezulta este, conform lui Ion Pop, o patrie, „o țară a tuturor posibilităților”, în care „monștrii și îngerii pot apare (sic!) oricând.” (Pop, 1969, p. 39)

Spațiile-temniță, care ostracizează și obnubilează, apar în mai multe opere. Acestea pot fi un apartament, o prăvălie, curtea unei mănăstiri ori propriul destin, fatalitatea care ține eroii sechestrați. Dincolo de aceste spațiile ale vegetării se întinde nimicul. Bunăoară, casa familiei Stamate, care este descrisă în prima dintre cele patru părți ale „romanului” („Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie”) (Pop, 2012, p.76), este, aparent, efigie a unei familii echilibrate, de clasă mijlocie. Salonul apartamentului, spațiu care este echivalentul unei cărți de vizită, pentru că este prima încăpăre văzută de posibiii oaspeți, este „vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea din afară” (*Ibidem*) – o trimitere către spațiul

cavou imaginat și de Bacovia sau o ironie la adresa căsniciei (cu accent pe etimonul „caznă”, un mic infern matrimonial?). Descrierea apartamentului continuă cu o serie de încăperi legate între ele, pe principiul vaselor comunicante, un labirint descendent la capătul căruia găsim de o parte „un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină” (Pop, 2012, p. 77) și de cealaltă „un țăruș, de care se află legată întreaga familie Stamate...” (*Ibidem*). Prin urmare, căminul familial este echivalentul unei temnițe, un spațiu închis în care faci prizonierat benevol, din care nu se poate ajunge la exterior (salonul nu are legătură cu restul apartamentului) și din care se poate evada numai printr-o călătorie spre un spațiu strâmt, infinit și imposibil de cunoscut, printr-o călătorie spre nicăieri. Din șirul de elemente fantastice care alcătuiesc inventarul familiei Stamate, cel mai grăitor exemplu este țărușul de care sunt legați cei trei - însăși instituția familiei este ținută laolaltă doar de un lanț.

Tot o imagine a claustrării propune și *Ismail și Turnavitu*: „Cea mai mare parte din an, Ismail nu se știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ține astfel sechestrat pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și decorația moravurilor noastre electorale.” (Pop, 2012, p. 59) Evident, trimiterea ironică la simulacrul alegerilor este asemănătoare cu aceea evidențiată de Caragiale în comedia *O scrisoare pierdută*. Aici claustrarea este impusă din afară, abuzivă. Ceea ce face Ismail cu viezurii și Gayk cu nepoata reprezintă tot o sechestrare, reflex al unei dorințe exagerate, pervertite, de posesiune. Mitul sisific se transpune aici în întoarcerea permanentă la spațiul închis a omului care trăiește iluzoria eliberare din prizonieratul propriei vieți.

Impulsul ascensional trădează, la nivel primar, dorința de desprindere de contingent, de pătrundere în infinit, tradusă, în text, în moduri diferite. Algazy și Grummer urcă, într-o înclăștare care parodiază lupta lui Prometeu cu vulturul, pe vârful unui munte. Personajul din *După furtună* se suie, după ce, într-un acces de pocăință, mătură chiliile, într-un copac, unde își poate număra nestingherit banii, în timp ce se minunează deșănțat de frumusețea naturii. Ai putea spune că se dedă tocmai la acea blamată îndeletnicire pe care Gellu Naum avea să o descrie frust și sarcastic drept amestecarea farfuriilor ochilor cu amurgul sau admirarea posteriorului domnului Ford (*Un centaur siluind arborii poemului*):

„«Ce splendoare! Ce măreție!» exclama el în extaz în fața naturii, tușind uneori semnificativ și sărind din cracă în cracă, în vreme ce, pe sub ascuns, avea grijă să dea regulat drumul în văzduh unor muște cărora le introducea sub coadă lungi fâșii de hârtie velină...”

Dacă nu urcă, atunci eroii se pot supune elongației, unind spațiile: „Dragomir, bănuind cât de delicioasă trebuie să fie senzația artistică și rafinată ce o urmărește prietenul său, îi sare în ajutor și, spre a da învins pe clientul său atât de îndărătnic, își lungește gâtul cu un supliment de mucava de un metru și 20 cm, pe care se suie grațios și iedera și alte plante agățătoare și care are în partea de sus un aparat care arată cele «patru puncte cardinale»” (Mincu, 1983, p. 83). Emil Gayk, deși stă încovoiat, domină împrejurimile. Într-un gest de armistițiu final, „printr-o clauză secretă”, ambii eroi din scrierea eponimă primesc permisiunea să își ridice unul altuia „cât mai sus moralul”, ca și cum dreptul la optimism, la fericire, trebuie ascuns, disimulat printre rânduri. Cel mai sus ajunge, indiscutabil, Fuchs, cel ales de Venus însăși, după ce, transportat de muzică, se găsește într-un cartier rău famat din capitală: „Ele luară pe Fuchs și-l purtară ușor pe brațe moi și voluptoase, până la capătul unei scări de mătasă, făcută din portative, scară ce fusese agățată de balconul Olympului, unde Venera îl aștepta...” (Mincu, 1983, p. 68). Evident, Urmuz este ironic de două ori: o dată, când îl continuă pe Vinea, din *Manifest activist către tinerime* și a doua oră, când tratează iubirea ca pe un sentiment înălțător, care te poate apropia, așa cum își imagina Nichita în poemul *Leoaică tânără, iubirea*, de esențe. Azvârlit pe pământ, Fuchs primește funcția „de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene”, însărcinare care i se pare, probabil, ca și lui Urmuz însuși, mult prea dificilă, fapt pentru care decide să rățăcească în Haos.

Dincolo de automatismul existenței lor mecanicizate, de non-ființarea într-un prezent perpetuu, peregrinarea aceluia *homo viator* (cum îl numește Balotă) pare a fi ocupația principală, una care traduce nevoia de căutare a sinelui și de aderență la o lume neospitalieră: Ismail „rățăcește în zig-zag” pe o stradă identificabilă pe harta Bucureștiului interbelic (distrusă de comuniști pentru a face loc Casei Poporului), în timp ce anonimul din *După furtună* „cu vestmintele ude și părul în dezordine, rățăcea în întunericul nopții căutând un lăcaș de adăpost...” (Mincu, 1983, p. 64).

Evadarea, atât din spațiile-carceră, cât, mai ales, din cuplurile toxice, bazate pe relația, interschimbabilă, uneori, stăpân-slugă,

abuzat-abuzator, este iluzorie: „În plus, Dragomir mai are dreptul ca, de câte ori va fi timp de ploaie, să poată împreună cu întreaga sa familie petrece noaptea în jumătatea din stânga unei firide situată în zidul de la poarta locuinței lui Cotadi.” (Mincu, 1983, p. 83). Pentru că a fost ținută prizonieră la internat, protejata lui Gayk săvârșește un hybris: „Foarte sârguitoare și conștiincioasă, această nepoată a sa ajunge în scurt timp la maturitate și, observând într-una din zile că a reușit să dobândească o cultură generală, a cerut iubitelui său unchi să o libereze din pension și să fie acasă la câmp... Încurajată că a fost atât de ușor satisfăcută, ea nu pregetă mai târziu să ceară să i se garanteze și accesul la mare” (Mincu, 1983, p. 79), ceea ce atrage după sine repercusiuni neașteptate: unchiul este cel castrat în mod simbolic, prin interzicerea definitivă a plăcerii de a ciuguli, gest care sublimizează actul sexual. *Plecarea în străinătate* vorbește despre un alt fel de evaziune eșuată: personajul se închide în cămară, după care este împiedicat brutal să întreprindă planificata călătorie, de către o soție abuzivă: „Ambițioasă ca orice femeie și neputând suporta afrontul unui asemenea refuz, netrebnică soție îl legă atunci cu o frânghie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar până la marginea corabiei, îl luă și îl depuse fără nicio formalitate pe uscat.” (Mincu, 1983, p. 81).

Dispariția este un reflex al instinctului freudian al morții, al obsesiei thanatice, pe care Urmuz însuși a trăit-o înainte de gestul de autosuprimare. Rănite, trădate, depozitate de anumite atribute, personajele sale se neantizează: Fuchs „alergă de își scoase umbrela de la reparat și, luând și pianul cu sine, dispărură pentru totdeauna în mijlocul naturii mărețe și nemărginite...”, după ce îl aruncă pe Bufty în Nirvana, Stamate, „suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capătul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic.” Algazy și Grummer se fagocitează reciproc, în timp ce Turnavitu se sinucide, după ce combustionează, într-un gest de sacrilegiu, rochiile amicului său: „redus astfel la mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și favoriți, Ismail abia mai avu puterea să se târască până la marginea pepinierei cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine și în această stare a rămas și până în ziua de azi.”

Culmea anulării este atinsă în bucata *După furtună*. Nu este deloc dificil să înțelegem că finalul oglindește întocmai opinia

umilului copist despre împărțitorii de dreptate: „Renunță la toate titlurile și întreaga sa avere, se dezbracă în pielea goală, rămânând încins numai cu o funie de tei și, după ce în această stare mai privi încă o dată marea nemărginită, se sui în prima căruță cu arcuri ce întâlni în cale și, ajungând în goana cailor la orașul cel mai mare din apropiere, merse de se înscrie în barou...”.

În ultimă instanță, mesajul pesimist final ascuns printre rânduri de către autorul *Cântecului revolverului* este că existența rareori are vreun sens, postulat cuprins magistral în *Puțină metafizică și astronomie*: „În adevăr, cine a putut mai întâi obliga materia și forța cosmică să fie ceva, când ele însele, la rândul lor, desființându-se, dându-și demisia, ar putea oricând obliga pe acel «cine» să nu fie «nimic».”

Spațiul textului. Una dintre trăsăturile evidente ale scrierii urmuziene este caracterul ei cvasi-literar academic, oficial, aproape științific. Fraza directă și concisă, fără meandre amețitoare, demnă de un funcționar public, descrie cu o mimată naturalețe perfectă personaje sau fapte dintre cele mai bizare. Astfel este prezentată nașterea lui Fuchs: „nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...” (Pop, 2012, p. 96). Un alt personaj este descris în felul următor: „Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gâtul totdeauna supt și moralul foarte ridicat.” (*Idem*, p. 62). Atunci când publică *Algazy & Grummer*, Urmuz adaugă o notă de subsol în care menționează că „după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică - rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche, - nu par a corespunde aspectului, dinamicei și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate” (*Idem*, p. 90) și îi sfătuiește „sau să-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timp, ca formă și roluri, după o estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze.” (*Ibidem*). Așa cum observa Marin Mincu, „absurdul va fi deștat de situarea diferită față de o anumită modalitate retorică în ceea ce privește construcția personajului tradițional.” (Mincu, 1983, p. 22)

Stilul este, în mod clar, o revoltă jucăușă împotriva manierei oficiale în care meseria îl obliga să scrie, însă nu este lipsit de valențe

artistice. Exemplu grăitor este *Cronicari*, subintitulat *Fabulă*, lucrare care, la prima vedere, abandonează logica în favoarea rimei. Singurul lucru care contează, aparent, este potrivirea sunetelor; se caută cuvinte aproape identice: cronicari/ șalvari, Rapaport/ pașaport și se folosește rima împerecheată, rezultatul fiind un text care ar putea fi lesne încadrat în folclorul copiilor. Morala, „Pelicanul sau babița”, care, ca și titlul, nu are nicio legătură aparentă cu poezia, ca o grefă care nu se altoiește în organismul ce se încăpățânează să o refuze, merită în mod deosebit atenție, mai ales prin oferta incitantă a semanticii brodată în jurul vocabulei „babița”. Dacă ne propunem să consultăm un dicționar explicativ, acest cuvânt poate să însemne: „**BĂBIȚĂ**¹, *babițe*, s. f. I. (Ornit.). Pelican. 2. Numele a două specii de ciuperci, cu pălăria foarte tare, care cresc pe copaci și din care se prepară iasca (*Polyporus fomentarius*, *Polyporus ignarius*). – Din bg., sb. **babica**.” sau „ **BĂBIȚĂ**², *babițe*, s. f. (Pop.; mai ales la pl.) Diaree a sugarilor. – Din bg. **babici**.” (<https://dexonline.ro/definitie/babi%C8%9B%C4%83>, ultima accesare 2.05.2022). Prin urmare, obișnuiți cu oferta urmuziană, constatăm, fără surprindere, că există trei feluri de a interpreta morala anti-fabulei. Cum nu există posibilitatea de a alege (pelicanul sau... pelicanul), textul este menit fie să ultragieze cititorul, să-i violenteze gustul și așteptările, *i.e.* un anume grad de seriozitate de la literatura pe care o citește, dar și să incendieze convențiile (deloc întâmplător, din ciuperca cu același nume se obține iasca, folosită și drept catalizator pentru aprinderea unui foc) sau întreaga fabulă nu este decât o farsă și este calificată ca atare de însăși autorul ei (echivalentul pueril al unei necenzurate diarei verbale).

Când Urmuz juxtapune într-un amalgam înșelător mari nume ale istoriei, mâncăruri, elemente vestimentare și apelative precum „drăgălaș”, ce nu par a fi menite să fie altceva decât purtătoare de sunet, așteaptă însă, în secret, un cititor capabil găsească, totuși, un nod de sensuri în structura aparent aleatorie. Spre exemplu, versurile „Neștiind că-Aristotel/ Nu văzuse ostropel” (Pop, p. 116) pot fi interpretate ca un protest împotriva academismului scriiturii contemporane lui și împotriva distanțării ei față de limbajul și sfera de interes a cititorului obișnuit, asemănător confrăților, dar nu în aceeași manieră beligerantă, ca în cazul lui Geo Bogza, bunăoară. În aceeași manieră, versurile „Galileu! O, Galileu! / [...] / Nu mai trage de urechi/ Ale tale ghetе vechi” (*Ibidem*) pot fi înțelese ca o critică adusă stilului învechit. Prin urmare, așa cum am arătat și cu altă ocazie (Ispas, 2015, p. 240), deși morala fabulei vine în totală contradicție cu mesajul evident al acesteia, se află în deplin acord cu înțelesul ascuns al

poeziei. Redundanța, caducitatea, imposibilitatea alegerii vorbește, de fapt, despre declinul literaturii, devenită superfluă, despre nevolnicia cuvântului, anunțată profetic încă din proza *Puțină metafizică și astronomie*: „[...] nu este adevărat că: «Cuvântul a fost la Dumnezeu și că D-zeu a fost cuvântul». La început – afirmară ei cu tărie – mai înainte de a fi fost orice «cuvânt», a fost «alfabetul surdomut», căci nu este probabil ca materia cosmică, astrele să fi învățat chiar de la început a grăi ceva; că e prea posibil ca ele să nu fi fost în stare, la început, nici măcar să se ceară afară, și nici chiar să zică *papà* sau *mamà*.»”. Urmuz nu huiduiește (*Huoooooooooooooooo*), nici nu aclamă (*uraaaa uraaaaa uraaaaaaa*), precum Sașa Pană, nu suprimă cuvântul, ca dadaștii, dar nici nu proclamă primatul tehnicismului, cum făcea Voronca. Pentru el, poezia nu este nici *pictopoezie*, nici mesaj în cod Morse, nici emanație a sub/ (in)conștientului. Atâta vreme cât ficțiunea „nu poate ființa decât prin intermediul și cu ajutorul limbajului” (Ronen, 1994, p. 34), citându-l pe Levinas, Derrida accepta faptul că „esența limbajului este prietenie și ospitalitate” (Derrida, 1999, p. 112). Limbajul, cuvântul, este chemat la rampă, să contribuie esențialmente la revoluție de pe poziția gazdei binevoitoare, care nu își ofensează niciodată oaspeții, într-un act total de prietenie prin care un străin devine, pentru o scurtă perioadă de timp, prieten, membru al familiei extinse.

Sarafoff este numele unui personaj dintr-o schiță a lui I. L. Caragiale care a apărut în 1899, intitulată *Boris Sarafoff*. Amândoi autorii abuzează de neologisme cu scopul de a stârni râsul și adeseori le pocesc, coborându-le la înțelegerea omului comun. Astfel, în *Puțină metafizică și astronomie* ne întâlnim cu următoarele două fraze încă de la începutul textului: „Și iarăși, cine dintre noi se mai poate plânge că forța primordială, cauza cauzelor, nu poate fi niciodată atinsă, descoperită, când toți se căznesc să o apuce de la început, înapoi, și nimeni nu s-a încercat să o învăluie, pentru clipa de față, să o prindă măcar o dată pe flanc? Și care e rostul să ții morțiș să descoperi vreo cauză, și că numai una singură și cea dintâi, când toate cauzele, din nenorocire, sunt și efecte și dau din ele efecte îndrăcit de multiple și de încâlcite?” (Pop, 2012, p. 114). Aici, umorul se naște din alăturarea de cuvinte din sfere complet diferite, precum structurile de tipul „cauză”, „efect”, „forță primordială”, „cauza cauzelor”, „flanc” cu structuri precum „căznește”, „să ții morțiș”, „încâlcit”. Tot pe același palier al umorului se situează sintagmele „îndrăcit de multiple”, „pozițiune verticală”, „mijloace piezișe”, „drept orice răspuns” sau

„concluziune și morală”. În plus, nu putem omite faptul că schița *Boris Sarafoff* este descrierea unei farse. În textul menționat patru jurnaliști așteaptă un *judcător* pentru a-i lua un interviu. Atunci când acesta nu își face apariția la locul convenit, unul dintre ei pleacă în căutarea „judelui”, iar cei trei rămași observă că în restaurantul ce servea drept loc de întâlnire intră un individ suspect care, odată așezat la masă, face să-i cadă din buzunar un revolver și o carte de vizită. Individul își recuperează revolverul, însă cartea de vizită ajunge în mâna reporterilor și aceștia descoperă că meseanul nu era altul decât Boris Sarafoff, „president de Comité macedo-andrinopolitain, Grand Maître etc. etc. (I. L. Caragiale, *Boris Sarafoff*, https://www.ilcaragiale.eu/opere/momente_si_schite/boris_sarafoff.html#.YnJnt9NByoo, ultima accesare 2.05.2022), „asasin” arhicunoscut și căutat de forțele de ordine. Cei trei se hotărăsc să-l captureze, însă „ucigașul” scapă, în timp ce este deconspirat ca fiind tocmai judecătorul pe care reporterii îl așteptau la începutul schiței. Farsă în farsă, în care am pătruns prin mijlocirea lui Urmuz din momentul în care am decis să ridicăm „cartea de vizită” pe care autorul *Cronicarilor* a „lăsat-o să cadă”. Deși pare că silogismul logic care ne-a justificat demersul comparativ a beneficiat de un parcurs meandrat, ușor neconvincător, nu putem ignora faptul că este exclus ca alegerea farsorului Sarafoff ca referință în text, să fie o pură coincidență: acest individ cu înclinații criminale nu era (culmea ironiei!) altceva decât un judecător (funcție de care Demetru Demetrescu-Buzău nu era străin).

De asemenea, așa cum am arătat mai sus, Urmuz și Caragiale împărtășesc elemente de viziune și de stil și, din această perspectivă, versurile „Și exclamă: «Sarafoff! / Servește-te de cartofi!»” (Pop, 2012, p. 116) pot fi gândite drept o recomandare a autorului care opune stilului academic, pedant, felul de a scrie al lui Caragiale, cu mult înaintea vituperărilor ultragiante ale lui Geo Bogza. Încă un argument pentru această idee de farsă în farsă este seriozitatea cu care Urmuz își scrie bizareriile; deși aparent alăturări pline de non-sens, textele sunt rodul unor cizelări constant, pe care grefierul le aplică înainte de obținerea produsului finit. Dacă avem, într-adevăr, dreptate și nu ne aflăm în fața oglinzii dadaiste, atunci această poezie este printre primele exemple de intertextualitate din literatura românească, așa cum a fost înțeleasă și utilizată, mai târziu, de Mircea Horia Simionescu sau chiar de William Faulkner în *Absalom, Absalom!*, lucrare în care juxtapunerea a două texte generează o nouă interpretare a celui dintâi.

Un alt procedeu pe care Urmuz îl împrumută de la Caragiale este tratarea cu ironie a subiectelor de interes ale contemporanilor. Ca și Caragiale, Urmuz este conectat la pulsul societății în care trăiește; faptul oferă o explicație alternativă ultimelor versuri din fabula *Cronicari* (Sarafoff fiind cel care a fost la un pas de a stârni un conflict armat între România și Bulgaria¹) și este reliefat de portretul lui Ismail - „cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători... În acest mod speră el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitorești” (Pop, 2012, p. 59) - sau al lui Cotadi - „se încearcă să-l împartă în loturi inalienabile și să-l distribuie populației rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod, cu totul empiric și primitiv, delicata și complicata chestiune agrară” (Pop, 2012, p. 71). Se înfierează, într-un mod obscurat, metehne, apucături și moravuri ale unei societăți în care scriitorul, ca mulți alții, nu își găsea locul: „Este acolo atâta progenitură inutilă, artistică și neartistică încât nu mai era deloc nevoie de a se mai crea alta...” (Mincu, 1983, p. 72).

În timp de Gayk este excedat de naționalism și patriotism („A reușit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emițând cel dintâi și cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe transilvăneni fără Transilvania; susține însă că trebuie cu orice preț să obținem prin intervenția Vaticanului Năsăudul cu trei kilometri,”) vardistul din *Cotadi și Dragomir* sprijină zidul pe timp de zi, în loc să își facă datoria polițienească. Turnavitu ocupă funcția de ventilator, o altă modalitate de a spune că este un pierde-vară, un fluieră-vânt, un impostor care trăiește fără a produce. Modul în care se descrie demersul ascensional al solicitanților trimite, fără putință de tăgadă, la umilința pe care posesorul de cerere și plocon trebuie să o îndure din partea sistemului, pluristratificat, în care neofitul se rătăcește de fiecare dată, în încercarea lui obstinată de a obține o soluționare favorabilă: „Ismail primește și audiențe, însă numai în vârful dealului de lângă pepiniera cu viezuri. Sute de solicitori de

¹ „Ștefan Mihăileanu, aromân și publicist bucureștean, editor al ziarului „Peninsula balcanică”, în care apăra drepturile românilor de la sudul Dunării, a căzut ucis, în noaptea dintre 22 și 23 iulie 1900. Asasinii: un comando bulgăresc, condus de celebrul comitagiu politic Boris Sarafoff. Locul asasinatului: strada Liniștii, actuala stradă Ștefan Mihăileanu, culmea ironiei, nu departe de vila (fostă?) prezidențială. Înțelepciunea Regelui Carol I a prevenit atunci un război, pe care l-a dorit întreaga opinie publică românească, între țara noastră și Bulgaria, care s-ar fi soldat cu intervenția Rusiei și ocuparea României de către vecinii pravoslavnici.” (Ionuț Vulpescu, *De la Boris Sarafoff la Traian Bănescu*, <https://ionutvulpescu.wordpress.com/2012/06/18/de-la-boris-sarafoff-la-traian-basescu/19.04.2022>).

posturi, ajutoare bănești și lemne sunt mai întâi introduși sub un abat-jour enorm, unde sunt obligați să clocească fiecare câte 4 ouă. Sunt apoi suiți în câte un vagonet de gunoi de-al primăriei și cărați cu o iuțeală vertiginosă până sus la Ismail, de către un prieten al acestuia, care îi servă și de salam, numit Turnavitu, personaj ciudat, care, în timpul ascensiunii, are urâtul obicei de a cere solicitatorilor să i se promită corespondență amoroasă, contrar amenință cu răsturnarea” (Mincu, 1983, p. 77). Eroul din *După furtună* linge, într-un acces de exacerbată pocăință, „de vreo 56 de ori” cripta mănăstirii, în timp ce Algazy adună vechituri.

Dincolo de parodiarea limbajului academico-științific în manieră caragialiană și de ridiculizarea subiectelor discutate de mica burghezie sau de voalata critică a unei societăți anapoda, Nicolae Balotă identifică încă o categorie a umorului urmuzian: insolitul. „Insolitul, incongruitatea este - cum vom vedea - una dintre sursele comicului la Urmuz. Când, în *Pâlnia și Stamate* se descrie apartamentul familiei Stamate, după ce se spune că e «compus din trei încăperi principale», se adaugă «având terasă cu geamlâc și sonerie». Soneria apare, după enumerarea încăperilor lui Stamate, ca o anexă banală și totodată insolită.

Enumerarea este, la Urmuz, o listă de «obiecte» amuzant-heteroclitice” (Balotă, p. 60) care urmează un tipar. De obicei, al treilea sau al patrulea termen al enumerației este cel vizat de incongruitate; modelul este construit pe unul dintre principiile de bază ale umorului - înșelarea așteptărilor, procedeu care la Creangă se traducea drept „șiretenie a frazei”. Astfel, atunci când ni-l prezintă pe Grummer, naratorul spune „fire închisă și temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârât într-o gaură sub podea...” (Pop, 2012, p. 92), Cotadi este „scurt și pântecos, cu musculatura proeminentă, cu picioarele îndoite de două ori în afară și o dată înăuntru” (Pop, 2012, p. 70) etc. „Absurd” pare a fi cuvântul cheie aici; Urmuz se joacă neîncetat cu portretele personajelor sale, pe care le construiește deconstruind iluzia realului printr-o lovitură bine plasată. Conștient de libertatea pe care o are în redactarea propriilor texte, autorul alege să combine cele mai disparate trăsături atunci când își schițează caracterele. „Paradoxal” ar putea fi celălalt termen care s-ar potrivi, așa cum îl definește George Pruteanu pe „marele plăsmuitor de universuri fictive din literatura română” (George Pruteanu, *Despre Urmuz* în „România literară”, nr. 21, 1970, <http://www.pruteanu.ro/CroniciLiterare/0-70-05balota-urmuz.htm>, ultima accesare la 14.05.2022)

O citire superficială a textului nu poate fi efectuată fără cel puțin un chicot. Umorul este cel care te ajută să te simți „ca acasă”, cu tot paradoxul pe care îl presupune această expresie.¹ Limbajul abundă de neologisme, deseori cu pronunție pocită, cărora li se adaugă termeni colocviali, iar așteptările cititorului comod sunt întotdeauna înșelate de câte un element absurd care este inserat tocmai atunci când simțim că lucrurile intră pe făgașul credibilității. Limbajul ermetizat debusolează și descurajează atunci când lectorul nu deține codul sau nu dorește să spargă cifrul. Detașarea mimată a autorului, naturalețea cu care scoate de sub peniță vocabule, eroi și situații, neutralizează amenințarea unor personaje care, în alte circumstanțe, ar fi capabile să alimenteze coșmaruri și transformă teroarea în amuzament. Un limbaj care pare să abolească regulile semanticii și sintaxei, eroi nenaturali ca înfățișare sau comportament, dar care ascund atâta firească, acțiuni de un neverosimil ce neliniștește sunt chemate să vorbească, de fapt, despre principiul repetabilității.

Ospitalitatea/ ostilitatea distopiei. Edificiul literar clădit de Urmuz se situează undeva la limita dintre „Casa groazei” din parcurile de distracție și labirintul oglinzilor de bălci. Creaturi înfricoșătoare, dar și amuzante, în același timp, devin reflexii ale unui omenesc prins într-un coridor de oglinzi care deformează la infinit, în multiple maniere. Textul surprinde tocmai această mistificare, această distorsiune repetată a realului. Postulatul derridian explică faptul că „antinomia ospitalității opune în mod ireconciliabil Legea, în singularitatea ei universală, unei pluralități care nu este doar o dispersie (legile), ci o multiplicitate structurată, determinată de un proces de divizare și de diferențiere: este vorba de legi care-i împart în mod diferit istoria și geografia lor antropologică” (Derrida, 1999, p. 81); pe cale de consecință, putem constata că Urmuz mizează și el pe negația principiului, pe abolirea regulilor, pe invenție, pe resemantizare. Tot Derrida semnala faptul că, pentru a ființa, Legea are nevoie de legi, care, o neagă sau, în cel mai bun caz, o amenință, o corup sau o pervertesc (*Idem*, p. 79).

¹ Derrida identifica așa-numita ospitalitate condiționată, pe care o ascunde îndemnul gazdei ca musafirul să se simtă ca acasă. Ospitalitatea pare a atinge gradul maxim, dar, în fapt, oaspetele este avertizat, subtextual, că spațiul în care a pătruns nu este locuința proprie. Ospitalitatea textului se transformă în ostilitate în cazul în care spațiul acestuia urmează a fi violat de un lector inapt, împovărat de tot bagajul logicii elementare, pregătit de o receptare limitată, trunchiată și susceptibil de a mutila sensul discursului.

La Urmuz, negarea Legii prin violentare, a principiului care impunea dezorganizarea, abolirea convențiilor literare și nu numai, condusese la o nouă Lege, aceea a fracturării (de care se leagă indisolubil teoria fractalității), a anulării limitelor real-nefiresc, iar respectarea acesteia echivala cu însăși înregimentarea de care se fugise în momentul de germinație. Ostilitatea acestui tip de scriitură, care, la prima lectură, are un efect repelent, se traduce prin modul inedit (un postmodernism *in nuce*) prin care lectorul-oaspete devine gazdă, la presiunile exercitate de un autor care alege să uite regulile ospitalității și te invită într-un spațiu populat de non-ființe care acționează mecanic, sub imperiul unor forțe invizibile, care le transformă în automatonii împinși, în ultimă instanță, către autoanulare. După cum observa și Ion Pop, „personajele sale se situează tocmai în această sferă a posibilului generator de angoase, teren nesigur, cu legi răsturnate, anulate de metamorfozele cele mai surprinzătoare.” (Pop, 1969, p. 144). Oricât de nenaturale ("uncanny") ar fi aceste personaje, acestea păstrează, totuși, o indiscutabilă aparență umană, acel element de repetabilitate care ne permite, *ad limitum*, identificarea cu ele, *en gardant les proportions*.

Interpretate în această cheie, *Paginile bizare* sunt un exemplu elocvent de inospitalitate. Urmărind raționamentul derridian, apogeul ospitalității îl reprezintă alegerea asumată a gazdei de a se comporta ca un oaspete în propria locuință, pentru a face vizita mai agreabilă și a mări gradul de ospitalitate. Numai că, prin însăși existența acestei mobilități, paradoxul se adâncește. În analiza semantică pe care Benveniste o face elementelor componente ale substantivului „hospes, -itis” și a relațiilor etimologice pe care acesta le stabilește în arie indo-europeană, regăsim înglobate nu doar ideea de „stăpân”, incluzând pe acelea de „soț”, „schimb”, „dar”, „putere”, „posesiune”, dar, în mod complet neașteptat, și pe aceea de „dușman”. „... Atunci când locul legăturilor de schimb dintre clan și clan a fost luat de legăturile de separare” (deoarece cuvântul grecesc „xenos” înseamnă „oaspete”, dar și „străin”, în același timp (*Idem*, p. 112), oaspetele se poate transforma în inamic. În acest caz, schimbarea pozițiilor îi permite autorului, oaspete, dar și străin în text, să îl saboteze din interior, să îi altereze spațiul și să transforme ospitalitatea în ostilitate. Rezultatul este unul care se traduce prin violentarea gustului public și ultragierea sensibilității pudibonde a unui cititor nerafinat, prin incendiare a structurii de rezistență a

eșafodajului literar. Unda seismică rezultată poate constitui nutriment esențial care hrănește atât autorul, cât și textul însuși.

Bibliografie:

- Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Fundația Europeană Drăgan, Editura Nagard, Lugoj, 1980;
- Derrida, Jacques, *Despre ospitalitate. De vorbă cu Anne Dufourmantelle*, trad. de Mihai Ungurean, Editura Polirom, Iași, 1999;
- Derrida, Jacques, *On Hospitality*, Stanford University Press, Stanford, California, 2000;
- Ifrim, Nicoleta, *Fractalitatea și discursul literar. Ipostaze ale unei noi teorii a receptării*, Editura Europlus, Galați, 2011;
- Ispas, Lucia, *Istoria literaturii române. Perioada interbelică. Poezia*, Editura Universității „Petrol-Gaze” din Ploiești, 2015;
- Mihali, Ciprian, *Inventarea spațiului*, Editura Paideia, București, 2001;
- Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1983;
- Pană, Sașa, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru Literatură, București, 1969;
- Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969;
- Pop, Ion, *Schițe și nuvele aproape... futuriste. Urmuz*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2012;
- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, New York, 1994.

Webografie:

- Dicționarul Explicativ al Limbii Române,
<https://dexonline.ro/definitie/babi%C8%9B%C4%83;>
- Caragiale, I. L., *Boris Sarafoff*,
[https://www.ilcaragiale.eu/opere/momente_si_schite/boris_sarafoff.html#.YnJnt9NByoo;](https://www.ilcaragiale.eu/opere/momente_si_schite/boris_sarafoff.html#.YnJnt9NByoo)
- Freud, Sigmund, *The Uncanny*, 1919,
[https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-CompleteWorks.unlocked.pdf;](https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-CompleteWorks.unlocked.pdf)
- Ifrim, Nicoleta, *Hermeneutica fractalilor și textul literar*,
în „Limba română”, Nr. 1-4, anul XXIII, 2013,
<https://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=432;>

Pruteanu, George, *Despre Urmuz*, în „România literară”, nr. 21, 1970,
<http://www.pruteanu.ro/CroniciLiterare/0-70-05balota-urmuz.htm>;

Vulpescu, Ionuț, *De la Boris Sarafoff la Traian Bănescu*,
<https://ionutvulpescu.wordpress.com/2012/06/18/de-la-boris-sarafoff-la-traian-basescu/>.

INNER/OUTER SPACES

Space: Objective vs. Subjective

OBJECTIVE AND SUBJECTIVE SPACES IN THE LOVE POETRY OF AMY LEVY



ÉVA SZÉKELY

Senior Lecturer PhD
University of Oradea
eszekely@uoradea.ro
article code 664-281

Abstract: *As an Anglo-Jew with ambivalent views regarding her Jewish heritage, a free-thinking New Woman writer, and platonic lesbian, late Victorian authoress Amy Levy is the epitome of the outsider. Keenly aware of the judgment of Victorian society as well as having suffered the pangs of rejection multiple times, Levy portrays love essentially as a binary experience since it incites both joy and pain. Her meditations on the duality of love focus especially on visual contemplation of beauty as the incentive of love, while the unrequited desire to possess the beloved's physical beauty, a desire deemed unacceptable by Victorian society, leads the lover to an obsession with the beloved. This article deals with the problem of objectivity and subjectivity in the love poetry of Amy Levy as reflective of the poetess' ambivalent attitude towards romantic love. The main contention is that in these poems, we can isolate an objective space, which correlates roughly, with Gaston Bachelard's "dehors" and a subjective space (a space of subjective values), which is more or less the equivalent of Bachelard's "dedans". In Levy's poems, the "dehors" is presented by the evocation of the outside world and of those elements (society, social events, social conventions, etc.) that are part of it. The "dedans" is the evocation of the inner world of the speaker and her subjective imaginings.*

Keywords: love poetry, troubadour, Amy Levy, objective, subjective, spatial imagery, queer.

Queer New Woman writer Amy Levy is an Anglo-Jewish author acclaimed both for her social-realist novel *Reuben Sachs*, a novel which holds a faithful mirror to fin de siècle middle-class Anglo-Jewish society and for the feminism of many of her writings: the dramatic monologues *Xantippe* and *Magdalen*, the poem *A Ballad of Religion and Marriage*, her novel *The Romance of a Shop*, etc. Because of her innovative London-inspired poems included in the posthumous volume *A London Plane Tree and Other Verse*, she is also hailed as a poet of the fin de siècle modern metropolis. Curiously, her love poetry (about one-third of her poetic oeuvre) has received little scholarly attention so far, and even then, it was only the perceived queer and feminist elements in the poems that retained the interest of academics. In this article, I shall try to redress the lack of critical attention to the love poems of Amy Levy, a poetess who could rightfully be called one of the troubadours of the late 19th century. Throughout her short life, Amy Levy often fell in love. Her feelings

were intense and always unreturned. In the following pages, I shall examine the synergy of inside and outside, of subjective and objective spaces in her love poems, poems in which, similarly to the love poems of the troubadours, distance from the object of love and the pangs of unrequited desire trigger daydreaming, nostalgia, and memories of dreams.

One of the most fundamental assumptions about lyric poetry of love is that it represents a harmonious totality emanating from the still point of the self-centered "I." (Culler 21) This assumption may be helpful for the interpretation of Romantic and post-Romantic love lyrics written by male heterosexual poets. It is not likely to aid us, however, if we attempt to understand the love lyrics written by a late nineteenth-century queer female poetess whose passionate feelings could not be expressed directly in a society in which, during courtship, women were expected to be the passive receivers of the wooing of a male partner, and in which homosexuality was deemed illegal.

According to J.D. Kuzma, within the western tradition, there have been two approaches to romantic love. The first one is the teleological or purposeful approach, the chief aim of which is union with the beloved person. This approach sees the distance between the subject and the object of desire as an obstacle that should be overcome. The second approach, the approach characteristic to courtly love, sees the amplification of desire, and not consummation, as its ultimate aim. This approach sees union with the object of love as the cause that brings about the diminution of desire and therefore seeks postponement of satisfaction and distancing as the means of intensifying amorous devotion(vii-ix).

According to W.T.A. Jackson, the speaker of the courtly love lyric (unlike the speaker of the teleological approach) is "dual" (148). This is reflected in the fact that the speaker addresses the audience in the guise of two different personae: as a lover and as a poet. He describes the lover as having a passive and contemplative role while the poet as being the active agent, attempting to achieve results for the lover. Thus, Jackson postulates the existence of an individual identity ("lover-persona"), which alternates with an identity that is socially determined ("poet-persona") (148-9).

The main contention of my paper is that the principle of duality that characterized medieval poetry of courtly love is also what characterizes the structure of Amy Levy's love poems. Her love poems are polarized by a division between the personal, individual element and the social, conventional aspect. Given that the basic organizational principle of Levy's lyric is duality, the question that

arises is: What is the best way of describing this duality? How does the subjectivity/objectivity polarity manifest itself in love lyrics by Levy? Frequently, the speaker's utterance does not manifest this duality as much as it resolves it. Similarly to courtly-love poems, when the speaker "enunciates," her "parole" expresses the idea that dichotomy may be resolved through the integrational power of symbolic language (Tubach 195). What if we were to seek evidence for the subjectivity/objectivity polarity in the structures of the lyric itself? The second contention of this study is that the subjectivity/objectivity conflict is made manifest in the spatial organization of the lyric. The lyric may be seen as being structured in terms of an inside/outside polarity. The personal or "subjective" element tends to be associated with the "inside," while the conventional or "objective" element is associated with the "outside."

The distinction between an "outside" and an "inside" has been discussed in several theoretical studies of space in literature. In *The Poetics of Space* Gaston Bachelard postulates a basic dichotomy between an "outside" (the "dehors") and an "inside" (the "dedans") within the literary work. Bachelard's notion of "dehors" and "dedans" will constitute the theoretical basis of this study. However, I will expand on these concepts somewhat. In these lyrics, "the dehors", is represented by the evocation of the outside world and those elements which are proper to the outside world (other people, society, convention, etc.) The "dedans," on the other hand, is represented by the evocation of an inner world where the subject (speaker) and his subjective imaginings are the dominant elements. The former kind of space is the space of objective phenomena and may therefore be called an "objective space." The latter kind of space represents the ascendancy of the subjective element and may therefore be called the "subjective space." The former kind of space is essentially "open," while the latter form is essentially "closed."

When we speak of an "objective" or a "subjective" space within Levy's love poems, we are describing an abstraction that is evoked by certain textual features. One of these features is spatial imagery. The subjective space, for instance, is frequently represented by means of "closed space" imagery. In most cases, however, the textual features which evoke a given space are not "spatial" in themselves. References to phenomena that are proper to the outside world or the objective realm, in general, may also serve to evoke an "outside world" within the poem. Similarly, references to subjective phenomena and certain forms of subjectivity (especially self-consciousness) serve to evoke a

closed realm of the self as effectively as does the more concretely spatial imagery of closure.

The primary aim of this inquiry is to describe those aspects of the text which are proper to each space, showing how they may be seen as being evocative of the speaker's inner world, on the one hand, and the "outer world" of reality on the other. The secondary focus of this study will be comparative, for the two spaces are not of equal size or importance in the love lyrics of Levy.

The subjective and objective spaces are primary manifestations of the subjectivity/objectivity duality which characterizes these lyrics. The significance of this kind of spatial organization reflects the polarity between the individual and society, self and world. To illustrate this duality, I shall take a closer look at four love poems by Amy Levy: "A Prayer", "Sinfonia Eroica" and "A Wall Flower".

I. "A Prayer"

Amy Levy's early adolescent poem "A Prayer" published in 1881 in her first volume of poetry: *Xantippe and Other Verse* has received little critical attention. It was definitely eclipsed by the dramatic monologue "Xantippe", Amy Levy's best-known poem, and yet it is significant within the oeuvre of Amy Levy for, eventually, it is this type of lyric that predominates her poetry. 'A Prayer,' a love poem that gives us our first glimpse of the lyric voice that will eventually dominate Levy's poetry. Her use of the short trimeter line, rhyme, and a variety of rhythmic forms are all characteristics of her later work. The brooding tone is one we must finally accept, if only because of its unrelenting presence in the canon and the final fate of the author. The same thing applies to the dichotomy of subjective and objective space that will be a permanent characteristic of her love lyrics. As the poem is unknown to most readers and because it is relatively short, I shall quote it in its entirety.

Since that I may not have
Love on this side the grave,
Let me imagine Love.
Since not mine is the bliss
Of 'claspt hands and lips that kiss,
'Let me in dreams it prove.
What tho' as the years roll
No soul shall melt to my soul,
Let me conceive such thing;

Tho' never shall entwine
 Loving arms around mine
 Let dreams caresses bring,
 To live—it is my doom—
 Lonely as in a tomb,
 This cross on me was laid ;
 My God, I know not why ;
 Here in the dark I lie,
 Lonely, yet not afraid.
 It has seemed good to Thee
 Still to withhold the key
 Which opes the way to men ;
 I am shut in alone,
 I make not any moan,
 Thy ways are past my ken.
 Yet grant me this, to find
 The sweetness in my mind
 Which I must still forego ;
 Great God which art above,
 Grant me to image Love,—
 The bliss without the woe (Levy 365).

The space of the objective world within “A Prayer” is created primarily by references to open space. The phrase “this side of the grave” is such a reference and it refers to the physical world. “This side of the grave” may also be used in a rhetorical or figurative sense as a synonym for life, though the spatial connotations are still present. The image of the outside world, where mutual love is the norm is rendered even more concrete when the speaker makes reference to the others when he speaks of “claspt hands and lips that kiss” (Levy 365). The reference to God, as a locus of meaning beyond the self, as creator and guarantor of the natural world, might also be considered part of the evocation of the outer world within the poem that we call the objective space.

The subjective space is the space of the self and personal values. Everything which exists in this realm is brought into intimate relation with the subject speaker. The self becomes the measure of all things. This space may be constituted in several ways. It may be evoked by references to closed space, the use of a special form of nature imagery, references to subjective time, and the description of dream or fantasy sequences. A subjective space is also evoked by the speaker's self-conscious references to his personal identity as poet. These elements interact together to define an area of the self, a fundamentally closed, interior world which expresses personal reality

as opposed to public, objective reality. In “A Prayer” the subjective space is the closed space of the grave, the tomb, and the realm of dreams and imagination, the only zones where the experience of fulfilled love or at least “love without the woe” (Levy 365) is possible for the speaker.

2. “Sinfonia Eroica”

Written in Dresden in 1882 (Hunt Beckam 87), the poem “Sinfonia Eroica” subtitled “To Sylvia” was included in Levy’s second volume of poems: *A Minor Poet and Other Verse*. It is one of her most carefully conceived poems, a skillful lyrical play of the senses of sound and sight. The poem tells of a concert “in a great hall” (Levy 379) on a June day as strains of concert music intertwine themselves with the lover’s observation of ‘Sylvia’ in the audience.

In the objective/outside space of “Sinfonia Eroica” people come to listen to Beethoven as if they wanted to partake in a ritual or a séance.

And all the eager people thronging came
To that great hall, drawn by the magic name
Of one, a high magician, who can raise
The spirits of the past and future days ... (Levy 379)

In the furnace of Beethoven’s music emotions are molded into shape. Beethoven can “draw the dreams from out the secret breast,/ Giving them life and shape” (Levy 379). Objective and subjective, inside and outside are brought into harmony by the waves of music.

Much has been made of the apparent lesbian desire in “Sinfonia Eroica” and, indeed one cannot deny the sensuous nature of the poem or the fact that it was addressed to a woman. Describing the outline of the beloved’s throat, the speaker says, “... I knew/ Not which was sound, and which, O Love, was you.” “Sinfonia Eroica” is orgasmic:

“Clear and strong
Rush’d forth the sound, a mighty mountain stream;
Across the clust’ring heads mine eyes did seem
By subtle forces drawn, your eyes to meet.
Then you, the melody, the summer heat,
Mingled in all my blood and made it wine.
Straight I forgot the world’s great woe and mine;
My spirit’s murky lead grew molten fire;
Despair itself was rapture.” (Levy 379)

There is definitely a vampirical note to this poem. The reference to the spirits of the past, blood, “the melody of death”, the throat of the beloved woman throw the poem into a liminal space, beyond life and death, beyond desire and fulfillment, somewhere between outside and inside, between subjective and objective space.

Then back you lean'd your head, and I could note
The upward outline of your perfect throat;
And ever, as the music smote the air,
Mine eyes from far held fast your body fair.
And in that wondrous moment seem'd to fade
My life's great woe, and grow an empty shade
Which had not been, nor was not. (Levy 379)

The poem is made up of rhyming couplets which contribute to the musicality of the poem but has at the same time a natural flow because of the frequent enjambments. This is a faithful reflection of the ways in which Beethoven's music welds the poem's subjective and objective spaces.

3. “A Wall Flower”

“A Wall Flower” is one of the last poems written by Levy. The poem was published (and probably written) in a magazine in the first half of 1889 (Hunt Beckman 190), the year in which Amy Levy committed suicide. It is a work of great artistic merit, a sonnet that is a daring disavowal of all that the love sonnet had previously celebrated and enshrined. The deployment of lines (2+3+3+3+3) rather than the 8+6 arrangement, characteristic of the Italian sonnet or the 4+4+4+2 layout of the English sonnet, suggests that the poem is weighed rather differently from the traditional Renaissance or Romantic love sonnet. Levy's sonnet enacts, in formal terms, a dissolution of customary restrictions and inhibitions, breaking into new areas of being. Distance is the thing that the lover seeks in this poem, not fulfillment. Love, in reality, is impossible for her.

The objective/ outside space of the poem is the ballroom. The poem is about a woman or a man (presumably young) who hesitates to enter a ballroom. She/he is a wallflower, a person who does not participate in a social event either because he/she is unpopular or because of shyness. The speaker is deliberately gender-neutral, for it is not clear whether he/she desires to dance with the men or the woman: “I lounge in the doorway and languish in vain/ While Tom, Dick and Harry are dancing with Jane (Levy 399). The use of “Tom, Dick and Harry” colloquially refers to men, all men. “Jane” is a generic

name as well. It may refer to “Jane Doe”: a woman who is a party to legal proceedings and whose true name is unknown or withheld or to “a plain Jane”, an average-looking woman with little or no sexual allure. The first two verses of the sonnet are unusual in other ways as well: 11 syllables, in the case of each verse one iambic foot followed by three anapests, which render them very musical and rhythmic, at odds with the lack of movement expressed. By placing the customary ending couplet of the sonnet at the beginning of the poem, Amy Levy denies the customary closure to the sonnet.

The opening couplet is followed by four triplets in iambic pentameter. The first tercet describes the feelings of the woman (or man?) who enjoys the music but is incapable of dancing:

My spirit rises to the music's beat;
There is a leaden fiend lurks in my feet!
To move unto your motion, Love, were sweet.

The second and the third tercet bring the persona of the poem into an imaginary past and an imaginary/ subjective space where he/she and his/her lover danced a perfect dance to perfect music.

Somewhere, I think, some other where, not here,
In other ages, on another sphere,
I danced with you, and you with me, my dear.

In perfect motion did our bodies sway,
To perfect music that was heard alway;
Woe's me, that am so dull of foot to-day

The last tercet repeats the feelings of the wallflower and closes on the idea that he/she is unable to dance because of some hidden evil spirit that possesses his/her feet. The weight of the problem, the speaker's obsession with her incapacity to relate to others (the fiend is emblematic of her/his embarrassing shyness) is reinforced by repetition. The only way out is complete isolation, locking up in one's own mind in a space outside terrestrial space where music and dancing (both arts in which repetition is a must) with the beloved one is possible.

Levy makes up for the lack of physical union with a series of verbal cleavings, bindings, and by repetition. There is no possibility of human relatedness, but the words are bound together through rhyme. Only in the artificially fabricated space of her poem can they be together. The dissonance of human relationships is mitigated by the

harmony at the level of sounds. The poem does not make it clear whether the beloved person called “Love” in the poem belongs both to the objective/outside realm (i.e. he/ she is in the ballroom) and the subjective/inside space of the poem. She/he may be a presence only in the imagination of the speaker, a daydream triggered by the mere sight of some dancers in a ballroom.

In *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard claims that space is not a mere receptacle filled with three-dimensional objects. Rather, space is the abode of human consciousness and of reverie (daydreaming) (xxxvi). He also draws attention to the fact that the dialectics of “outside” and “inside” should not be interpreted in geometrical terms only. This is certainly true for Amy Levy’s love poems, in which outside/objective space appears as flawed, limited, and limiting while the boundless subjective/ inside space of dream and imagination becomes the site of perfection and flawless happiness. In her love poems, music is the perfect catalyst for daydreaming that helps the individual to transcend the objective world and find what Bachelard calls “intimate immensity” (219) within herself/ himself.

Works Cited:

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: Orion Press, 1964
- Beckman, Linda Hunt. *Amy Levy. Her Life and Letters*. Ohio University Press, 2000.
- Jackson, W. T. H. “Persona and Audience in Two Medieval Love-Lyrics.” *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 8, no. 4, 1975, pp. 147–59. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24777491>. Accessed 12 May. 2022.
- Kuzma, Joseph D. *The Eroticization of Distance. Nietzsche, Blanchot, and the Legacy of Courtly Love*. Lexington Books, 2016.
- Levy, Amy. *The Complete Novels and Selected Writings of Amy Levy 1861-1889*, edited by Melvyn New, University Press of Florida, 1993.
- Phelan, Joseph. *The Nineteenth-Century Sonnet*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Tubach, Frederic C. “In sô bôe schwebender wunne’ by Heinrich von Morungen. An Essay on Medieval Symbolic Structures”, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, Bd.43,1969, pp . 193-203. *Digizeitschriften-OAI Frontend*. <https://core.ac.uk/outputs/292763793>. Accessed 5 May 2022.

ON INNER/OUTER SPACES WITHIN SALMAN RUSHDIE'S FICTIONAL WORLDS



DELIA-MARIA RADU

Associate Professor
University of Oradea
Email: dradu.uo@gmail.com
Article code 665-282

Abstract: *There are several types of spaces in Rushdie's fictional universe. We can talk about private spaces (such as houses, rooms, corridors or hiding places) vs. public ones, about inner worlds vs. outer ones, cities, spaces of art, seas of stories a.s.o. Our work aims to show how his fiction is built within these elements in three of his novels, The Moor's Last Sigh, Midnight's Children and Shame.*

Keywords: Rushdie, spaces, inner, outer, private, public, fiction.

Perspectives on space

In postcolonial studies, space is viewed through territorial identity, intercultural contact, dispossession and displacement, exile and migration, the concept of border as a fluid zone. Feminist studies focus on concepts such as home and community, and women's role within them, while other researchers such as Sten Pultz Moslund speak about a topo-poetic reading. It examines the way in which language creates in the text the sensorial experience of the physical presence of space/place (Pultz Moslund, 2015:11), and sees place as emotional, imagined, remembered or experienced by the senses (in Tally Jr, 2011:30). Robert T. Tally Jr brings up the idea of the experience of space and place within ourselves (Tally Jr, 2011:8), following in the footsteps of Gaston Bachelard who, in *The Poetics of Space*, had studied the spaces of everyday life in the domestic sphere. Analyzing rooms and objects, Bachelard was also interested in the individual's reaction to the experience of the respective spaces, and thus in the inner spaces of the mind and imagination. For Kathy Mezei and Chiara Briganti, novels and houses furnish a dwelling place, a

spatial construct, inviting the exploration and expression of private and intimate relations and thoughts (Mezei and Briganti, 2002:839).

Within the sphere of Salman Rushdie's fiction, a nuanced depiction of spaces is discernible. The depicted spaces may be perceived as inner spaces, such as houses, corridors, rooms; along with thoughts they form the space of writing/art; outer spaces, such as rural/urban spaces or even countries; and the spaces of the "edge", of the periphery, such as the one felt by Omar Khayyam Shakil in *Shame*.

Midnight's Children tells the story of Saleem Sinai, the narrator who, convinced he is dying, hastens to "preserve" his life and that of his family, inextricably linked to the history of the Indian nation as he was born simultaneously with the new country, independent from Britain. Geographically, the story unfolds in a wide space covering Kashmir, Agra, Delhi, Bombay, Pakistan, Bangladesh, but from the very beginning we see Saleem's penchant for interior spaces, which we find in several instances in the novel.

Inner Spaces

"I have been a swallower of lives, and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well", warns the narrator of *Midnight's Children* at the beginning of his story (Rushdie, 1991:4). He thus invites the readers to a journey into his inner world, as the story that follows is recounted from his perspective.

This movement forward, the step inside the character, anticipates the story of Aadam Sinai, Saleem's grandfather, but Saleem's overflow of stories has its counterpart in Aadam Sinai inner emptiness. Returned home after having completed his five year medical training in the west, he bumps his nose against the ground while bending to pray and decides never to pray again, i.e. gives up faith, which creates an inner void, an empty space inside of him he is not aware of. He sees the previously familiar landscape of his native land "through travelled eyes" (1991:5), an altered perspective which instead of the beauty of the place reveals its narrowness, backwardness, even hostility, as if he were an unwelcomed stranger. He feels inclosed. The physical space is the same as it always was, but the perception of it has changed following Aadam's foreign training.

Speaking of interior spaces, Rushdie uses several times in his work the image of characters seeking an intimate place, a refuge, a retreat or withdrawal from the outside world into a mental space or one of home or art. After Saleem's birth, Ahmed Sinai, his 'father', withdraws into his office arranged in two rooms downstairs of his house just like his grandmother, The Reverend Mother, withdraws

into the kitchen. At the age of 'nearly nine', Saleem has a habit of hiding into his mother's washing-chest and pretend to be in a fairy-tale world to escape being bullied about his unusually big nose: "there are no mirrors in a washing-chest; rude jokes do not enter it, nor pointing fingers. [...] A washing-chest is a hole in the world, a place which civilization has put outside itself [...] this makes it the finest of hiding places." (Rushdie, 1991:184). Later on in the story, his life will be saved when Parvati-the-witch, another midnight's child, makes him climb into a wicker basket with a close-fitting lid she uses to make people disappear in order to entertain the crowds, and brings him back to Bombay, sheltering him in the ghetto of the magicians.

Punished by his mother and forbidden to speak one whole day, he discovers he can telepathically get in touch with other children born at midnight with India's independence from Britain, and create their own world: "O, eternal opposition of inside and outside! Because a human being, inside himself, is anything but a whole, anything but homogenous; all kinds of everywhichting are jumbled up inside him, and he is one person one minute and another the next. The body, on the other hand, is [...] indivisible" (M.C., 1991:283).

"My inside and outside have always been out of sync", complains Moraes Zogoiby (M.L.S., 207), a character as exceptional as Saleem Sinai, and remembers how, due to a public scandal, his mother withdrew from public life and remained more and more inside the walls of her 'personal Paradise', focusing on her dreams and her art, painting the series of works entitled 'the Moor paintings' which immortalize the growth of her son.

Houses

Houses are often closed territories, sometimes reminding of fortresses, whether that applies to the whole house or just to a part of them. At the beginning of the novel *Shame*, the house of old widow Shakil lies in the "remote border town of Q.", mid-way between the old town, inhabited by the indigenous population, and Cantt, the dwelling place of the British colonizers, called the Angrez.

The position of the house betrays the feelings of the old man, who hates both worlds and prefers to live in isolation, confined in his house (he "had for many years remained immured in his high, fortress-like, gigantic residence which faced inwards to a well-like and lightless compound yard", S, 1995:4), as his daughters do, both during

his life ("the three girls had been kept inside¹ that labyrinthine mansion until his dying day; virtually uneducated, they were imprisoned in the zenana wing where they amused each other by inventing private languages" (S, 1995:6), as well as after his death, when the sisters lose most of their estate and possessions to money-lenders: "in this way the Shakil ladies managed to recede entirely and for all time from the world, returning of their own volition into that anchoritic existence whose end they had been so briefly able to celebrate after their father's death" (S, 1995: 12)

Omar Khayyam, the child born in that house by one of the sisters who never disclose their secret and raise him as if he had three mothers, also spends the first years of his life isolated in the house, with his mothers, but he dreams of escaping. His only playground and exploration field is so vast that it provides plenty of space for adventures and even seems to open up to the outside world. The collapsed wall provides Omar with the much-desired opportunity to escape, to flee, but at that moment fear of the unknown makes him choose the closed, familiar and comfortable space of the house:

Omar Khayyam passed twelve long years, the most crucial years of his development, trapped inside that reclusive mansion, that third world that was neither material nor spiritual [...] and from which it became Omar Khayyam's most cherished youthful ambition quickly to escape. [...] he stumbled down corridors so long untrodden that his sandalled feet sank into the dust right up to his ankles; that he discovered ruined staircases [...] On one occasion he lost his way completely and ran wildly about like a time-traveller who has lost his magic capsule [...] and came to a dead stop, staring in horror at a room whose outer wall had been partly demolished by great, thick, water-seeking tree-roots. He was perhaps ten years old when he had this first glimpse of the unfettered outside world. He had only to walk through the shattered wall but [...] taken unawares [...] *he turned tail and fled, his terror leading him blindly back to his own comforting, comfortable room* (S, 1995:24).

Towards the end of the story, the destruction of the old world is perceived by Omar Khayyam as an earthquake, mirrored by the changes in his home, the restriction of future prospects being symbolized by the unexplainable disappearance of certain rooms: "We keep on losing rooms [...] today we mislead your grandfather's study. You know where it used to be, but now if you go through that door

¹ The image of women kept inside by husbands or fathers appears again in the case of another character, Raza Hyder, who resorts to "locking up his wife, [...] veiling her in walls and shuttered windows"(S, 1995:180).

you turn up in the dining room, which is impossible, because the dining room is supposed to be on the other side of the passage. [...] you get used to a certain bedroom and then one day, poof, it goes away, the staircase vanishes, what to do. 'The place is shrinking' " (S, 1995:249).

A similar fear of the unknown almost makes Aadam Aziz fail to meet his future bride in *Midnight's Children*. Called for a medical consultation of his daughter in the big, shadowy house of landowner Ghani, who is blind although he feigns seeing, the gloomy corridors, the darkness, the disorder and spiderwebs, the whole atmosphere of the house bring about a moment of weakness during which Aadam has a sudden urge to flee: "in the gloomy, spidery corridors of the landowner's mansion he was gripped by an almost uncontrollable desire to turn and run away as far as his legs would carry him" (M.C., 1991:18).

His wife, Naseem, nicknamed Reverend Mother, a prematurely old, wide woman, creates her own space in their house in Agra, where she reigns over the kitchen and the pantry, her inalienable territory [...] within an invisible fortress of her own making, an ironclad citadel of traditions and certainties [...] with many ravelins and bastions" (M.C., 1991:41). With the same strong will and dedication, Amina, one of her daughters, will transform her vital space, her husband's house, into a real home.

In *The Moor's Last Sigh*, Belle, the narrator's grandmother, is an equally authoritative master of her domain when she divides the family business and house during a conflict between two branches of her mother-in-law's family, in an attempt to save her husband's part of the two:

Studying the house's crumbling old plans, and paying scrupulous attention to exact allocation of floor-space windows balconies, she split the mansion, its contents, courtyards and gardens, right down in the middle. She had sackfuls of spices piled high along her newly established frontiers and where such barriers were inappropriate – for example on the main staircase – she drew white lines down the centre and demanded that these demarcations be respected (M.L.S., 1997:10).

Houses can stand for images of power, and we see it in *Midnight's Children* in the striking image of the poor, shabby and crowded houses of the colonized living in the old city in contrast with the showy, large houses of the British in Delhi. The houses of pink-skinned new-comers are built of pink stone, true palaces in comparison with the hovels of the natives sheltering people who

struggle to live their lives, too much turned towards their own worries: "the houses in the narrow lanes of the old city leaned over, jostled, shuffled, blocked each other's view of the roseate edifices of power [...] people were content to look inwards into the screened-off courtyards of their lives" (*M.C.*, 1991:76).

Truly attached to Bombay, the city where he was born, when his family moves to Pakistan, Saleem notices only the ugliness of Karachi, but the two cities have in common the same crowded quarters of deformed, strange and turned inward houses: "the city of Karachi [...] was full of diformed houses, the stunted hunchback children of deficient lifelines, houses growing mysteriously blind, with no visible windows [...] whose inadequacies as living quarters were exceeded only by their quite exceptional ugliness" (*M.C.*, 1991:370).

The real estate project of William Methwold, an East India Company officer who dreamed of a fortified British Bombay, designed by British standards, consists of four identical houses named after palaces of Europe (Versailles Villa, Buckingham Villa, Escorial Villa and Sans Souci), corresponds to Lefebvre's notion of dominated, authoritarian space, the space of power, of the master's project, which disregards the landscape of the place it occupies, and brutalizes it (apud Armstrong, 2013:17). Thus transformed according to the wish and interest of those who hold power, the space is dominated and contrasts with the space occupied by natives. The houses on Methwold's estate are:

Roman mansions; three storey homes [...] large, durable mansions with red gabled roofs and turret towers in each corner, ivory-white corner towers wearing pointy red-tiled hats (towers fit to lock princesses in!) – houses with verandahs, with servants' quarters reached by spiral iron staircases hidden at the back [...] gold fish swam in pale blue pools; cacti grew in rock-gardens [...]; there were butterflies and roses and cane chairs on the lawn (*M.C.*, 1991:108).

The estate ends up being sold to natives, provided that everything stays the same for two months after the sale and the buyers adopt the British lifestyle meanwhile. Revolted and confused at first, the inhabitants of the four mansions start to change under the influence of the houses and imposed customs, resembling the "Britishers", which mirrors Kathy Mezei and Clara Briganti's perspective, according to which the spaces of domesticity shape the people who inhabit them, they store memories and set a grid for our current and future lives (Mezei and Briganti, 2002:840).

Designed and built to impress first on the outside, these western houses contrast with the Indian architecture, where the houses close on themselves and hide secrets and secret rooms in which characters can lead parallel lives, as we see when Aadam Aziz decides to shelter in the cellars Nadir Khan, the private secretary of a politician who was assassinated, and who fears for his life: "concealment has always been a crucial architectural consideration in India, so that Aziz's house has extensive underground chambers, which can be reached only through trap-doors in the floors, which are covered by carpets and mats" (*M.C.*, 1991:57).

In *The Moor's Last Sigh* we see the same domination of space, even if in this case it is not over a space belonging to British India: in Cochin, an Indian State with its own prince, the British have tried to replicate a part of the home left behind, they "had striven mightily to construct a mirage of Englishness, where English bungalows clustered around an English green, where there were Rotarians and golfers and tea-dances and cricket and a Masonic lodge", but, in time, "the frontier between the English enclaves and the surrounding foreignness had become permeable, was beginning to dissolve. India would reclaim it all" (*MLS*, 95).

In *The Moor's Last Sigh*, Epifania da Gama, the descendant of an old but impoverished family of traders, is pleased to see the house her husband takes her to, on Cabral Island,

A grand old mansion in the traditional style, with many delightful interlinking courtyards of greeny pools and mossed fountains, surrounded by galleries rich in woodcarving, off which lay labyrinths of tall rooms, their high roofs gabled and tiled. It was set in a rich man's paradise of tropical foliage (*MLS*, 1987:4).

According to Gaston Bachelard, our birth house (or what we see as our birth house) is physically and psychically inscribed in us — we carry it around for life as part of the imaginary (apud Armstrong, 2013:15). Our first universe, the house as a primal space is vital, fusing consciousness and body, it is a material space and a protected space, a secretion of dreams, memory, reverie, which generates images and protects the unconsciousness. Salman Rushdie's attachment to his home in Bombay comes to light in his grief at the news that his father sold it and he unconsciously returns to it in his novels, just like the characters he creates:

"I have left India many times. [...] my father, without telling me, suddenly sold Windsor villa, our family home in Bombay. [...] I

think I never forgave my father for selling that house. [...] Since then my characters have frequently flown west from India, but in novel after novel their author's imagination has returned to it. This, perhaps, is what it means to love a country: that its shape is also yours, the shape of the way you think and feel and dream" (Rushdie, *I.H.*, 1991:235).

In a parallel destiny, Rushdie's character, Saleem, returning to his childhood city, after a series of adventures and wanderings, suddenly realizes that everything has changed, nostalgia for the past cannot bring it back to life. "It was my Bombay, but also not mine [...] the city has been changed" (*M.C.*, 1991:540). The space of his childhood, the space of Bombay remembered, is no longer there, but immortalized in the chapters of the book, preserved in jars of pickles for future generations.

Conclusions

There are various spaces in Salman Rushdie's fictional world. We can talk of spaces of fiction, inner spaces (Saleem Sinai warns the readers that they are entering the inner world of lives he has "swallowed"), memories or confessions of characters, and the parallel, exterior, space of their daily lives and activities. There are, then, the inner spaces of houses versus the exterior ones of cities. Our article has focused on just a few of the spaces worth analyzing in Rushdie's novels.

References:

- Armstrong, Isabel. (2013). "Theories of Space and the Nineteenth-Century Novel", in *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, Issue 17/2013, Space, <https://doi.org/10.16995/ntn.671>, accessed on Aug., 12, 2022.
- Mezei, Kathy; Briganti, Chiara. (2002). *Reading the House: A Literary Perspective*, pp. 837-846, in *Signs*, Vol. 27, No. 3, Spring.
- Pultz Moslund, Sten. (2015) *Literature's Sensuous Geographies: Postcolonial Matters of Place*, Palgrave Macmillan, New York.
- Rushdie, Salman. (1991) *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books, London. (*I.H.*)
- Rushdie, Salman. (2002) *Step Across This Line: Collected Non-Fiction 1992-2002*, Random House, New York.
- Rushdie, Salman. (1991) *Midnight's Children*, Penguin Books. (*M.C.*)

Rushdie, Salman. (1997) *The Moor's Last Sigh*, Vintage Publishing, New York. (M.L.S.)

Tally Jr, Robert T., (editor). (2011). *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Foreword by Bertrand Westphal, Palgrave Macmillan, New York.

SMALL TOWNS AS PHYSICAL SPACE AND AS MENTALITY IN THE INTERWAR ROMANIAN DRAMA

TÂRGUL DE PROVINCIE CA SPAȚIU FIZIC ȘI PSIHOLOGIC ÎN DRAMATURGIA INTERBELICĂ



CRENGUȚA GÂNSCĂ

Associate Professor
University of Oradea
Email: crenguta_g@yahoo.com
Article code: 666-283

Abstract : *Small towns did not enter the great literature until late, although they will prove to be an extremely generous source of specific typologies, situations, conflicts, being a frontier space between rural and urban, gathering specific reminiscences of the former and aspirations related to the latter. This results in colorful identities, often uncertain or contradictory, which lead either to tragic denouements or to irresistibly comic situations. It should be noted that in drama (as opposed to prose) the comic vision of this space predominates (beginning with Vasile Alecsandri with his *Chirița în provincie* (*Chirița in the Province*) - however, an eminently rural space in fact – continuing with Caragiale's "capital of a mountain county" / which has many explanations, psychological ones included. In the interwar drama things do not change much except in the sense of frequenting this space more often and in the sense of diversifying the source of conflict, the comic vision still giving birth to the most accomplished texts.*

Keywords : small towns, space, mentality, interwar, drama.

*

I. Provincia/ provincialul/ provincialismul

Într-un articol publicat în *Cuvântul*, în 1929 (parte a unui text mai amplu intitulat *Jurnal de roman*), Mihail Sebastian face interesante considerații referitoare la „romanul provinciei” care nu a dat încă mari opere, în opinia sa, abordând provincia doar în două maniere: fie tragică (rezumându-se la tipul veteranului și al inadaptatului), fie comică (aici confundându-se însă cu hazul

mahalalei, care e totuși un alt spațiu). Romanele de referință, dar și prozele scurte remarcabile pentru acest spațiu nu apăruseră încă. Este amintită doar contribuția mult prea firavă a lui Ioan Alexandru Brătescu Voinești, dar și „eroii pensionari”¹ din primele proze sadoveniene – care nu reușiseră să scoată provincia din imaginea ei convențională. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* apărea abia în 1933.

Sebastian cere depășirea acestor subiecte limitative în favoarea surprinderii vieții în aspectele ei cele mai directe. Căci provincia e creatoare de tipuri, iar romanul-cronică e un gen care aparține orașului mic, datorită atmosferei balzaciene regășibile aici. Trebuie o privire mai atentă asupra acestor tipuri ce populează provincia, căci îndărătul lor „trebuie că sunt puncte ascunse din alte tristeți”² Provinciei natale îi va dedica prozatorul romanul *Orașul cu salcâmi*, roman al adolescenței, într-o provincie patriarhală evocată însă nostalgic și nu dramatic, deși Sebastian clamează necesitatea scrierii mai ales a *dramei* provinciei.

În aceeași ordine de idei, Mihail Sadoveanu, în prefața cunoscutului său roman *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, dar și prin intermediul personajului său – observator al acestui spațiu, face aceeași pledoarie pentru includerea târgului de provincie în circuitul literar și formulează urgența fixării în literatură a acestui spațiu aparte, care „nu înseamnă precizie geografică, ci atmosferă”, un spațiu care mâine nu va mai fi la fel sau nu va mai fi deloc și pentru care încă nu s-a găsit „un cronicar să-i consacre un rând”. Desigur, romanul său, subintitulat „târg moldovenesc din 1890”, capodopera acestei zone a creației sale, se situează într-un alt secol față de târgul adolescenței lui Mihail Sebastian și deși cu doar aproximativ două decenii înaintea acestuia, conturează o „geografie a urâtului” – cum o numește Ion Vlad – pe care nu o mai regăsim în proza lui Sebastian și nici în dramaturgia sa, mai îngăduitoare cu acest spațiu. E acolo o blazare și o inerție ce blochează orice acțiune, într-o atmosferă decadentă de fin de siècle, un bovarism pasiv ce duce la deznodăminte tragice.

Nici dramaturgia nu fusese mai generoasă în acest sens. În secolul al XIX-lea, în afara „capitalei unui județ de munte” din *O scrisoare pierdută*, dramaturgia prefera mai ales subiecte istorice – opțiune explicabilă în contextul istoric respectiv. „Provinția” în care o situează Alecsandri pe Chirița, la 1852 (data premierei la Iași a piesei *Chirița în provincie*) e desigur foarte diferită de circumscripția

¹ Mihail Sebastian, *Jurnal de roman*, în vol. *Eseuri. Cronici. Memorial*, București, Ed.Minerva, 1972, p.498

² *Ibidem*, p.500

electorală, cu prefectură, poliție și sedii de partide a lui Caragiale, fiind de fapt o zonă rurală, moșia Bârzoieni, cu ogradă, e „curte boierească la țară”. La fel, în *Fiziologia provincialului în Iași*, publicată în 1844, Mihail Kogălniceanu, deși spune că se referă la “toată populația țării, afară de Iași, unde sunt ieșeni, locuitorii capitaliei”¹, dar din care elimină pe rând largi categorii pe diverse criterii, fixează mai degrabă un profil uman comportamental și psihologic al celui care se află pentru prima dată într-un mare oraș, naiv, neticăloșit și prin urmare victima unui spațiu care îi exploatează toate slăbiciunile umane – mai ales orgoliul – și care se corupe în cele din urmă. E o tipologie, dar care nu se revendică neapărat de la un anume topos. E deci, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, o altă accepție a provinciei decât cea de pe la sfârșitul secolului al XIX-lea și, de fapt, așa cum avertiza Sadoveanu, acel târg de provincie (evocat de el în scrierile sale) cu toate coordonatele specifice nu va avea o viață foarte lungă în istorie, chiar dacă reflexe ale lui se vor mai prelungi până azi, individual sau în mici colectivități nelegate neapărat de un topos geografic sau administrativ, un provincialism mai degrabă.

Perioada interbelică readuce în atenție toposul provinciei, atât în proză – cel puțin printr-o serie de texte ale lui Sadoveanu, prin proza scurtă a lui Gib Mihăescu, dar și printr-un ciclu de scrieri ale lui Cezar Petrescu, puse sub denumirea generică de *Târgurile în care se moare* – cât și în dramaturgie. Interesant este faptul că, dacă proza păstrează viziunea sumbră, dramatică, apăsătoare, de „geografie a urâtului” asupra provinciei, dramaturgia aduce pe scenă mai ales viziunea comică, de cele mai multe ori cu miză satirică. Atunci când se încearcă transpunerea unor destine provinciale tragice în dramaturgie, puține de altfel – *Ciuta* de V.I.Popa, *Acolo, departe...* de Mircea Ștefănescu (1939) sau *Marele duhovnic* de Victor Eftimiu – acestea fie eșuează în melodrame neconvingătoare, insuficient motivate artistic, fie aleg investigația psihologică și pierd în recrearea unui tablou mai general al provinciei care funcționează aici doar ca fundal. Filonul *comediei* se dovedește în continuare și în această zonă, a dramaturgiei provinciei, mai solid, mai articulat – fie că e vorba de comedia intelectualizată a lui Mihail Sebastian, fie că e vorba de comedia satirică a lui Mușatescu, Kirițescu sau cea sentimentală a lui V.I.Popa. Dramaturgii vremii mizează pe viziunea comică mergând cumva și în sensul gustului publicului pentru spectacolul de comedie, explicabil în multe feluri, inclusiv psihologic: experiența războiului de

¹ Mihail Kogălniceanu, *Fiziologia provincialului în Iași*, preluată de pe wikisource, la 29 iunie 2022, p. 2.

curând încheiat e urmată de o nevoie de defulare în râs, ca terapie de redresare interioară. Nu e mai puțin adevărat că provincia, cu toate automatismele sale sociale, psihologice, comportamentale se dezvăluie ca o sursă inepuizabilă de tipologii comice și în general de toate tipurile de comic – mai ales atunci când dramaturgii rotesc obiectivul asupra întregii comunități provinciale, nu doar asupra indivizilor.

Și, o altă observație: cele două momente de reușită ale comediei provinciei (epoca merilor clasici și cea interbelică) se suprapun peste epoci foarte dinamice din punct de vedere istoric, epoci de după mari și importante schimbări (1859, 1866, 1877 pt. *Scrisoarea pierdută*, 1918 pentru dramaturgia interbelică), în care provincia e activată fie de implicații politice (Caragiale, Mușatescu), fie de ambiții de emancipare din atmosfera provincială a tinerei generații, care tânjește după mondenitățile marelui oraș. Există însă și sensibile diferențe, date tot de evoluția societății românești, diferențe înregistrate în atitudinile personajelor. La Caragiale de exemplu nu există acest bovarism al provinciei care caută evadări temporare sau definitive, nu există niciun complex de inferioritate, dimpotrivă e sentimentul participării la istorie, un orgoliu al opiniilor – „eu am tăria opiniunilor mele” va spune un personaj. E generația care s-a născut o dată cu statul național român și care i-a câștigat mai apoi independența, așadar, „vocea patriotului național” trebuie să se audă până în capitală și să fie luată în seamă, de aici, din provincie. În interbelic târgul de provincie începe să rămână în urma istoriei, se dezvoltă disproporționat față de marele oraș, ca și cum toată seva unui copac, adunată cu multe eforturi și sacrificii ar alimenta doar ramurile principale ale acestuia. Incepe să piardă ritmul, generația primului război mondial se blazează și dorește tihna patriarhală (fără accentuarea din proză a deziluziilor „generației pierdute” a războiului) – lucru simțit de tânăra generație care vrea să evadeze, ironizând și condamnând inerțiile părinților.

O serie de direcții tematice întregesc în dramaturgie un profil al provinciei românești din prima jumătate a secolului XX, în trăsăturile ei cele mai caracteristice: tematica nupțială cu meschinăriile și calculele ei, micile aspirații politice, familia mic-burgheză în componența ei clasică și cu relațiile ei devoratoare pentru cei mai mulți dintre membri, cu bovarismele ei comice și doar arareori dramatice, cu eternul conflict între generații care traduce însă și o nevoie de evadare, de emancipare, „personajul din afară”, primit cu reticență și care vine să tulbure apele rutinei provinciale etc.

2. Inaptitudinea pentru tragic

Dacă cineva spunea despre Caragiale că surprinde „mahalaua sufletească” de fapt, dincolo de cea fizică, dramaturgia interbelică a târgului de provincie surprinde foarte exact, ceea ce Valeriu Râpeanu afirma despre *Gaițele* lui Kirișescu, și anume o provincie spirituală¹. Adică acea micime sufletească ce face personajele inapte pentru tragic, neputința de a ieși din înțelegerea îngustă a lumii, dar, și mai trist, lipsa nevoii de a vedea dincolo de interesul meschin, individual și sancționarea promptă a oricăror semne de inadaptare la acest mediu sau de abatere de la convențiile acestuia. Chiar dacă acest interes e doar foamea de senzațional, amăgirea că în târgul „unde nu se întâmplă nimic” se întâmplă de fapt lucruri mari, că tu nu numai că ieși parte la ele, dar ești în mijlocul lor, protagonist indispensabil și cu rol determinant.

E limitarea ontologică pe care o invocă Mihail Sebastian în debutul textului mai sus amintit, redând un fapt divers dintr-o gazetă: „*Cu ocazia incendiului de la magazinul de sticlărie Nistor, de pe strada Regală, un oarecare domn Zaharescu, cu domiciliul lângă magazinul incendiat, s-a arătat la balconul casei pe care o locuiește și s-a adresat soției d-sale astfel: - Dragă, acum ai să vezi ce splendoare o să fie, când o sosi pompierii.*”². Există o flagrantă **inaptitudine pentru tragic** în această mediocritate sufletească și în momentele în care ea se confruntă cu situații realmente tragice în condiții normale, ea se lovește de acestea ca de un zid impenetrabil din care ricoșează înapoi în cercul interesului imediat și meschin. Tudor Mușatescu excelează în surprinderea acestei pendulări comice între *ceea ce ar trebui și ceea ce este*.

Moartea tragică a unui membru al familiei – unchiul Tache – nu poate fi percepută ca atare, în ciuda firavelor, e drept, eforturi ale membrilor familiei lui Spirache, atâta timp când aceasta se traduce printr-o moștenire colosală. Așadar, în momente de euforie, adevăratele sentimente ies la iveală : „*Trăiesc cea mai fericită zi din viața mea... Mai fericită chiar decât când a murit unchiul Tache...*” – va exclama cumnata defunctului, Dacia, atunci când soțul decide să intre în politică. De fapt singurul care îl regretă cu adevărat pe unchiul Tache, e fratele acestuia, Spirache. Pentru toți ceilalți ea înseamnă șansa împlinirii măruntelor lor aspirații. Mușatescu menține pe tot parcursul piesei această sugestie a inaptitudinii pentru tragic, o inconsistență psihologică, sufletească ce duce personajele de cele mai

¹ Cf. Valeriu Râpeanu, *Piesa văzută de...*, postfață la Al.Kirișescu, *Gaițele*, București, Ed.Eminescu, 1983, p. 116

² Mihail Sebastian, *op.cit.*, p.498

multe ori în ridicol – începând cu intenția nobilă și patriotică a numelor acestora – Traian, Decebal, Sarmisegetuza, Dacia –, la micșorarea liliputană a tragediei Titanicului (vaporul cu care se scufundă unchiul Tache se numește foarte local, Tracia, iar Pacificul planetar e redus la dimensiunile regionale ale Mării Negre), până la laitmotivul melodiei *Titanic vals* care însoțește cu tânguirea lui melodramatică, în contrast grotesc, toate mașinațiunile meschine, toate ipocriziile personajelor. Comicul e în permanență în vecinătatea dramei, însă, mai puternic decât aceasta, reușește să îi imprime un aer derizoriu.

E aceeași inaptitudine a tragicului care le îndeamnă pe *gaițele* lui Kirițescu să fugă la fereastră atunci când trece câte un cortegiu funerar, căci din fericire locuiesc pe bulevard, pe unde trec toate, Numărarea trăsurilor, a popilor, a participanților va fi prilej de lungi și foarte detașate discuții ulterioare care vor umple golul existențelor lor. „*E cea mai mare petrecere a lor: să vadă trecând morții [...] Astătoamnă, epidemia de tifos a fost pentru ele o fericire picată din cer. Două luni nu s-au dezlipit de la fereastră.*” Ele reprezintă lumea „de dincolo de perdele”, căci în târgul de provincie „*după fiecare perdele este un ochi care ne pândește*” (Wanda, în *Gaițele*). Lumea de după perdele îi dă fiori reci și lui Miroiu, delicatul profesor de astronomie din *Steaua fără nume* a lui Sebastian, atunci când în casa lui ajunge – meteoric și ireal – frumoasa necunoscută dată jos din expresul de Sinaia: „*Sunt după perdele [...] Totdeauna sunt după perdele*”.

3. „Gura târgului” ca mecanism exterior de manipulare comportamentală

Lipsită de mijlocele descriptive ale prozei, dramaturgiei îi rămâne să creeze atmosfera specifică prin mișcarea scenică, prin comportamente și limbaj, prin popularea scenei cu personaje purtătoare ale unui anume profil psihologic. Rezultă așadar un spațiu, un topos, bine conturat, însă nu atât fizic, cât mai ales psihologic, de mentalități și comportamente.

Înainte de a focaliza pe indivizi, probabil că personajul colectiv, așa numita „gură a târgului”, este cel care reprezintă și colorează background-ul spiritual provincial cel mai autentic, De aceea ea nu scapă niciunui dramaturg, căci ea ghidează comportamentul eroilor și descrie de fapt psihologia, mentalitatea provincială, modelatoare. Raportarea la ceilalți devine așadar un gest de validare existențială în acest spațiu, „cel de-al treilea personaj” sau „personajul triologic”, așa cum îl numește Vasile Popovici atunci când argumenta puternica

teatralizare a prozei în cazul mai multor scriitori¹. Raportarea permanentă la personajul-spectator (reminiscență a corului antic) – real sau potențial – modifică pornirile reale ale personajelor și deturneză astfel acțiunea. În cazul dramaturgiei târgului de provincie, spectrul celui de-al treilea personaj este o trăsătură specifică acestei „provincii spirituale” – ce vine din moștenirea rurală a provinciei – în cele mai multe cazuri cu efecte comice incontestabile, în comparație cu proza, unde acest reflex de raportare la *ceilalți* are consecințe dramatice².

Într-o surprinzătoare piesă de teatru a lui Vasile Voiculescu, *Gimnastica sentimentală* – care propune însăși practica teatrală ca metodă de emancipare din „ruginirea” sufletească tipic provincială – e în fundal aceeași preocupare pentru ochii și urechile târgului: „MARA (se duce și trage perdeaua și închide fereastra) [...] *se uită vecinii la noi...[...] Nu numai se vede, dar se și aude*” (actul I, scena III); iar soția lui Vlad îl atenționează, pentru a face necesarele reglaje comportamentale „[...] *toți ochii târgului sunt asupra noastră*” .

Această supraveghere colectivă permanentă creează cel mult personaje traği-comice, cum sunt Spirache, Ionescu-Novus, Miroiu. În cele mai multe cazuri însă ea duce la efecte comice prin manipularea comportamentală a personajelor și crearea senzației de automatism, de marionetă – ori, potrivit lui Bergson, comicul asta și este: „mecanică placată asupra viului”.

Târgul de provincie, așa cum apare el în dramaturgia interbelică, se dovedește astfel nu numai un spațiu fizic, un background pentru varii conflicte dramatice, ci e un organism viu, cu un profil psihologic aparte, conturat din comportamente, reflexe, inerții specifice, cu mecanisme proprii de reglare socială, și care supraviețuiește încă în timp în primul rând în această ipostază. Sau poate, așa numitul „provincialism” e o componentă psihologică, asemenea „bovarismului” definit de Jules de Gaultier și care, desprins de spațiul fizic al târgului de provincie va fi detectabil întotdeauna în personaje reale sau imagine...

¹ Vasile Popovici, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997 (pp. 17-170)

² Vasile Popovici citește în acest fel proze ale lui Slavici, *Mara*, *Pădureanca*, Sadoveanu, Rebreanu, Preda, dar și *Anna Karenina* a lui Tolstoi.

Bibliografie :

- Brădăţeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, Bucureşti, Ed.Minerva, 1970
- Ghiţulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane*, Bucureşti, Ed.Albatros, 2001.
- Kirişescu, Alexandru - *Gaiţele*, Bucureşti, Ed.Eminescu, 1983.
- Kogălniceanu, Mihail - *Fiziologia provincialului în Iaşi*, preluată de pe wikisource, la 29 iunie 2022
- Muşatescu, Tudor - *Titanic vals*, Bucureşti, Ed. Univers şi Teatrul Naţional "I.L.Caragiale", 1972
- Popovici, Vasile - *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997
- Sebastian, Mihail - *Eseuri. Cronici. Memorial*, Bucureşti, Ed.Minerva, 1972
- Sebastian, Mihail - *Teatru*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1985
- Voiculescu, Vasile - *Teatru*, ediţie prefaţată de Mircea Tomuş şi I.Voiculescu, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1972
- * * * *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. 1-5, antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Bucureşti, Ed. Minerva, 1997.

Motherhood, Corporality and The Essence of Space

VIRGINIE GRIMALDI'S POETICS OF MOTHERHOOD IN PRESENT-DAY SPACES

LA POÉTIQUE DE LA MATERNITÉ DANS L'ESPACE CONTEMPORAIN DANS LE ROMAN *ET QUE NE DURENT QUE LES MOMENTS DOUX* DE VIRGINIE GRIMALDI



TEODORA CERNĂU

Senior Lecturer
University of Oradea
doracernau@gmail.com
[article code 667-284](#)

Abstract: *In the novel "Et que ne durent que les moments doux" (2020), the French writer Virginie Grimaldi creates a space in which motherhood is seen at different stages in a woman's life. The writer questions the values and cultural myths related to motherhood, while emphasizing the transformational dimension of the experience. If the concept of motherhood is usually correlated with notions such as giving birth, breastfeeding, the female body or raising children, the intertwined stories of Lili and Elise peel off some of the idyllic aura of motherhood and bring to light the emptiness felt once a woman becomes a mother. In the novel, the representations of motherhood are illustrated by two diametrically opposed experiences: the trauma of giving birth prematurely and the empty-nest syndrome. In this article, I will focus on analyzing two unexpected spaces: the neonatal incubator and the empty nest that forces the mother to start a journey towards her own self. The poetics of motherhood entails a discourse about identity, guilt, rediscovery, and new beginnings.*

Keywords: poetics of motherhood, premature birth, empty-nest syndrome, neonatal incubator, guilt, motherhood retirement, identity, journal.

Dans la littérature de l'extrême contemporain, nous retrouvons un nombre grandissant d'écrivaines qui explorent l'expérience de la maternité sous toutes ses facettes. Comme nous le montre Marie-Noëlle Huet dans sa thèse « Maternité, identité, écriture : discours de mères dans la littérature des femmes de l'extrême contemporain en France », il y a une présence plus marquée de la perspective et de la voix de la mère à partir de 1980. Depuis cette date, écrire sur les métamorphoses subies par la mère

entraîne la remise en question de tous les aspects liés à l'accouchement, à l'allaitement, au corps féminin, ou à l'élevage des enfants. Chez Virginie Grimaldi, l'autrice dont nous nous occuperons principalement ici, le roman *Et que ne durent que les moments doux* représente une ode à la maternité vue comme un amalgame d'un blanc taché et d'un noir charbon, de douceur et d'amertume, de bonheur et d'angoisse. Dans cet article, nous étudierons deux espaces inouïs de la maternité : la couveuse néonatale au lieu des bras chaleureux de la mère et le nid vide, et montrerons comment la romancière articule sa vision de deux expériences diamétralement opposées dans la vie d'une mère.

Si la maternité a toujours été un sujet controversé, même dans les perspectives féministes, on assiste dans les dernières décennies à un processus de valorisation de cette expérience. Reléguée à l'espace privé pendant des siècles, la poétique de la maternité commence à sortir à la lumière avec toute sa valeur dichotomique. Monique LaRue nous montre le gouffre qui existe entre les mères et les non-mères. Si la femme choisit la maternité, elle fait le choix de la tradition et de l'esclavage, tandis qu'en optant pour le féminisme, elle se dirige vers la modernité et la liberté. Monique LaRue laisse entendre que les femmes doivent faire un choix : « sois “femme-libre-célibataire”, ou “mère attachée”. » (1982 : 53)

Au-delà de tous les textes féministes qui ont renforcé les différents stéréotypes de la maternité (matricide, besoin patriarcal, phobie et rejet de la mère, servitude, emprisonnement, etc.), nous avons repéré une nouvelle tendance chez les autrices et les chercheuses féministes à réexaminer les représentations littéraires de la maternité et de proposer « une réflexion intensive sur ce que pourrait être une maternité enfin définie par les femmes (plutôt qu'imposée par la société) ». (Lori Saint-Martin, 1999 : 14) Dans son ouvrage **Le corps-à-corps avec la mère**, Luce Irigaray parle de la nécessité de chercher de nouveaux modèles pour les rapports entre femmes, des modèles basés sur la réciprocité « de femme à femme » et non plus sur l'opposition mère-fille (1981:86). C'est précisément ce type de communion parfaite entre mère et fille que nous présente le roman de Virginie Grimaldi lorsque Charline avoue si tendrement à la fin : « merci de nous inonder de ton amour, de nous irradier de ta confiance. Merci de nous aider à pousser droit. Tu es une maman exceptionnelle, et je sais que tu seras une grand-mère formidable. » (2020 : 368)

Pour mieux rendre compte de la singularité de la démarche de Virginie Grimaldi, il serait intéressant d'observer, dans un premier temps, le fait que le roman présente plusieurs niveaux narratifs : le journal ou le carnet jaune de Lili (27 ans) dans lequel elle s'adresse à sa fille née prématurément et consigne leurs premiers instants au service de néonatalogie, l'échange de SMS entre une mère et ses deux enfants adultes, et le récit à la première personne d'Élise Duchêne (50 ans), mère à la retraite. Dans le roman, les voix de Lili et d'Élise s'entremêlent et fusionnent au point que l'histoire de celle qui vient de donner naissance à une petite fille arrivée trop tôt s'avère être le début de l'expérience maternelle de celle qui vient d'installer son fils dans une autre ville et doit apprendre à vivre seule : « un jour, je le pressens, j'aurai besoin de regarder dans le rétroviseur et de m'y voir, jeune. (...) Devenir mère. Devenir ta maman. Mon amour. Ma fille. Charline » (2020 : 368). À partir d'un évènement autobiographique, Virginie Grimaldi réussit à créer une véritable poétique de la maternité, pleine de tendresse, de musicalité, d'humour et de nostalgie.

La naissance prématurée et la couveuse néonatale

En ce qui concerne le concept d'espace, nous retrouvons dans l'ouvrage de Gaston Bachelard que la maternité est associée à la maison : « notre coin du monde » et « notre premier univers » (1957 : 32). Selon le philosophe, « avant d'être 'jeté au monde' comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison » où vivent les êtres protecteurs (35). La métaphore du berceau de la maison offre à l'enfant un état de plénitude et une transition fluide du cocon tiède de l'utérus aux bras chaleureux de la mère. Dans le roman *Et que ne durent que les moments doux*, cette image de la vie qui commence enfermée et protégée dans l'espace de la maison va voler en éclats. Au lieu de la maison tiède et paradisiaque, la petite fille née prématurément va être accueillie dans une couveuse au service de néonatalogie : « Je ne sais pas où tu es. Ils t'ont arrachée de mon ventre, t'ont approchée de mon visage à peine quelques secondes, avant de t'emmener. » (2020 : 21)

Le trauma de la naissance prématurée s'infiltré progressivement dans la conscience de la nouvelle mère, qui se sent déchirée entre les projections utopiques qu'elle s'était faites pendant la grossesse et cette dure réalité où le bébé se trouve entre la vie et la mort :

« Tout au long de la grossesse, j'ai pratiqué la pensée positive pour faire plier l'angoisse : tu naîtrais un jour de soleil radieux, les contractions se contenteraient de me chatouiller, la sage-femme se déplacerait en dansant, ton papa me déclamerait son amour, il ne ferait ni chaud ni froid, la radio diffuserait Radiohead, je pousserais deux ou trois fois dans le pire des cas, dans le meilleur je n'aurais qu'à éternuer, tu arriverais en pleine forme, on te poserait sur moi, tu accrocherais ton regard au mien, des larmes dévaleraient mes joues sans déformer mon visage, ton père nous embrasserait, et voilà, on serait une famille.

Ce n'était pas censé se passer comme ça.

Tu n'étais pas censée naître avant d'être prête.

Je n'étais pas censée être mère avant de le devenir. » (2020 : 22)

Ces images idéalisées de l'accouchement et de la première rencontre entre la mère et le nouveau-né, entretenues par les mythes culturels associés à la maternité, intensifient les sentiments de douleur et culpabilité.

Il faut dire que le motif de la culpabilité occupe une place particulière dans le roman de Grimaldi : « depuis ta naissance, la culpabilité est devenue ma dame de compagnie » ou « c'est moi la coupable » (2020 : 57). La narratrice s'attribue la responsabilité des événements et considère que c'est son corps qui a failli. Cette représentation du corps féminin en tant que cercueil apparaît plus loin dans le texte, dans la scène violente où la psychologue assise face à la sage-femme la mitraille avec toutes les auto-accusations des mères présentes :

« Tu n'as pas su protéger ton bébé.

Tu aurais dû arrêter le sport.

T'as fumé pendant ta grossesse, c'est bien fait.

T'avais qu'à résister à ce fromage, neuf mois, c'est pas compliqué.

Ton corps est un cercueil.

Il fallait manger plus de légumes, tu le savais, t'as pensé qu'à ton petit plaisir.

Les autres y arrivent, tu n'en es pas capable.

Le bébé a dû sentir ton stress.

S'il meurt, ce sera de ta faute.

Tu es une mauvaise mère. » (2020 : 239)

La scène montre la prégnance du sentiment de culpabilité qui opère une distorsion du réel et engendre une maltraitance envers soi-même de la part de toute mère. Comme l'idéal maternel est inatteignable, les mères sont portées à se sentir insuffisantes et à

ressentir de la culpabilité pour leur non-conformité avec les modèles véhiculés.

Dans le journal de Lili, nous voyons tout l'effort qu'elle fait pour pardonner à son corps de ne pas avoir su protéger sa petite fille, puisqu'elle tire le lait toutes les trois heures et comment elle prépare l'espace de la maison pour l'accueil de la fille sauvée. Une fois à la maison, les mots poétiques que Lili adresse à sa fille sonnent comme une touchante déclaration d'amour maternel :

« Un mois de toi. Un mois que tu es la première personne à laquelle je pense en me réveillant. Un mois que tu es la dernière personne à laquelle je pense en m'endormant. Un mois que le brouillard est levé. Un mois que je t'aime depuis toujours. » (287)

La recherche de soi face au nid vide

À travers le personnage d'Élise, l'autrice explore le syndrome du nid vide, ce sentiment de lourdeur et d'abandon qui accompagne de nombreuses mères lorsque leurs enfants quittent la maison. Il s'agit de la tristesse de savoir que la vie de famille qu'on a tant aimée n'existera plus jamais sous cette forme-là. En une journée, après avoir aidé son fils Thomas à déménager à six cents kilomètres d'elle, Élise se remémore sa vie de mère :

« Je les ai nourris, changés, caressés, bercés, apaisés, écoutés, soignés, réconfortés, protégés, gâtés, adorés, admirés, compris, éveillés, consolés, encouragés, câlinés, accompagnés, éduqués. (...) J'ai vu le bébé qui pleurait dès que je m'éloignais entreprendre des études à Paris. (...) Ils ont pris toute la place dans mon cœur. Ils ont rempli tous mes vides. » (27)

L'autrice utilise cette métaphore du vide à différentes reprises : « [l'appartement] vide » (11), « mon adorable fils a laissé un vide, mais aussi son chien. » (17), « seule dans un nid vide » (86), « Ils ont rempli tous mes vides. » (27), ou le bassin vide (366). D'ailleurs, cette impression de vide laissée par les déménagements de Charline et Thomas ne disparaîtra jamais, ce vide ne sera jamais comblé, parce que les vingt-trois années consacrées à ses enfants n'ont pas été un sacrifice, mais un choix qui a donné un sens à sa vie.

Si dans les écrits féministes, le syndrome du nid vide est ressenti à cause du fait que la femme se sent opprimée par la société patriarcale qui la limite au rôle de mère et d'épouse, ce n'est pas le cas d'Élise : « Devenir mère a donné un sens à ma vie. Enfin, j'étais utile. Enfin, je comptais pour quelqu'un. C'est égoïste. J'en

conviens. Je ne l'ai pas calculé : la maternité a réparé en moi ce que l'enfance a abîmé.»(26) Ce roman illustre la manière dont la maternité peut apaiser une blessure du passé (le suicide de sa mère).

Selon Harkness, la plupart des recherches sociologiques montrent que le syndrome du nid vide atteint plutôt les femmes que les hommes (2008: 318). Dans la société patriarcale, la femme s'investit trop dans les relations de famille et perd le contact avec elle-même. Pour se soigner du syndrome, la femme doit aller à la recherche de soi et construire une vie nouvelle. À un moment donné, Élise avoue qu'elle est éblouie par la découverte qu'elle ne sait plus qui elle est : « je me suis rendu compte que je ne savais plus ce que j'aimais. Mes goûts se sont dilués dans ceux de Charline et Thomas » (93). La dilution de l'identité la pousse à chercher de nouvelles expériences. Elle s'inscrit donc à des cours de danse africaine, elle devient bénévole pour s'occuper de câliner des nouveau-nés au service de néonatalogie à l'hôpital et elle accepte de voyager toute seule à Venise.

La narratrice vient de découvrir sa vie et son appartement vides et sent son univers basculer. De mère, elle passe maintenant au statut de mère à la retraite, femme libre et seule. Son identité se modifie et elle vient d'entrer dans une autre temporalité, celle qui lui permet de se retrouver. La maternité a été une expérience extrême qui l'a dépossédée de son identité, étant au même temps la condition *sine qua non* de son existence. Pour Élise, la maternité a constitué son véritable épanouissement et sa plus belle mission sur Terre : « J'ai adoré voir mes enfants patauger, m'éclabousser, s'accrocher à moi quand ils n'avaient plus pied, apprendre à nager, de plus en plus loin. Mais le bassin est vide, désormais. Il est temps pour moi de sortir de l'eau et de poursuivre le chemin dans mes prochains chapitres. » (368). La fin du roman laisse les lecteurs s'imaginer la nouvelle vie d'Élise et les rôles multiples qu'elle pourrait choisir (amie, grand-mère, partenaire de Jean-Louis, etc.).

Dans le roman *Et que ne durent que les moments doux*, Virginie Grimaldi présente deux expériences de la maternité qui laissent des traces profondes sur l'identité de la femme Lili-Élise. L'écrivaine nous montre à quel point devenir mère peut aboutir, à la fois, à un épanouissement personnel, mais aussi à une sensation de manque de soi. Si la couveuse néonatale devient l'espace de la culpabilité, la maison parentale se transforme en un nid vide, le point terminus du trajet. Pourtant, ce nid donne envie à Élise de remplir le bassin métaphorique avec de nouvelles aventures. Dans

cette poétique de la maternité, l'autrice donne aux lecteurs l'espoir que chaque fin annonce un nouveau départ.

Bibliographie :

Gaston Bachelard (1957). *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris.

Virginie Grimaldi (2020). *Et que ne durent que les moments doux*, Fayard, Paris.

S. Harkness (2008). *Empty Nest Syndrome*. In Sana Loue, Martha Sajatovic (eds.), *Encyclopedia of Aging and Public Health*, Springer US, New York.

Marie-Noëlle Huet (2018). « Maternité, Identité, Écriture : discours de mères dans la littérature des femmes de l'extrême contemporain en France », Québec, <https://archipel.uqam.ca/11041/1/D3407.pdf>, consulté le 10 juillet 2022.

Luce Irigaray (1981). **Le corps-à-corps avec la mère**, Les éditions de la Pleine Lune, Montréal.

Monique LaRue (1982). « La Mère, aujourd'hui », *La Nouvelle Barre du jour*, no. 116.

Lori Saint-Martin (1999). *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec.

THE MATERNAL BODY AND ITS SPATIAL REPRESENTATIONS IN IOANA NICOLAIE'S NOVELS



ANCA TOMOIOAGĂ

atomoioaga@uoradea.ro

Senior Lecturer PhD, University of Oradea

Article code 668-285

Abstract: *The body is seen today as an alter ego, fragmented in interchangeable pieces, emptied of imagery and separate from the self. Maternal body makes no exception. Mothers and children have become prostheses and products, as David Le Breton puts it. The new medical discoveries explore motherhood (conception, pregnancy) as bodily experience and look for alternatives that exclude the mother's subjectivity and even the mother's body, ignoring the particular affective cohesion created between mother and infant in the womb and the consequences of its absence during pregnancy and in the child's life. The maternal body is not a vehicle, but a relational experience that define the child's subjectivity, identity and even sociability. The present study focuses on the metaphors of the maternal body in Ioana Nicolaie's trilogy. These representations of the maternal body belong to a spectacular imagery that restore the symbolic dimension of the maternal body, stolen by hyperreality. Moreover, drawing on Bracha Ettinger's matrixial paradigm, the study argues that maternity and the inner structure of the maternal body could offer a relational pattern able to substantiate our sociability.*

Key words: body, corporeality, space, reification, gaze, imagery, matrixiality, ecclesia.

Preliminaries

Ioana Nicolaie's three novels *Cartea Reghinei* (2019), *Pelinul negru* (2017) and *Tot înainte* (2021), bound together by the large literary theme of the family, are also three novels about motherhood as a subtheme. Particularly, the imaginary of the maternal body has got in Nicolaie's writings several spatial representations which are of direct interest for the present study.

Therefore, my enterprise also includes the intertwining subthemes such as: (feminine/ maternal) body, space and spatiality. In other words, my first deductible premise is that the human body, particularly feminine and especially maternal, is a form of space whose

mutable dimensions and characteristics indicate spatiality *i.e.*, it has width, depth, an inside/ inland of its own and an outside from which it delimitates through boundaries and where dwells a split self, I and non-I, Me and Other, or just (M)Other, to use B. Ettinger's title:

The maternal body is a troubling, disruptive body. Its most striking characteristic is its mutability, as it expands, dilates, contracts and expels [...], leaky, [...] open to external influence [...]. Its borders, then, are indeterminate. Additionally, it has the property of divisibility, beginning as one and becoming two, and for this reason, it calls into question the idea of the indivisible subject (Hanson 87).

In fact, the spatiality of the body, as a micro-world within the macro-world, is described through the several images of the maternal body as "gendered space" (Grünberg 141) within the above-mentioned novels. The images that belong to both the mother and the child as subjective narrators are their representations about the maternal body and I hypothesise that this imagery actually restores the maternal body as a symbol. Such a process of re-symbolisation of the human body constitutes a prerequisite within today's discourse about body and corporeality and, in this respect, literature has got the proper skills.

Thus, following David Le Breton's study (2002), my second starting point refers to the way, due to recent scientific, medical achievements, the human body has become a project, a sum of fragments and sometimes an object, a product or an instrument. Consequently, motherhood nowadays is also problematic from various reasons I will enumerate later in this paperwork and raises a lot of questions.

The instrumentalist perspective upon human body turned humans, during Communism, into means. People were considered labour force to build the glorious future of the state. Not taking into consideration conscience, personality, and identity, the human being was seen more of a working body, than of a person with its individuality. In the case of the feminine body, with the famous anti-abortion Decree 770 and Ceaușescu's pronatalist policy as manifestations of what can be called "ideological surveillance" (Grünberg 147), maternity was transformed into a process of production, where the child was the most wanted product to perpetuate the great ideals of a great nation.

Therefore, my second hypothesis is that the motherhood perspective from Ioana Nicolaie's novels, *Cartea Reghinei* in particular, frames an aesthetical critique of both communist and contemporary visions upon (maternal) body and offers instead a redeeming image of the mother that subversively resists to these pressures of emptiness and instrumentalization. No (gender/ feminist) ideology is proclaimed in Nicolaie's novels, and no political purpose, I should state. In fact, the interiorised experiences of the main characters whose voices guide us

throughout the narrative, show us that essentially the maternal subjectivity is integratory and highly relational, so maternal body cannot be just an instrument or a container ignoring mother's subjectivity and identity. When I analyse this impressive force of motherhood so well represented in Ioana Nicolaie's novels, I draw on the artist and psychoanalyst Bracha L. Ettinger's theories regarding matrixial borderspace as explained by Griselda Pollock (2006).

Maternal body today

In his study about the modern body, David Le Breton analyses the mentalities regarding the human body in a diachronic approach suggesting that, throughout time, man has been moving away from his body turning it into an other, though it has always belonged to the human being's identity. Western society has understood the human person dualistically: body and spirit, body and mind, body and self. On the contrary, for traditional societies body and the person were not perceived as discrete. Moreover, in traditional thinking the human body was part of the similar body nature because the human being and the world were seen as co-substantial and inseparable. On the contrary, passing through the rise of reason, positively understanding the nature and recognising individuality as social structure, Western society developed a dualist vision regarding the human body which does not identify with the person and distinguishes its machine-like mechanisms from the clearly superior reason (Le Breton 2002: 5-7). Two turning points in the history of humanity definitively changed the way Western referred to the body: the first human body dissection and the 1960's revolution, as Le Breton sustains.

The dissection of the body in 16th century radically changed the way Western understood the relation between the person and the body, inseparable till that moment. Axiologically, the body becomes for its human possessor a stranger, an object for study, a desacralized and separate reality (Le Breton 2002: 68, Grünberg 147). The primacy of the reason and Descartes' famous *cogito, ergo sum* redefined, again dualistically, the human existence as essentially founded in its *cogito* whereas the body was left backwards, being considered a functional machine and an object of exploitation.

Starting with the 60's, the Western humans discovered their bodies as different from their self, as an *alter ego* that needs special care and improvement and through which the individual distinguishes among others. The body speaks for one's individuality which fact leads to the kaleidoscopic representations of the human body nowadays. The body represents a symbolical construction, not a reality *per se*. This is why the body has numerous and diverse representations in different societies, according to different cultural and social criteria (Le Breton 2002: 11).

Grünberg talks about a *data body* (made of data collectable from passports, medical documents, travel tickets) which seems more real, is already known better than our bodies and eventually puts aside the physical body: “Our physical bodies have somehow become marginalized, shadowed by what some specialists call “a comprehensive data body” that not only follows us, but often precedes us” (Grünberg 145).

Still, probably the most alarming factor regarding the way people understand and see their bodies today is the outstandingly rapid evolution of medicine. Medical studies objectively and scientifically focus on the body and its functions or disfunctions, excluding the human person as a whole. The development of medicine thus separated the human persons from their bodies, because it treats the disease and the ill part of the body and not the patient. Medicine belongs to the body, not to the human being (Le Breton 2002: 8-9) that it excludes. Furthermore, medical imagistic discoveries show the human body from a new perspective. The inner life of the body is brought out in full light; nothing is hidden or mysterious anymore. People are shown everything about their bodily inside and they can see a new reality about their bodies/their selves from which they might feel estranged. From this perspective, Le Breton (191) defines the human being as being essentially gaze; in front of his/her eyes the world is fully described through images that make it completely legible.

A hysteria of the gaze (Pintilie 92) has broken out. Writing about surveillance in our world, Laura Grünberg actually identifies not a hysterical process, but a dictatorship of the gaze, I may say, where democracy belongs only to the gaze itself (Grünberg 142), the nowadays Big Brother: “We are witnessing an invasion of watching, being watched, monitored, sorted, and classified for various purposes” (Grünberg 141). Our lives, our social and cultural representations today are influenced by watching and being watched

Following Baudrillard, Le Breton (193 -195) notices a passion for the real and the modern decline of the metaphor in front of an absorbing hyperrealism (Baudrillard) that does not conceal anything anymore. Furthermore, Le Breton (196) argues that medical imaging and radiography deepen today the person-body dualism and produce a fastuous fragmentation of the body through isolating the organs, their functions, the cells and the molecules.

As a result, the subject disappears through a process of objectifying that shows a split body into multiple pieces, a machine that should be taken for “service”. In art and literature, the fragmented body reflects the split self and the identity crisis. Actually, we may also talk about an image crisis generated by the medical imagistic within the human (body) imagery.

Here too I resort to Le Breton who makes a clear distinction between inner imagery and outer imagery, both being affected by the new “imagery of transparency”. He asserts that due to medical imaging, tomography and the digitalisation of the image, the echography, NMR imaging that completely exposes the body to the gaze, *the representation of the body reaches the purge of the inner imaginary within the image itself* (my emphasis, Breton 196-197). He observes (202) that the symbol-image (that enhances meaning and mystery) steadily turns into a sign image (that only describes an identifiable reality). The image therefore has exited imagination as a means of knowledge. I cannot stop wondering how this breach influences today’s literature and all forms of artistic imagery. The body represented as wholly flesh and bones no longer identifies with the human person *per se*. The thirst for hyperreal and the free gaze turn some of our contemporary writings into an almost neo-naturalist literature that exposes the human body in details completely emptied of imagery. Some of these instances nowadays make the reader feel like an instant and involuntary voyeur. In fact, this ostentatious nudity in mass media or social media, in art and literature empties of mystery and imagination our representations about the human body.

On the other side, any image that does not say anything more than it shows, actuates the human curiosity and appetite for imagery just like “the walls in the functional cities need graffiti” because the imagery that left the interior of the image powerfully revives outside”. This is what Breton names the outer imagery (204-206). Seeing one’s skeleton, for instance, revives the gothic imagery about one’s death. Maybe this is a way of explaining the inflation of vampires, poltergeists, ghosts and monsters in contemporary literature, especially youth fiction. The inner imagery of the human body being erased, it is replaced with a new type of imagery coming from outside – just like a body whose inside is already transparent, completely exposed to the gaze because of the scientific hyperreal image, and which is tattooed for re-affirming its symbolic potential imagery. Emptied of metaphor from inside, becomes metaphorical outside. But his body gets metaphorical and meaningful only when the person itself assumes it as such - the tattoo (de)sign turns into a symbol in human search for representing its identity through the embodied icon. In fact, today’s body remodelling trends (body building, cosmetic surgery) show us that the body is not totally natural, but more and more social and cultural, through what has been called *evolution by design* (Grünberg 146).

In Breton’s work (204-206) there is an example of Bernard Martino’s movie about the woman who only after seeing the echography of her child, really feels as a mother. The sign image of the echography turns into a symbol image because the woman vests the objective image with affection and meaning.

Unfortunately, the human body does not represent anymore the icon of the human identity but a collection of organs, a vehicle whose pieces are interchangeable (Breton 220). Moreover, the body is seen as a separate entity and stops being the identitary source for the person that has got it, therefore loses its moral values and increases its technical and commercial value (Breton 215-217). The body is being objectified and transformed into a product whose components are transferable and commercialised (e.g. the organ trafficking). In this context, bioethical dilemmas emerge everywhere, especially regarding motherhood, the feminine body and the child.

The new medical technologies and imagistic possibilities have changed completely the experience of motherhood for all the actors involved: the woman/mother, the child and the man/father. The way an infant comes into life has got today multiple possibilities that refer to the way of conceiving, the place of embryo, the number of parents etc. All these variables show a new vision upon maternity which appears as fragmented, not necessarily recognised as the specificity of the feminine body whom sometimes is even excluded from the maternal. The conceiving *in vitro* excludes the mother's body and transforms the process of creating life into technology. Maternity as feminine specificity is on the point of being desegregated under the medical and social control (Breton 226-227). Infertile couples may choose a surrogate mother – the mother as a vehicle, as a recipient, an “alive prothesis”, „machine for children making” or as “an occasional uterus” as Breton (230) calls them.

Motherhood today involves discussions about artificial insemination and artificial wombs, cloning, genetic engineering, ovule-freezing technologies through which mothers are able to postpone motherhood (Grünberg 147) or through which an embryo could be frozen for centuries or blocked and reactivated in its development and therefore is seen as a fragmented body, mechanically constructed (Breton 228). It is also mentioned the “planned orphanhood” when a baby from a dead person's genes can come to life (Grünberg 148). Under these circumstances, anthropologists raise questions over. The child has become a transactional object and a merchandise between the biological mother and the surrogate mother. Therefore, Breton (228-229) observes that the symbolical dimension of parenthood is neglected: a child can have multiple fathers or even mothers (a genetical mother, a uterine mother and a social mother), and this questions the identitary origin of the child as a person. Breton problematises the maternal body fragmentation because there is also a breach into the very centre of the symbolic.

Dispersarea corpului o traduce și pe cea a simbolicului. Asimilat unui ansamblu de piese și de operații substituibile, corpul nu mai are sens, ci funcționează. Sau

indică o pană, devine obstacol. Maternitatea fragmentată, intrată sub egida
voinei și a tehnicii, nu mai are sens nici ea.¹ (Breton 229)

Also, Breton warns us about the fact that identity itself is challenged in these conditions. Our knowledge about our origins and genitors and the connection with generations of what we consider family, fundamentally define who we are. The inception of a human being may be today controlled and monitored. Medicine made hazard or the mystery of inception almost impossible, controlling the whole process whom it exfoliates to maximum visibility (this transparency probably makes so many parents to decide not to reveal the baby's sex before birth. What a need for concealing of something so clearly exposed and controlled nowadays!). Nevertheless, science can control the body but still cannot measure and technologize the mysterious communion between the person and her/his body. This incapacity determines a unilateral medical approach that exposes the human being to the high danger of identity disruptions. When a woman chooses to be a surrogate mother, Le Breton (230-231) argues, she makes a decision that ignores the consequences upon her unconscious and her being as well as the difficulties the child will encounter when trying to find his origins and define his/her identity. The human being does not possess the body, he/ she is the body. The man's relationship with his body is created within the imagery and the symbolic, the body is not a mechanism. You cannot manipulate it without activating some psychologic forces rooted in the most intimate part of the subject, without involving the unconscious *i.e.* the base of the personal identity.

In other words, today we encounter a double-sided risk. Firstly, we are really challenged in understanding our body as an icon of the person if we are taking into account the vast possibilities of body remodelling it that estranges us from it. Secondly, taking into question even our origins due to the fragmentation in sequencies of the maternal body, we are confronted with unpredictable identity disruptions and multiple bioethical dilemmas.

The mysterious impact of the maternal on human identity is incommensurable and it is impossible to anticipate the consequences once it has been distorted by excessive technologization and scientific control.

Before proceeding to the next part of my enterprise, I consider it necessary to review the main ideas that guide my approach in this moment: a. the (maternal) body is a gendered space which, despite the

¹ My tr. "The dispersion of the body also reflects the dispersion of the symbolic. Similar to a set of substitutable pieces and operations, the body no longer has any meaning, but it functions. Or indicates a failure and becomes an obstacle. Motherhood, also fragmented, no longer makes sense either, under the auspices of will and technique."

fact that it was supposed to be iconic for the human person, is nowadays understood as the *alter ego*, later a property and a product, a vehicle, mere technology; the maternal body makes no difference, on the contrary. The human body is treated independently from its human possessor *i.e.*, the human being is not seen holistically. 2. the medical imagistic and technologies reveal the human appetite for hyperreality; in the age of the gaze dictatorship, the symbol image turns into a sign image and therefore the imagery regarding human body is poor. Imagination has been evacuated from the image. 3. the maternal body is seen as a complex machinery, fragmented in replaceable pieces (occasional uterus, artificial womb) or even possibly avoidable during the inception; the maternity as a controlled process (conception, pregnancy etc) is understood as a series of interchangeable sequences. Maternity does not belong exclusively to the feminine.

- nowadays, people do not take into account the unpredictable consequences of such medical technologies of reproduction upon human identity as long as they ignore the importance of the mother-child connection (seen as products, properties, prostheses); the womb experience is relativised though, as I am going to explain further here, such interconnectivity (infant -mother) offers a fundamental relational pattern that the human being repeats, in his/her innate sociability, the whole life. With the artificial womb or cloning, the mother might be evacuated from motherhood and with her the relays of the human relationship.

The importance of the mother

In the context of what has been said till now, though at first might seem superfluous, it is necessary to affirm the importance of motherhood nowadays. I am particularly referring to the stages of the epigenesis that psychologists and psychoanalysts consider essential in further development of the human beings.

Françoise Dolto (121-122) writes about “the inter-emotional human exchanges” that are produced in the womb, the “creator of the living organo-psychoic nucleus” insisting on the emotional communion created between the mother and the infant: the periods of gestation and breastfeeding are moments of affective and somatic incarnation. Pregnancy has been described as a threshold between culture and nature (Hanson 87), a passage from semiotics to the symbolic according to kristevian theories about motherhood. Dolto (115) explains that the mother is the living matrix who understands the meaning of life she carries in her womb, but only the child will make it known. The child is described as a *logos* not yet pronounced „an incarnate life is an unknown, true, living, corporeal word” (116). This binary vision upon pregnancy and

motherhood is given a new and revelatory complementary perspective by the feminist psychoanalyst Bracha Ettinger.

B. Ettinger's theories about human subjectivity and implicitly about motherhood introduce concepts such as matrix(iality) and borderspace. Griselda Pollock, whose perspective I draw on here, explains that matrix is a dimension of human subjectivity:

The matrixial paradigm suggests that, beside this model and not instead of it, we can trace elements of another dimension or subjective stratum in which subjectivity is generated not by cut and an economy of loss and absence, but by encounter, severality, and sharing from the inception with an unknown, partial Other that is never fused, never lost, never had, never absent, but constantly sensed, into and from which its partner in difference, separated in jointness, fades and retunes. So no images of absolute rupture, cut, isolation, no mention of symbiosis or autism. Instead Ettinger calls to mind a shared borderspace that is only imaginable as the co-creation of an always, already several trans-subjectivity. (Pollock 96)

As Griselda Pollock states, matrixiality implies a subtle dimension of the human soul that looks like a relational web founded on co-existence, not on the energies given by binarity. In other words, the matrixial paradigm goes beyond binomials such as masculine/ feminine, symbolic/ semiotic, culture/ nature. The words used to define matrixiality are always inclusive: encounter, sharing, severality and constant sense, presence and co-creation. The key word here is *encounter* with the Other that foregrounds the human subjectivity. This encounter is never being transformed into fusion but situates itself at a shared borderspace where a 'partnership-in-difference' and a 'separation-in-jointness' are possible. Through these two paradoxes that belong to Ettinger, Griselda Pollock explains what encounter in a shared borderspace means. As I understand them, the two oxymorons talk about a relational pattern: accepting difference but still in a connection where individualities do not fuse, just like the ends of two strings in a knot.

Now, matrixiality is, by all means, maternal. The experience of borderspace sharing and trans-subjectivity exists in the maternal womb:

The conditions under which we come into life, bare life, are not, as Lacan's scheme suggests, non-human. Ettinger will stress that they are already under the mark of humanizing, subjectivizing life. For those of us born, and without prejudice to any choices a potential mother may make about her own body, we can consider that our prolonged prenatal sojourn, months of living activity, sensation, movement, hearing, responding to the co-presence of an unknown other living entity can be conceived in relation to a non-phallically defined '**invisible feminine specificity**' that is understood not as place or organ, but as a register of trans-subjectivity and encounter of the several.[...] Then forget that horrible image of the maternal body as a monster or enclosure. Think instead of the airwaves, of transmissions and retunings, of resonance and pressure, sensing the not quite presence of an other fading in and fading out,

leaving traces in both vibrant but unknown partners, at the point of not-quite contact that is, none the less, a **moment of exchange and co-aesthesis**. [...] imagine as feminine specificity a model for certain, not all, dimensions of human subjectivity that concern such aesthetic connectivity signalled as separation in jointness and partners in difference] (Pollock 103-104).

Pollock's explanations are revelatory when thinking of this invisible feminine specificity as a register of the encounter of several. In other words, the maternal womb is not a prison from which to escape or a comfort space that finally expels, therefore rejects the infant, but a register where aesthetic trans-subjective connectivity is exercised and experienced by the child. In this point neither the mother, nor the infant is developed as full subjects. The mother does not know how to fully represent herself in her new estate and the child is not yet a desired object. For Ettinger the maternal body is "the site of an archaic partial subject-partial subject encounter. This must be stressed: there are no full subjects (for whom another becomes a known or desired and invested object). Yet in this encounter there are co-affective exchanges that are mutually transforming both partners in their radical unknowability to each other in the shared border-space" (Pollock 108).

So, the connection between mother and infant develops at a very deep level of subjectivity and involves affection for each part. This borderspace where subjectivities meet without fusing foregrounds the relational dimension of one's subjectivity. As Ettinger puts it: "The infant meets the maternal subject via its own primary affective compassion. I view the effect of primary compassion as a primal psychic access to the other." This situation is seen by Ettinger as a signal, not as a reaction, because „compassion signals contact and connection" (Ettinger 2010: 1) accesses of the I to the non-I "By these accesses, the other becomes specific and cared for. Partial transgressivity in the subject is enabled and bounded as long as the subject fragilises itself to allow an encounter of the feminine-matrixial kind. This feminine matrixiality resists the global web and offers resistance in non-reactive self-fragilisation. On the ethical level, in self-fragilisation the I contacts the vulnerability in the other, neighbour and stranger all throughout life" (Ettinger 2010: 2). The feminine matrixiality teaches us the empathy in compassion with the other, what I recognise as the Non-Is. In the womb we learn the first lesson of compassion.

Ioana Nicolaie's novels – a short description

Romanian literature does not have a specific tradition in approaching literary themes such as motherhood or maternal body, but there are a few famous mothers that are main and powerful characters in novels such as Ioan Slavici's *Mara* or Mihail Sadoveanu's *Baltagul*. There is no outstanding fictional mother before Ioana Nicolaie's character

Reghina in contemporary Romanian literature. Moreover, with Ioana Nicolaie's novel, Romanian literature has got the first fictional mother created by a female writer. Though appeared quite late, this aspect is of utmost importance. From the way I see things, there is a visible/ legible difference between a mother *created* by a female author and a mother created by a *male* author. I am not referring to the aesthetic value, nor to a specific hierarchy. While a male authored mother character might be the sum of the creator's representations that make it more fictionalised and fictionalizable, the female-authored mother character is firstly foregrounded on feminine subjectivity. The feminine body as a subtheme deepens this perspective:

There are some differences of emphasis in the treatment of the maternal body in female – and male-authored texts. For female writers, the focus is principally on the **subjective experience** of maternal embodiment and the difficulty of negotiating the somatic, psychological and social changes associated with pregnancy and birth (Hanson, 96).

Ioana Nicolaie's trilogy employs subjectivity at all narrative levels, especially because the novels contain inner discourses developed by three characters that have biographical echoes. The novels are therefore also partially autobiographical. *Cartea Reghinei* tells the story of the author's mother and the reader follows the emotional ups and downs of this character, the mother of twelve children, married in her early adolescence to Damian, the patriarchalist, alcohol addict and aggressive man, crushed by Communism as it happened with a lot of men till the fall of Ceaușescu. Reghina, as many of the women during those times, had nowhere to go but to remain at home, take care of the house, garden and the children: "during communism the feminine identity, as any individual identity, started fading from the public space" and the intimate space of the house became a "protective shell", a shelter, "a kind of uterus"¹ (Pintilie, 2010: 101). The Reghina's destiny is largely affected by the historical and social conditions of the communist Romanian. (Her)story is comprised into the large vise of history. Ioana Nicolaie tells the story of an expropriated mother - whose body is not her property anymore. Seen as a product, her body becomes an important instrument for the pronatalist policy of the state and a means for demonstrating her husband's religious convictions. In a full divorce between person and

¹ Ileana Pintilie enumerated these words recalling a semantic field to whom several words like shell, shelter, home/ house and even uterus belong. Such semantic associations are not occurrent. The entire Reghina's novel is littered with such associations that show the maternal body as a spatial index. In the other two, *Pelinul negru* and *Tot înainte*, the imagery regarding the maternal body is part of a suite of representations about mother that belong to two of Reghina's daughters, Agustina (*Pelinul negru*) and Arsenia (*Tot înainte*).

body, Reghina's individuality is the Great Ignored. In a profound loneliness, Reghina's subjectivity - her maternal affective core - though omitted by the small patriarchy (Damian) and the big patriarchy (the state), infuses her children's subjectivities with what stays at the very beginning of sociability.

The other two novels relate the stories of two of Reghina's daughters. In *Pelinul negru*, Agustina narrates in a subjective perspective her experience in the family and at the special school from Buzău, where she was taken by her parents. Agustina is a girl with special needs, born after the explosion from Chernobyl. The title of the novel indicates us this tragic moment of history. The character can be situated in the descendance of similar characters such as Benjy or Charlie Gordon. In the centre of her universe there is always her mother, Reghina; when she encounters school problems, she is being sent to the school of Buzău where she studies, sleeps and eats together with other girls of her type. All the girls from these schools are called boldies because their heads are shaved as soon as they enter the school. This exclusion from the family and separation from Reghina becomes even more traumatic and determines Agustina's new projections about her mother. Ioana Nicolaie's enterprise is admirable not only because she uses the narrative of a mentally ill child, but also because she speaks for all the mothers' whose children were considered rejects within the Communist society and the Romanian society of the 90's. Persons with special needs were not even considered to exist; their imperfect bodies were not functional for the industry of the state. As long as the Communist Party treated the human person unilaterally, as a physical force and an instrument for the glorious communist project, such persons like Agustina were simply ignored medically, socially. The mothers of such child could not find any help anywhere as long as her child's special condition was not recognised as such. Moreover, before revolution, mothers were encouraged to abandon their offspring in special orphanages.

Arsenia is the main character of the third novel *Tot înaintea*. Her voice tells the story of any girl and young woman during Communism. She is older than Agustina and relates her story from the perspective of an enthusiastic and full of hopes child who steadily realises that the social gearing will dissipate her every illusion. On this road to adulthood, the mother is essential. Understanding Reghina's suffering, Arsenia wants to become anything but a mother, rejecting her potential maternity. In other words, Arsenia refuses her maternal body, denies it. The end of the novel might suggest that the maternal body is not the single exploited body type to reject; the feminine body itself, detached from the person, is seen as an object to take and abuse. The Arsenia of the last page, estranged from her body as an identifier that makes her vulnerable, seems to capitulate at a loss of individuality.

Maternal body as homey body

The maternal body might appear as the mother represents it for herself but also in the children's imagery. In this point, I will refer to the way Arsenia and Agustina represent their mother. For Arsenia, mom is associated with home. This display of images is more than suggestive and also very lyrical. The word *casnică* (housewife) sounds like *casă mică* small house. The author's intuition has put together three words whose euphony enter a symphony not only at the level of sounds, but also at a semantic level. The mother is projected in the infantile imagery as a small house. She is not there *per se*, because mom has been created by her own daughter:

„Nu știu cuvântul casnică, e ca un fel de casă mică, pe care poate mi-am și făcut-o singură, din nuiele de răchită. Am împletit zidul dinspre coastă, pe cel dinspre oraș, pe cel dinspre tata l-am ridicat numai pe jumătate, iar făcut l-am lăsat pe cel dinspre noi, frații, fără ușă, căci largul lui plin de lumină nu poate fi altceva decât tot intrare. Ne facem cât de mici vrem, pătrundem înăuntru după ce ne-am spălat în lighean și ne gândim că acolo nu coboară seara niciodată, nu e bătrânețe, boală sau foame”.

“I don't know the word *housewife* [casnică], it's like a kind of *small house* [casă mică], which maybe I made myself, out of wicker sticks. I wove the wall from the coast, the one from the city, the one from my father I raised only half, and I left the one from us, the brothers, done without a door, for its light-filled expanse can only be an entrance. We make ourselves as small as we want, we go inside after washing in the basin and think that there is no evening, there is no old age, sickness or hunger.” (Nicolai, 2021: 31).

The maternal body is a new imaginative reality. The child does not just associate the mother to the place she stays most of the time, taming it and transforming it into a welcoming place as an extension of the mother herself. The child builds her representation according to how she perceives her mother's receptivity for her sons and daughters. This is the landmark for the project Arsenia imagines: her mother's affective behaviour towards them. The maternal solicitude is the large entrance that replaced the wall towards the children. In full availability for her children – this is how they represent their mother – in full relational disposal, opened to love, closed for dangers and exterior menaces – the land beyond needs and time, the sacred land.

In *Pelinul negru* mothers are also represented as living in special houses that look like lighthouses to guide the poor boldies from the special school where Agustina spends most of her time during the school year. The little girls build houses for their mothers, the ones from home or the ones in whose existence they believe but whom the orphans have never met. One girl built „un turn cu piese verzi”/ “a tower with green

pieces”; other made a blue tower or an orange tower without windows „because mom mustn’t see other baldies” and to be confused and not take home the right child (Nicolaiu 2017: 137).

Agustina and her colleagues, some of them being abandoned children, have to construct their mothers without a landmark such as the mother’s solicitude that Arsenia understood before. The great absence of the motherhood made the children invent it. They make their mothers out of paper. The boldies’ paper mothers appear from nothing: „și uite așa, din nimic apare o mamă” - „mama de hârtie” a chelelor/ - “and just like that, a mother appears from nothing” - the “paper mother” of the baldies (2017: 90). The paper mothers are ephemeral and difficult to keep. When they draw their mothers, the boldies make them small so that nobody could steal them: mamele desenate, „pitice, n-au cum să scape”/cartoon mothers – “dwarves, they can't escape” (Nicolaiu 2017: 104). The mother is the golden fish that slips through the abandoned child’s fingers. This is actually a default in the very core of the infantile imaginary. Such representations of the mother, though vulnerable and flashing, are surrogates that guarantee resilience. The little girl that committed suicide “has not made her body a house or a drawing or a pocket in which to hold a mother”/ „nu și-a făcut din trup o casă sau un desen sau un buzunar în care să poată ține o mamă” (Nicolaiu 2017: 139). In other words, the child did not project/ recognise herself as being able to project a mother.

The title of novel is very suggestive and can be correlated to this fragile maternity or even to an evil maternity. The black wormwood (pelin negru) is scientifically named *artemisia vulgaris*. The first Latin term comes from the name of goddess Artemis. “The savage goddess of nature”, as described in the *Dictionary of Symbols* (Chevalier, Gheerbrant, I, 145), protects chastity and ruthlessly punishes the women who do not embody this virtue. Artemis Selene (the Moon goddess) is also known as the defender of the pregnant women, the goddess of giving birth and the protector of women’s life. Selene’s name is also related to the “cycle of fecundity symbols” (Chevalier, Gheerbrant, I, 145). Surprisingly, Artemis has been identified as the dominant, spiteful and wicked half of the womanhood she portrays together with Aphrodite, the goddess of love. The two goddesses symbolise the dual and contrastive nature of women and of mothers, as explained (Chevalier, Gheerbrant, I, 146). As Chevalier and Gheerbrant explain, the wormwood/ the absinth also symbolises sorrow and pain. In the Apocalypse, the fall of the star Absintos might be seen as a calamity when all waters will become bitter, in other words, radioactive: “absinthe symbolizes a perversion of the genesis, a corruption of the springs.” (Chevalier, Gheerbrant, III, 64).

Conclusively, the title does not refer only to Chernobyl but also to a corrupted motherhood. The maternal body is not the woman’s body

but belongs to the great mother nature to whom mothers all over the world are inherently connected. In a secondary layer of interpretation, referring to the wicked mother that expulses her offspring, *Pelinul negru* may talk about the mothers that abandoned their children into the care of a state that finally convicted them to the horrible orphanages of the Communism.

Maternal body representations and its redeeming

Reghina's novel is abundant when referring to the maternal body and for sure it is the most suggestive. The mother is almost always pregnant and she carries her sweet burdens with love. The novel is also an eulogium to motherhood (brought by the author -daughter) doubled by the mother's lament. The mother is considered a feminine Job by the author. Indeed, the narrative tone is biblical which fact anticipates the new meanings emphasized at the end of the novel.

The representations of the maternal body are mainly constructed on the metaphors of roundness. Such images gain depth as the narrative discourse develops. The maternal womb is a huge watermelon, a greengage, a huge fruit: „burta mea e uriașă, un harbuz crescut peste măsură”/ “my belly is huge, an overgrown watermelon” (Nicolaie, 2019: 39); „o renglotă de peste nouăzeci de kilograme”/ “a greengage of over ninety kilograms” (Nicolaie, 2019: 39) These augmented images that belong to the vegetable imaginary speak about the naturalness of the maternal body and its fruitfulness.

Such imagery is not surprising except for its bare materiality. The round spaces always suggest protection and harmony, a kind of musicality. The mother's womb is musical: “The round cry of round being makes the sky round like a cupola. And in this rounded cupola, everything seems in repose. The round being propagates its roundness, together with the calm of roundness.” (Bachelard 238) The maternal world is being organised as a set of replicating circles: “The world is round around the round being.” (Bachelard 240). The womb appears at the very centre of the universe. The harmonious dynamics of such roundness is centipede and creates and protects the paradise of childhood.

There were several associations of the uterus with round objects or different symbolical recipients. Only that the maternal body is more than just a passive receptacle. For instance, the womb has been associated with the alchemist athanor where the human being develops and transforms, therefore evolves because of the maternal warmth. The secret inner dimensions of such athanor are impossible to measure and weigh: „în harbuzul meu și coboară până-n adânc unde, într-un leagăn de lemn, doarme o fată”/ “into my watermelon and down to the depths

¹ All cited Romanian texts belonging to the novels appear in my translation.

where, in a wooden cradle, a girl sleeps” (Nicolai, 2019: 16). When referring to the maternal interior hardly to gaze at, the word becomes more and more poetic, turning the sign image into a symbol image. These symbol images (that succeed to restore the inner imagery Breton says we lost) are even more intense later on in the novel. Lucian Blaga (1991) explained this passage through making the difference between the descriptive, plasticizing metaphors and the revelatory metaphors which grasp the symbolic.

Even the harmonious time has got roundness: „Că timpul e pânză pe care, de ai știință, poți coase. Îi strâng pe copii și-i răstorn înăuntru, la adăpost, în vara aceea de trei ani.” (Nicolai, 2019: 159)/ “Cause time is a cloth on which, if you know, you can stitch. I gather the children and turn them inside, in the shelter, that summer of three years.” The three years summer represents the age of marital paradise when Reghina was serene. Time has a spatial consistency: it is a refugee and a shelter created by the maternal memory. Just like a shelter, maternal time has a within *inside* which Reghina *turns* her children. This act of inserting her offspring in a spatially defined time represents an encounter and a maternal embrace. The maternal body is not made only by flesh. Its nature can be described in terms of both temporality and spatiality. Söderbäck studies this ambivalence at Plato and Kristeva. When referring to maternal body, Julia Kristeva relates to the term *chora* as Plato understood it, both corporeal and temporal: “The maternal is no brute matter waiting to be penetrated and impregnated. She is the space from which time unfolds, the locus of birth and new beginnings. Marked by motility, ever-changing in nature, she is time and generates temporal beings” (Söderbäck, 2011: 74). The inner maternal dynamics, simultaneously circular and linear (as time) define the maternal body as an unexpected space, irreducible to just flesh.

Nevertheless, the immensity and the expansion of the round feminine body also come with negative attributes such as heaviness or emptiness: “From the lace near the stream I became a boulder that can no longer breathe” (Nicolai, 2019: 58)/ „Din varga de lângă pârau m-am făcut **bolovan** ce nu mai poate sufla.”/ „o **minge** spartă m-am făcut...”/ “I’ve become a broken ball...” (Nicolai, 2019: 35)/ „m-am făcut **scorbură** în grădina asta tot mai pleșuvă”/ “I got scurvy in this increasingly bald garden/ I became a hollow in this increasingly bald garden” (Nicolai, 2019: 66). The concrete materiality of the maternal body makes it heavy, dense and impenetrable – a burden that blocks any breath. The fruitful and succulent watermelon is hardening through an expansion of inert matter. The mother to be cannot breathe anymore. Reghina represents herself as being more of a body, where individuality/ subjectivity is progressively suppressed. These round representations appear sometimes as broken roundness: a broken ball, a hollow. In this context, understood

as cavity or recipient (broken ball or hollow) the outraged and abused maternal body is suggested.

Sufferance and sorrow are also suggested through a series of biblical figures of speech. Time and years are associated with cow stomachs. The image of the womb is replaced by these cow stomachs as temporal enclosures where Reghina was blocked in, just like Jonah in the belly of the whale. While Jonah had to pay for his weakness and his refusal to confront the people of Nineveh, Reghina's great guilt is deeply hidden into her temporal body:

„Și poate-n tot acest timp, nu burți de vaci mi-au fost sălaș, numai o burtă uriașă, de cal brun, în mijlocul căreia e săpată o casă, în care stă sora mea, Valeria, pe care a trebuit mereu, oricât de mare ar fi fost prețul plătit, să o apăr, să o păzesc, să o țin lângă mine până când bubele s-or curăți singure de pe trup...”
(Nicolaie, 2019: 213)

“And maybe in all this time not the cow bellies were my dwellings but only a huge belly of a brown horse in the middle of which there is a dug house where my sister Valeria lives which I always had to defend. No matter how high the price was to guard her, to keep her close to me until the blisters would have cleared on their own from the body...”

Valeria, Reghina's sister, had died from a black horse kick. This traumatising event happened under little Reghina's eyes who assumed a guilt that has been imprisoning her ever since. At the very bottom of her being, Reghina carries the burden of not being able to save her sister. This is her Golgotha: „o Golgotă mai mică” / “a smaller Golgotha” (Nicolaie, 2019: 190). The cross that the character carries on her ascendance to Golgotha closes coherently the construction of the character. Reghina is like the biblical Job who had infinite patience and belief and similar to Jonah who had being swallowed by his guilt. Both wait for redemption. Reghina endures every test and sufferance for the same reason. Her maternal body is completely sacrificial and has become “a little hill from which all will tear”/ “un delușor mic din care o să rupă toți”. The image recalls the unleavened bread that Christ shared to his apostles during the Last Supper. The Holy Communion repeats the messianic gesture in the Church. The Church represents Christ's body, as Holy Scripture indicates at Ephesians 1, 23. Two key syntagms are essential in this discussion: Holy Communion and The Church as the Body of Christ. They help in creating new symbol images which could repopulate the inner imaginary of the (maternal) body and which could re-sacralise the body against nowadays systematic reification. This is possible only because the literary discourse refills with meaning/signification the maternal body. Not only that Ioana Nicolaie saves her mother's memory but also restores the symbolism of the maternal body, saving it from the exfoliating gaze and nowadays craving for hyperreality.

The end of the novel is very suggestive and poetic. The maternal body is represented through a series of extremely suggestive images. The most powerful is that of the thousand-kilogram body whose vertebral column (*axis mundi*) is the mother herself: „A fost odată ca niciodată un trup de o mie de kilograme” (Nicolai, 2019: 199)/ "Once upon a time there was a thousand-kilogram body." Who belongs to this matriarchate? The maternal body is, in fact, made by all her children's bodies. The expansion of the maternity refers not only to flesh but mostly to bodies of experiences, memories and emotions that they all share. The body of the mother is unique, a whole in multiplicity. This paradox, in fact, recalls Ettinger's paradoxes: "partnership-in-difference" and a "separation-in-jointness". The matrixial paradigm Ettinger proposes us for understanding the feminine subjectivity explains the relational web, the encounter of the several that maternity is able to host in a borderspace. Turning back to the metaphor of the Church or *ecclesia* which means gathering, - the maternal body has got an ecclesiastic meaning:

„Care e degetul de care să te poți lipsi? Care e cotul ce îți prisosește? De ce genunchi nu mai are nevoie omul? E vreun plămân care să nu folosească? Ce ficat poate fi lăsat liber să se ducă unde vrea? Și e vreo inimă care să doarmă dusă când așa, ca pe-a mea, o cuprinde-n ceasul acesta cea mai mare sfârșeală? Ce poți lua dintr-un corp de o mie de kilograme? Căci copiii mei sunt inima, și plămânii, și creierul, și mușchii, și oasele, și ficatul, și sângele, și pielea, și rinichii, și firul de păr. Mă cutremur, fiecare-i un organ de care cum să te lipsești?” (Nicolai, 2019: 91)

“What's the finger you can do without? What is your extra elbow? Which knee does the human no longer need? Is there any useless lung? What liver can be left free to go where it wants? And is there any heart that sleeps away when, like mine, in this hour the greatest end embraces it? What can you take from a body of a thousand kilograms? For my children are the heart, and the lungs, and the brain, and the muscles, and the bones, and the liver, and the blood, and the skin, and the kidneys, and the hair. I'm shaking, each one is an organ that you can't be without.” (Nicolai, 2019: 91)

Surprisingly, though the maternal body is made of organs, each had been transfigured through a new signifying process. As the Church is Christ's body, so the *ecclesia* of the children represents the maternal body. None of them is dispensable in this maternal unity and complex symphony just as no organ of the human body is replaceable or dispensable:

“14. For the body is not one member, but many.15. If the foot shall say, Because I am not the hand, I am not of the body; is it therefore not of the body?16. And if the ear shall say, Because I am not the eye, I am not of the body; is it therefore not of the body?17. If the whole body were an eye, where were the hearing? If the whole were hearing, where were the smelling?18. But now hath God set the members every one of them in the body, as it hath pleased him.19.

And if they were all one member, where were the body? 20. But now are they many members, yet but one body. 21. And the eye cannot say unto the hand, I have no need of thee: nor again the head to the feet, I have no need of you. 22. Nay, much more those members of the body, which seem to be feebler, are necessary:” (1 Corinthians 12: 14-22, *King James Version*)

Holy Scripture speaks about how each member is extremely important for the church that functions as a body. How contrastive is this image of the human (maternal) body to the fragmented, dissected hyperreal and estranged human body of today. Theories such as matrixiality or even literary discourses such as Ioana Nicolaie’s propose a new perspective on the body and corporeality, repositioning it as essential in the wholistic definition of the person.

Also, I want to refer here to the communion I mentioned before. Last pages of the novel are symbolic. Easter is coming; Reghina prepares the Romanian traditional sweetbread for each of her children and adds power, peacefulness, joy, dreams, luck, understanding and „generously” oblivion. Each carries his own sweetbread kneaded by their mother: “Because in the end, said Reghina, you understand that life is a loaf of sweetbread, maybe dry, maybe hard as a rock, sometimes without salt and tasteless, sometimes with an aromatic core and raised only as needed.”/„Fiindcă la urmă, a zis Reghina, înțelegeți că viața întregă-i un cozonac, poate uscat, poate tare ca piatra, uneori fără sare și fără gust, alteori cu miez aromat și crescut numai cât e nevoie.” (Nicolaie, 2019: 218) Existence and bread have always been put symbolically together. Starting with Jesus’s famous prayer, the word *bread* had been enriched with meanings such as: existence, survival, spiritual nurture, embodied Logos. Regarding motherhood, the metaphor of bread has got new meanings especially because nourishment/ feed is considered as a substitute of the body and a metaphor of motherhood (Hașdeu 2000: 21). Iulia Hașdeu (20) explains that when women prepare bread, their gestures remind us about other feminine gestures such as kneading and swaddling. The loaf itself has the form of a swaddled baby. There are also several mythical analogies that correlate the maternal body with bread/ nourishment: bread and breast milk, the baby gestation in the uterus, the leaving of the dough and the bread baking in the stove. Reghina’s baby stays in a cot the size of a loaf of bread (Nicolaie, 2019: 109). Bread has become a metaphor for the maternal body too. It gives life and nurture its offspring. It is symbolically shared piece by piece among the children. This is also the maternal legacy and her testament, the recipe of life: power, peacefulness, joy, dreams, luck, understanding and „generously” oblivion.

Celebrating Easter, the mother invites her children to the great supper that would remind them to be all together in a whole communion for the future. Motherhood appears here as messianic and sacrificial. The maternal body is the athanor of life, but it is also promised to death; just that it actually resurrects as a body of light, represented by the symbol-

image of *ecclesia* - ἐκκλησία – gathering – the assembly of son and daughters that (should) function as one-thousand-kilogram body, in full communion. Maternal body as *ecclesia* is, in fact, a redeemed body. Maternal body is us. Maternity includes an exemplary relational pattern for our sociability: the *mattern* that stays at the core of our subjectivity.

Short conclusions

Ioana Nicolaie's novels do not go by the trend. In the epoche of reified bodies and corporeal capitalisation, the body is being returned to the human person. The fragmentation of the body that reflects a split self is counterbalanced by the image of the body as *ecclesia* and communion. Within the context of the new medical imagistic discoveries regarding the body as a collection of replaceable pieces, the inner imagery (Breton) left the hyperreal, overexposed body. Imagination is no longer a path for knowledge. In the novels, the metaphors of the maternal body restore the body as a symbol and its inner imagery. The novels succeed in formulating an answer to the instrumentalization of the maternal body during communism and later on with the new medical discoveries regarding reproduction; the answer is made of the literary representations of the maternal body as simultaneously temporal and spatial whose affective core signals and communicate. The maternal body is not a recipient, a receptacle that lacks conscience, emotions and subjectivity. On the contrary, it represents a matrixial paradigm for the human self where subjectivity is "generated not by cut and an economy of loss and absence, but by encounter, severality, and sharing from the inception with an unknown, partial Other that is never fused, never lost, never had, never absent, but constantly sensed, into and from which its partner in difference, separated in jointness, fades and retunes" (Pollock 96). This paradigm saves the self from the crisis of alienation and connects it with the Other in a circle of love. We cannot lose the mother, because together with her we lose the innate relays of the human relationship.

Works cited:

- Bachelard, Gaston (1994) *The poetics of space*, translated from French by Maria Jolas, with a new foreword by John R. Stilgoe, Boston, Massachusetts: Beacon Press.
- Blaga, Lucian (1991) *Geneza metaforei și sensul culturii*, București: Humanitas.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain I, III, (1994) *Dicționar de simboluri*, vol. 1, vol. 3, București: Artemis.
- Dolto, Françoise (2008), *Opere Vol. 6 Femininul. Articole și Conferințe*, eds. Muriel Djéribi-Valentin și Elisabeth Kouki, translated by Corina Cojanu, București: Trei.
- Ettinger, L. Bracha, (2010), "(M)Other Re-spect: Maternal Subjectivity, the Ready-made mother-monster and The Ethics of Respecting", *Studies in the Maternal* 2(1), *Special Issue: M(O)ther Trouble: Motherhood, Psychoanalysis, Feminism*, 1-24.

- Grünberg, Laura (2015), "Knowledge Through Gendered Body-Centered Surveillance" in *MARTOR, The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain*, No. 20, Martor: București.
- Hanson, Clare (2015), "The Maternal Body" in David Hillman, Ulrika Maude (eds.) *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge University Press, p. 87-101.
- Hașdeu, Iulia (2000), „Trup și suflet. Corpul feminin și religiozitatea femeilor contemporane” in *Analize, Revistă de studii feministe, Femeile și corpurile lor*, no 8, August, p. 14-21.
- Le Breton, David (2002), *Antropologia corpului și modernitate*, translated by Doina Lică, Timișoara: Amarcord.
- Nicolaie, Ioana (2017) *Pelinul negru*, București: Humanitas
- Nicolaie, Ioana (2019) *Cartea Reghinei*, București: Humanitas
- Nicolaie, Ioana (2021) *Tot înainte*, București: Humanitas
- Pintilie, Ileana (2010), „Corpul - o utopie a interiorității. Disputa dintre corpul public și corpul intim în arta contemporană românească” in Laura Grünberg (coord.) *Corp și societate. Teme, dileme, experiențe*, Iași: Polirom, p. 88-106.
- Pollock, Griselda (2006), „Beyond Oedipus: Feminist Thought, Psychoanalysis, and Mythical Figurations of the Feminine” Vanda Zajko, Miriam Leonard (eds.) *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, New York: Oxford University Press Inc., p. 67-120.
- Söderbäck, Fanny (2011), "Motherhood According to Kristeva on Time and Matter in Plato and Kristeva" in *philoSOPHIA: A Journal of Continental Feminism*, vol. 1, no. 1, 65-8.

ETHEREAL WOMEN IN THE POETICS OF GELLU NAUM



DANA SALA

Associate Professor, Ph.D.

University of Oradea

danafsala@gmail.com

article code 669-286

Abstract: Even before 1920, avant-garde poetry in Romania was faster than Romanian novels in breaking the taboos on the image of women. The new hypostases of femininity reflected the emancipation of society and contributed to it. Gellu Naum (1915- 2001), one of the most prolific and influential writer among Romanian poets and novelists through his feminine archetypes, is a prime promoter of safeguarding the freedom of poetry. With his novel, "Zenobia" (1985), Gellu Naum creates a new realm where the ethereal and the familiar co-exist. Each of the chapters is dedicated to a peculiar space (the swamps, the city, the corridor, the ladder, the plank) where time is condensed in the 'athanor' of memory and rendered as an essential epiphany of the self.

Key words: surrealism, Gellu Naum, women and the avant-garde, space psychology, the unconscious, art in fiction.

Gellu Naum's Surrealist Interfaces with Reality

Gellu Naum had his debut in 1936 with a poetry book entitled *Drumețul incendiar* (*The Incendiary Wanderer*). The book appeared with three illustrations made by the painter Victor Brauner, who also created an original drawing for Naum's second volume, 1937, *Libertatea de a dormi pe o frunte* (*The Freedom to Sleep on a Forehead*).

The critic Nicolae Manolescu names Gellu Naum „singurul nostru suprarealist veritabil” (Manolescu:842) which translates as "the only bona fide surrealist" in the context of all avant-garde writers of Romanian language. Naum is also called „un nativ suprarealist”- a native surrealist, not only in his poetry, but also in his theatre plays and prose writing. (*Ibidem* :842).

Nicolae Manolescu carves out three distinct waves among the avant-garde writers of Romanian literature between 1912 and 1945 (Manolescu: 823). The first wave is that of Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voroca, and Stephan Roll, with Urmuz as their forerunner, around the newly created literary magazines *Contimporanul*, *75HP* and *Punct*. (*Ibidem*:823). *75HP* was the magazine that showed the first fracture against the first more serious coagulation of the artistic and poetic avant-garde at *Contimporanul*. The second wave is more prolific before

and around 1930, with Geo Bogza, Sașa Pană, Mihail Cosma, Aurel Baranga, M. Blecher, having established new avant-garde magazines: *Unu, Urmuz, Integral, Alge* (*Ibidem* : 823). The third wave is made of Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost and Gellu Naum. (Manolescu: 823-824), Naum being the most authentic surrealist. B. Fundoianu, alias Benjamin Fondane, 'the singular poet of expressionism', (along with Lucian Blaga) was discussed before the avant-garde phenomenon. (Manolescu: 757).

Older than the generation of Tzara, Constantin Brâncuși had set out for Paris in 1904, on the path of becoming the most original inovator of art born in Romania. *Contimporanul*, as the main avant-garde cultural press, was aware of Brâncuși's value before his fame in his homeland.

With the presence of the poems written by rebellious teenagers Tristan Tzara and Ion Vinea in the *Simbolul* literary magazine, illustrated by Marcel Iancu (Janco), as far as 1912, before Tzara's 1916 first manifestation/invention of dada, Romania becomes the land of the avant-garde before Dada.

Connected through the painter Victor Brauner with André Breton, the head of the Surrealist movement, while in Paris to pursue a doctorate in philosophy at Sorbonne, Gellu Naum was actively involved in the Surrealism in Paris.

Did Gellu Naum give up surrealism, just like so many of his peers? It seems that the poet Gellu Naum absorbed surrealism in the best way he could and he never renounced it. The critic Ion Pop considers the 1985 novel *Zenobia* 'a product of surrealism', in the most typical way. (Pop:1104). As Ion Pop remarks, the author keeps his real name while entering the fiction; in *Zenobia*, as well as in *Partea cealalaltă*, a collection of poetry, he finds in literature a means of reaching through to the other side, a more obscure and worth pursuing side of reality, while creating a novel which instantly becomes a meta-novel, containing its own poetics and pointing to possible clues of reception (Pop: 1104).

Space in the novel *Zenobia* and the equilibrium between life and death

All the chapters of the novel *Zenobia* (1985) condense time in the 'athanor' of memory. Thus, time corresponds to a particular stage of self, at the same time a stage of youth containing an essential epiphany or an essential encounter. Only within a certain type of space this metamorphosis is possible. Past and present are flowing into each other constantly, opening up as communication vessels. For Naum, the matter of the novel is very different from what one would expect. It has burnt all the bridges so as to reveals abrupt strata in the archaeology of being. The book evens out the levels of difference between the living beings and the dead ones. The unconscious part of the narrating self carries many dead ones, they are not the sinister corpses or skeletons imagined in other

centuries. They are light beings, undistinguishable from the living ones, yet with their own sign language, voices and other things to be discovered. Sometimes they bear the burden that brought their suicide or they had died of a natural death.

The first impulse is to isolate the dead ones and to limit their imixture in our ordinary life. We, as mankind, are afraid of death. Gellu Naum's poetry has many examples of taming death through expression and through transfiguring it into a mirthless game with irony and freedom sustained by philosophical questions. Or, on the contrary, the dead ones are able to lead us into eternity, beyond the rainbow and the crepuscule, on a day accompanied by the mantra-like sound of rain as in the poem *(n)AUM in the Rain / (n)AUM în ploaie*:

The window has opened towards the dark/the dead are alive in shrouds made of cloth and bones are conducive to eternity/holding a snake in the grass at the shadows' confrontation/for their commemoration in a den for their ultimate white confession/for the technical employment of contemplation (as we will all turn into dust and mold)/they would deserve titles of nobility in times of hardship and obscurity/at the turning back to the twilight (...)/only the hands can pass over the rainbow /as the roots grow on our tongues/fire is their food, and water/and let them lead us silently into infinity (Naum, *The Incendiary Wanderer*: 6)

All the chapters of the novel *Zenobia* create a space with relevance for the unconscious. They succeed in a certain order. The last one is the plank, as in an attempt to bridge the worlds of the novel: *I. The Swamps, II. The City, III. The Corridor, IV. The Ladder, V. The Last Meeting of Dante and Beatrice on a Coffe Cup in Sweden, VI. The Witnesses, VII. The Plank*.

The art critic René Huyghe, in his book *Dialogue avec le visible*, explained the importance of the psychology of images for the art connected to the unconscious, such as the surrealist art. Before Surrealism, F. Goya and H. Bosch followed the same path, according to Huyghe (: 308). Also P. Gauguin, in the 19th century, knew where to break free from the limiting cage of the psychology of ideas and rely on intuition, instead. (Huyghe: 309). Therefore, unlike in the psychology of ideas, where the idea is filtered through the mind as the center of rationality, and it can be conveyed in rational thoughts, in numbers, in abstract forms or in abstract symbols, in the case of the psychology of the image, the image does not have a logical causality with all that follows, but the image occurs as a pre-thought. By being prior to the formation of the abstract idea, it can be recorded as such with proper means, otherwise it would be too volatile. (Huyghe: 308).

The intuition is reflected in the protagonist's way of digging through the layers of past and present. He is able to unearth some artefacts of archaeological importance. He could not have found them at the right moment had he been too much in his head, the overthinking type of intellectual. Intuition does not exclude self-irony and this way, from their legit distance, humor emerges.

17. Please review these summary data regarding my receptiveness to a certain mediumistic archaeology for which I had the displeasure of being mentioned in a work on inscriptions on Greek amphora handles catalog as the discoverer of a hypothetical Apollonia, a hard-to-find fortress; I say what can be said at the moments when the little idol takes his finger away from his lips(...); I could enumerate, exactly as they happened, so many things, but I won't do it, out of decency; besides, related to my aforementioned receptiveness, and seeing no difference from things and facts, I'm writing here (because it seems that I am writing) about love, and I like the mumble that dissolves my intelligence and my culture in order to open other doors for me, I like the blade of grass, the cat, and the little stick that know exactly the state of affairs, I like the idea that you will ignore, one more time, all these things and take them for granted. (Naum, *Zenobia*: 14).

Gellu Naum was recognized as surrealist and included in some international anthologies of the movement (see Naum, *Partea cealaltă-L'autre côté*: 363¹). His fiction departs from *mimesis*, mirror-like reality in a novel, by keeping fluid the boundaries of space. The self enters in unusual junctions with other people who reflect something from his unconscious longings. They provoke the self to be without shell, this way he will resonate with the strangest happenings, like in a theatre play. The first characters he meets are as uncanny as the place itself: the *Swamps*, not only the title of the first chapter but also the precise name of his life stage, much like *nigredo* in alchemy. Here Gellu meets Mr. Sima, who invites him, in the upper room, for nothing more than mint tea. Mr. Sima is the creator of an atmosphere similar to that of *Alice's Adventures in Wonderland* by Lewis Carroll, because he cannot be surprised by anything. Two other young men are there announcing rivalry. Jason is abject and violent in speech, he speaks about hitting Zenobia, and has no problem changing Gellu's surname (therefore he has no memory), while the other guy, Petru, professes his love for Zenobia. He knows much too soon how empty his world would be without her. Petru (Peter) simply leaves the place, not accepting to be rejected. There is also Dragoș to whom Jason pays no respect. Dragoș is supposed to lie still, 'like a dead man.' Zenobia steps up into her role as soon as Gellu calls her Zenobia and she, like a dormant Galatea, accepts to be named this way and to be loved by him. Jason is the portrayal of the most violent instincts, they can be Gellu's instincts, he brings in the violence that begets violence. Jason is the embodiment of failure, the failure to conquer the Golden Fleece as a symbol of quest. He can be an alter-ego of Gellu, the alter-ego of the failed artist who needs violence as escapism and who controls his world through violence. Jason cannot communicate with the world of the past and the dead people are invisible to him. Jason is the man of short

¹Gellu Naum published in collaboration in *Infra-Noir* collection, in 1947. He was included in Mario Cesariny's *Textos de Afirmacao e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, in *Le Domaine Poétique international du Surréalisme*, in *Das Surrealistische Gedicht* and in *Arsenal/Surrealist Subversion*(4), 1989 (see Naum, *Partea cealaltă*: 363). Gellu Naum published the poem *The Persistence of Flames* in *Arsenal/Surrealist Subversion* (2,1973).

memory or no memory, he could not mediate a meeting with the other realm, he is too controlling.

Zenobia's waiting for Gellu at the end of the novel delicately infuses the beauty of a different lapse of time into his writing. The writing aspires to eternity, inevitably a frozen time while she is not afraid of the life's risks, such as becoming old. There she is, faithful like a Penelope but, at the same time, familiar and victorious. Zenobia is connected to the swamps space, the circle is completed, but she somehow reverses the hybris of Orpheus' gaze. Euridike can safely wait on the shore of life instead of disappear into the kingdom of deads. She is vulnerable with her time burden in her hair yet she wears it on her sleeve, assuming her earthly nature: "În fața scorburii, pe un maldăr de trestii uscate, Zenobia ședea cuminte, cu mâinile în poală. Îi albise părul așteptându-mă..." (*Zenobia*, 2005: 214)

The sign of time is present in Zenobia's hair. Her hair has turned white and thus she has intervoven time in it, the writing had not been in vain, the characters fulfill their trajectory. Time has sealed its exit from utopia. The last chapter is that of bridging time through the presence of *The Plank*. Instead of creating spaces where the psychology of his characters is revealed, as in traditional prose, Gellu Naum creates spaces intermingled with vegetative states, with revelations of certain fears and with unknown kinship with the main masculine protagonist. So is the presence of Dragoș at the beginning of the novel *Zenobia* and throught it. Dragoș is an old man lying on a big table who interact very little with the others. Sometimes he acts like a dead man giving the impression of a wax puppet, inert and cut out from human communication. Although Gellu has just a few exchanges of glances with Dragoș, mediated by feeble eye movements, Gellu will be in the situation to take the old man with them as a new necessary responsibility of the new couple formed with Zenobia.

Ion Pop accurately identifies in Dragoș a paternal figure. This explains the oddity of the interactions between Gellu and Dragoș.

The truth is that, for some time, Dragoș didn't bother us too much, except that he kept his eyes open, they shone like two sad stars, but one night I felt his breath on the back of my neck, a slight movement of his neck made me suspect he was bobbing his head and, by the rhythmic tremor of the twigs lying on the ground and by the rustle of his linen clothes, I realized that he was, who knows for how long, a few inches away from us; (...). (p.17)

Dragoș appears at the interface between conscience and the subconscious.

Alistair Blyth calls Gellu Naum the last surrealist, pointing also to the differences between Naum and other writers, saying that:

He saw poetry as a means of intensifying the experience of life, as a "science of action" radically opposed to the complacent pomposity of hollow men of letters. Naum's revolt against literary and social convention was not negative and destructive, like that of the avant garde Dada movement from which surrealism sprang, but rather, as he wrote in *The Castle of the Blind* (1946), a vital attempt to

reestablish "contact" between human beings: "this contact is like fire, like panic, like love, like water, like revolt..." (Blyth, *The Last Surrealist*).

Zenobia's portrait within early and late avant-garde metamorphoses

Feminine visages are subjected to a variety of metamorphoses during avant-garde. As compared to the end of the 19th century, to the fin-de-siècle transformations, it seems that stereotypy and conformity are the main enemies of female portraits during the avant-garde. On one hand, there are new modern painters who have something to invent without necessarily being defined as avant-garde and who have the aspiration to grasp female beauty, such as G. Klimt. On the other hand, novelty and touching the inner truth of the artist through rebellion against the mimesis are more important than any other aspiration and therefore they create a new maieutics of form. Sad, sepulchral faces of Modigliani; Dali with his preeminent Gala taking over every possible place; and the illuminating modesty of Chagall's female portraits, supported by the love of the artist, they all find a place within the new aesthetics shaking for ever the stable grounds of Beauty in just a few decades.

Zenobia, the ethereal woman and the real one, at the same time, has an enigmatic portrait made of words. But she, herself, the character, not the book, transgresses her given position through co-participation. She is a refined illustrator artist. Her contribution is not a contribution recognized by the public of belle arti. But she changes the instant, she luminates it through her understanding and through her reactions.

16. For Zenobia, there is nothing unimportant or common; in this respect, she is like a magnifying glass in which the world changes size, naturally and by itself, in slow patterns, and it doesn't strive to exist; through her, eclipses disappear in an all-absorbing clarity (...). (Naum, Zenobia (1995): 45)

Zenobia communicates with Gellu by inventing new ways of being herself and by inventing a new language of resonance. In the dark, while listening to him or in she uses her pencils to draw him near her by being in perfect resonance with Gellu and by having a philosophical approach of the world. Lygia, also spelt Ligia and Lyggia, Gellu's wife of more than 60 years, is naturally integrated in the anthology of Surrealist Women, as a co-creator (see Rosemont, *Surrealist Women*:200). Her enigmatic face can be dream-like and ethereal, but it is not as elusive as A. Breton's *Nadja*.

The enigmatic painted visages of the muses who inspired the avant-guard artists reflected the shifts of the epoch, from its nihilism to its celebrated terribilism, ranging from desacralization of beauty, distortion, kaleidoscopic collage, angularity, kinetic-like transformation to a deep sensuality in quest of new forms of expression and to emotions unknown before by the art of representation, trapped in the inner turmoil of the artist and attributed to the female portrait. Or, on the

contrary, the new feminine models of the avant-garde showed no emotions, impassivity and inscrutability.

Gellu Naum (1915-2001) used to be a talented graphician. This was his *violon d'Ingres*. He even accompanied his poems with drawings made by his hand. What did his muse look like? In his poetry and in his novel, as he was blessed with a love that lasted from his youth to his death. Zenobia looked exactly like her prototype, Ligia. This way her ethereal dream-like presence and the memory of her acts could be interwoven in the art of writing, together with her full presence and resonance. In the case of so many artists and poets, the ethereal dream was celebrated more than the prototype, the model or the muse; the intangibility gave new wings to the artistical forms.

Through his visionary metaphors, the poet Gellu Naum (born 1915), has shaped the literary landscape of the Romanian poetry today. For Romanian literature, Gellu Naum is the writer with the most mysterious capacity to hold worlds and people together, among all 20th century writers, even after his death in 2001. His book, *Zenobia*, continues to influence new poets and new prose-writers as a hypotext. The references to fictional characters reading *Zenobia* or the references about Zenobia's presence in diaries are so numerous that they could make the object of another research. With his graceful poise and dreamer allure, Gellu Naum knew how to extend the substance of the novel so that it could comprise the imaginary worlds that do not constitute a narration in the coherent sense, but dig well into the unconscious, finding a path of resonance with the past and with the posterity.

Works Cited:

Blyth, Alistair. *The Last Surrealist*. <https://gellunaum.ro/despreGN/blyth.htm>, consulted on May, 15th, 2022.

Huyghe, René. *Dialog cu vizibilul*. Transl. S. Râpeanu, Bucharest, Meridiane, 1981.

Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008.

Naum, Gellu. *Partea cealaltă-L'autre côté*. Traduit par Annie Bentoiu & Andrée Fleury, București: Cartea Românească, 1998.

Naum, Gellu. *The Incendiary Wanderer*. Translations by: Martin Woodside, Alistair Ian Blyth, Claudiu Komartin & Stephen Watts; Bucharest: Romanian Cultural Institute, 2015.

Naum, Gellu. *Zenobia*. București, Editura Humanitas, 2003

Naum, Gellu. *Zenobia*. Translated by James Brook and Sasha Vlad, Northwestern University Press, 1995.

Pop, Ion. *Zenobia*. In *Diționar analitic de opere literare românești* (coordinated by Ion Pop), vol. 2, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, pp. 1103-1104.

Rosemont, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. London: The Athlone Press, 1998.

Open spaces vs Confinement

PHYSICAL AND METAPHORICAL PRISONS IN MARGARET ATWOOD'S *HAG-SEED*



DOREL AUREL MUREȘAN

muresanaurel@yahoo.com

Senior Lecturer PhD, Emanuel University of Oradea

Article code 670-287

Abstract: A rewriting of William Shakespeare's "The Tempest", Margaret Atwood's novel "Hag-Seed" starts, according to the author's confession, from the metaphorical prisons that she finds on Prospero's island. Thus, Atwood chooses a prison as the main setting of her novel, where the brilliant but self-exiled art director Felix becomes part of an educational programme. However, the Canadian writer underlines the idea that freedom has more to do with the attitude, perspective and capacity of the characters to forgive and to overcome their traumatic past than it has to do with an actual space. Moreover, Atwood reminds the reader that art has the capacity to liberate someone despite his or her physical circumstances. This paper takes a closer look at the physical and the metaphorical prisons that are depicted in Margaret Atwood's rewriting, focusing on the possible paths to freedom that the novelist suggests.

Key Words: William Shakespeare, Margaret Atwood, rewriting, The Tempest, Hogarth Shakespeare series, prisons, trauma, art.

The year 2016 marked the 400th anniversary of the death of William Shakespeare, whose works still keep him alive. To support the idea of the Bard's immortality as well as his recognition throughout the world, the British Council together with the Great Britain campaign launched a one-year global programme entitled "Shakespeare Lives" that brought together more than 140 nations in various Shakespeare-related activities from school plays, exhibitions, festivals and films to academic symposiums and conferences. Romania was also part of this amazing programme, celebrating Shakespeare through film competitions, auditions, theatre festivals, a TVR series about Romanian theatrical productions of the Bard's plays, but also through "Re-Reading, Re-Writing, Re-Contextualizing Shakespeare Conference", an international conference held in Iasi that focused on Shakespearian adaptation.

The rewritings of Shakespeare are not something new. In fact, according to Brînzeu (30), they have started with John Dryden, who adapted *Troilus and Cressida*. This is not unusual, since Shakespeare

himself adapted and mixed a great number of stories, transforming them into the renowned plays that people all across the world know. However, starting with postmodernism, the propensity towards adaptations increased considerably, prompting scholars like Pia Brînzeu to state the following:

I just want to express my surprise at the ever-increasing list of literary productions inspired by Shakespeare's life and drama. Postmodern and post-postmodern writers seem to take enormous pleasure in finding something that the playwright did not imagine, describe, or conclude, in reformulating his plots, and in choosing details that can developed, overturned, or contradicted. Whether they start from a story, character, line, or even a mere word, writers have come up with astounding meta-, inter-, intra-, and trans- literary strategies, have played most surprisingly with the known and unknown details of Shakespeare's life and texts, have sought meanings beyond words, and have struggled with his numerous ambiguous lines. Their prolific activity proves without doubt that Shakespeare is frantically haunting us. Like a ghost. Like an ineluctable intertextual ghost. (29-30)

The Hogarth Shakespeare project, thus, comes as no surprise. Announced in 2013, the project supports the British Council logo through the engagement of famous writers who were supposed to write contemporary versions of some of Shakespeare's plays as novels not as plays. The series consists of seven books, although eight were announced at first, as follows: Jeanette Winterson adapted the plot of *The Winter's Tale* in the novel *The Gap of Time* in 2015; Howard Jacobson wrote *Shylock is My Name* as an adaptation of *The Merchant of Venice* in 2016; Anne Tyler wrote *Vinegar Girl* as a modern version of *The Taming of the Shrew* in 2016; Margaret Atwood participated with *Hag-Seed* as a rewriting of *The Tempest* the same year; Tracy Chevalier transformed *Othello* into *New Boy* the next year; Jo Nesbo adapted *Macbeth* in a novel with the same name in 2017 as well; and Edward St. Aubyn wrote *Dunbar* as a *King Lear* rewriting in 2018. All these modern versions of Shakespeare's plays correspond to what Linda Hutcheon describes as "tributes" (93) when discussing the reasons behind William Shakespeare's rewriting, sending the reader back to the original play continuously.

Apparently, Margaret Atwood was among the first writers invited into the Hogarth project, demonstrating her reputation as well as the trust of the publishers in her ability to successfully help the project. Although it remains unstated and thus unclear why Atwood was chosen to participate in the project there are a few possible answers to such an inquiry. For example, in her review of *Hag-Seed*, Michelle Gadpaille points out that "when the Hogarth Press unleashed Atwood on Shakespeare, they may even have known the Canadian tradition of revising the tale of Prospero's island: by

Robertson Davies, for instance, Audrey Thomas, or even in Haida Gwaii productions of *The Tempest* in city parks.” (149) Moreover, *Hag-Seed* is neither Atwood’s first rewriting, nor her first Shakespearean rewriting. The Canadian writer demonstrated her skill in a similar project, The Canongate Myth Series, which consisted of rewritings of ancient myths, with Margaret Atwood’s *The Penelopiad* among the first three novellas in the series. Atwood’s myth rewriting was a great success, since the Canadian author decided to retell the famous ancient Greek epic poem from the perspective of the female characters, offering possible insights into the life of Penelope and her maids while her husband was undergoing extreme trials in his incredibly long journey back home. As far as Atwood’s relationship with Shakespeare’s work, Sofia Muñoz-Valdivieso summarizes Atwood’s references and rewritings:

She has responded to Shakespeare’s works in previous fiction, including her toying with the characters of Gertrude and Horatio to provide new perspectives on Hamlet in her short stories “Gertrude Talks Back” (Good Bones, 1992) and “Horatio’s Version” (The Tent, 2007), the echoes of King Lear in Cat’s Eye (1988), which incorporates an Earle Grey Players’ performance of Macbeth turned comic by the change in one of the props, and the integration of a production of Richard III in the park in the opening of “Revenant” (Stone Mattress, 2014)—an inventive, outlandish take on the play in line with some of the Shakespearean productions mentioned in Hag-Seed. (III)

Thus, Atwood’s past successes in the area of rewriting might have qualified her for such a project as this. Furthermore, the idea of being part of the project attracted Atwood, since Shakespeare is on top of her favourite authors’ list: “Whenever people ask me that inevitable question, “Who’s your favourite author?” I always say “Shakespeare”. There are some good reasons for that.” (A Perfect Storm) As far as the choice of rewriting *The Tempest*, Atwood once again explains herself:

*People have been redoing Shakespeare for a long time, often with odd results. And I too have redone Shakespeare, also with odd results. In honour of his 400th anniversary the Hogarth Shakespeare project has invited a number of authors to choose a play and revisit it in the form of a prose novel. I chose *The Tempest*. It was my first choice, by miles. It contains a great many unanswered questions as well as several very complex characters, and the challenge of trying to answer the questions and tease out the complexities was part of the attraction.(A Perfect Storm)*

Atwood’s last statement is supported by Chantal Zabus’s book, *The Tempests after Shakespeare*, in which the scholar focuses on Shakespeare’s *The Tempest* and more than twenty rewritings of the play, considering that “in its nearly four centuries of existence, *The Tempest* has most endured of any text and, through its rewritings, has helped shape three contemporaneous movements—postcoloniality, postfeminism or postpatriarchy, and postmodernism—from the

1960s to the present.” (1) The multiplicity of possible perspectives of rewritings has turned *The Tempest* into an inexhaustible source of inspiration.

Moreover, *The Tempest* is one of Shakespeare’s unusual plays, filled with spirits, magic, monsters and music, elements that suit Atwood’s predilection for speculative fiction. Thus, Viv Groskop’s (2016) review in which she states that the Canadian writer’s novel looks “so much like something Atwood would have written anyway” comes as no surprise.

However, Atwood confesses she had mixed feelings concerning the complexity of the play: “How to do justice to all these elements in a modern novel? It was a huge challenge.” (A Perfect Storm) Moreover, the exact elements that seemed to match the author’s style were the ones causing considerable problems:

Then came the usual episodes of panic and chaos: why had I foolishly agreed to write a book in this series? Why had I chosen The Tempest? Really it was impossible! What was the modern-day equivalent of a magician marooned on an island for 12 years with a now adolescent daughter? You couldn’t write that straight: all the islands are known, there are satellites now, they would have been rescued by a helicopter in no time flat. And what about the flying air spirit? And the Caliban figure? (A Perfect Storm).

The Canadian writer finds refuge in self-encouragement, telling herself that if she did it once she should be able to do it again, but the process appeared to be more complicated than it had initially seemed. Nonetheless, Atwood has no reservations about sharing her writing process, which consisted of several parallel steps: on the one hand, multiple readings of the play and on the other hand, reading literary criticism: “The first thing I did when starting this project was to reread the play. Then I read it again. Then I got my hands on all the films of it that I could find, and watched them. Then I read the play again.” (A Perfect Storm) Unfortunately, these steps prove insufficient in offering a starting point, therefore the author attempts an unusual and unexpected exercise - reading *The Tempest* backwards - a remarkable victory, as Atwood herself testifies:

Calm, calm, I told myself. I read the play again, this time backwards. The last three words Prospero says are “Set me free.” But free from what? In what has he been imprisoned?

[...]

I started counting up the prisons and imprisonments in the book. There are a lot of them. In fact, every one of the characters is constrained at some point in the play. This was suggestive. The play is about illusions: magic is the only weapon Prospero has. And it is about vengeance versus mercy, as in so many of Shakespeare’s plays. But it’s also about prisons. So I decided to set my novel in a prison (A Perfect Storm).

As the island is replaced by a prison (and by a shack, as the reader soon finds out), the problem of the setting is solved. Regarding the

storyline of the novel, Margaret Atwood's *Hag-Seed* and William Shakespeare's *The Tempest* are very similar, since this was part of the Hogarth Press request to all the writers involved in the project. Nonetheless, the Canadian writer attempted a similar structure as well. Therefore, *Hag-Seed* consists of five parts that mirror the five acts of the play, with chapters each, an Epilogue, to mimic Prospero's epilogue at the end of *The Tempest*, and a Prologue, that is meant to function as the storm scene from Act I.

Analogous to the Shakespearean play, the Atwoodian novel starts with a description of Felix, his solitude and his banishment. The reader meets Felix Philips, currently working as a theatre teacher at Fletcher Correctional Center under the name of Mr. Duke. The first part of the book, deliberately entitled "Dark Backward", provides the background of Felix's present situation. The reader discovers that the once famous theatre director lost his wife Nadia in childbirth and, three years later, his daughter Miranda due to meningitis complications. Consumed by grief and obsessed with *The Tempest*, in an attempt to artistically bring his daughter back to life, Felix fails to realize that his assistant, Tony, is successfully conspiring to take his place. Having lost his job as well as his chance to stage the Shakespearean play, Felix isolates himself in an old shack where he becomes the prisoner of both his grief as well as his desire for revenge.

Thus, for nine years, Felix lives in isolation spending his time between two main activities: plotting his revenge and imagining he is having conversations with his dead daughter. Nonetheless, Felix eventually realizes that he is losing touch with reality: "This has gone way too far," he told himself sternly. "Snap out of it, Felix. Pull yourself together. Break out of your cell. You need a real world connection." (50) Consequently, he takes up a teaching job in a physical prison, Fletcher Correctional Center.

Atwood not only does not renounce Shakespeare's metaphorical prisons and the theme of revenge that are present in the play, but makes the most out of them, upgrading them through the addition of trauma caused by Felix's loss of both his daughter as well as the chance to metaphorically bring her back through the staging of *The Tempest*. Therefore, in her quest for originality, Atwood uses antithesis as a creative tool, designing a powerful ironic opposition between the marginal and marginalized prisoners, who are obviously deprived of liberty, and Felix, their teacher, who is physically free, being able to enter and exit the limited space of the prison according to his will. The irony of the novel is given by the fact that although the inmates are physically captive, they live a happy and comfortable life, unlike Felix

- whose name is also symbolic and ironic -, who lives the life of a hermit, lacking peace, joy and rest, since his dead daughter Miranda's ghost keeps haunting him, to the extent that she lives with him in the old, cold shack.

Through the thorough description of the shack and through the language that she uses, Atwood emphasizes the limitations of Felix's life, whose dwelling closely resembles a prison cell:

The interior smelled not too unpleasantly of earth and wood, with a hint of ash: that was from the iron stove, with two burners and a small oven, rusty but still intact. [...] There was an overgrown path, then an outhouse. Thankfully he would not be reduced to the digging of a latrine: others had done that for him. There was no furniture apart from a heavy old wooden armoire in the bedroom and a Formica-topped kitchen table, red with silver swirls. No chairs. There was a wide-planked floor: at least it wasn't mud. There was even a sink, with a hand pump (37).

Moreover, Atwood takes the time to describe Felix's limited diet and the constant lack of proper heating, due to his limited amount of money that needs to be very well managed in order to provide for his basic survival needs: "He'll have an egg for supper and a couple of soda crackers. A cup of tea." (101). Interestingly enough, his outside-of-the-prison-walls routine remains unchanged despite the successes that he has in staging plays with the inmates: "He drives down the hill in silence. If this were a real first night the cast and crew would all go out, eat somewhere, encourage one another while waiting for the reviews. As it is Felix will have an egg for supper" (224) Unlike the inmates, who do not need to worry about a roof over their heads, for daily food and proper heating, and who occasionally receive free cigars, Felix faces daily struggles on almost all his levels of existence. Therefore, Felix is more of a prisoner than the inmates, since he is physically captive in a present defined by lack and limitation, while metaphorically, the former theatre director is the prisoner of both his trauma as well as his desire for revenge.

Discussing the issue of imprisonment, Percec states that incarceration is also a reflection of Margaret Atwood's "theoretical views on the specificities of Canadian literature"(302), explaining that different types of fear, usually related to the outside world, result in "characters [that] choose a self-imposed incarceration, feeling besieged, powerless, giving up fighting and frequently going mad"(303). Percec concludes that "a rewriting of Prospero's tempest on an island as a scholar's retreat in the middle of the Canadian wilderness is only a natural evolution of literary themes attached to the specificity of the two English-speaking cultures." (303)

Since Atwood must be faithful to the original plot of the play, she too must find a magical solution to all the problems that she

creates in the novel, and she brilliantly reuses the Shakespearean Masque, a show or a play within a play, by staging a play within a play within a novel. The magical solution thus is the staging of Shakespeare's *The Tempest*, whose magical and alchemical energy once again manifests its power to transform and set free, bringing the novel to a closure and to its long-awaited, expected yet surprising happy ending.

Once again, with the help of intertextuality and while rewriting a play as homage, Atwood reminds the reader that there are several layers to the role of art. The esthetic function is undoubtedly important, but through the characters of *Hag-Seed*, prisoners of all kinds, Atwood brings to the front the educational and affective functions of art, in this case, plays and novels, in other words, "literature". In *Hag-Seed*, art gives voice to the excluded, the marginal and the marginalized, moving the focus to the inmates, their lives, opinions and desires. What Atwood attempts is to restore dignity to people whose status, circumstances, and in most of her novels, gender, reduce them to less than human people. This is also the reason why Atwood constantly refuses to be called a feminist. Fiona Tolan, a scholar specialized in women writers and having written a PhD on Atwood's work, explains Atwood's position: "Atwood has repeatedly been pressured to support and endorse feminist politics and to explicitly associate her work with the movement. She has famously refused to be drawn into such an allegiance" (2) For Atwood, her novels are not a feminist manifesto; they are "social realism" or "social reporting". (Atwood as quoted in Tolan, 2) Moreover, Atwood explains that major themes, such as nationalism, feminism or black power are "all part of the same vision" and "part of a larger issue: human dignity". (Atwood as quoted in Tolan 7) Therefore, Atwood originally adapts Shakespeare's "The Tempest" by focusing on her already established task, that of drawing attention to the outcast in an attempt to restore their dignity. And if Sanders is correct in stating that "Shakespeare [...] appears to be about inclusion, about making space for everyone to have a voice" (188), then Atwood aligns herself to the Bard's task.

Furthermore, issues such as trauma and the longing for revenge are brought to the front, but Atwood does not only emphasize their existence, she also suggests that art might offer answers, comfort and maybe even a cure to the heartbroken.

The performances were a little rough, maybe, but they were heartfelt. Felix wished he could have squeezed half that much emotion out of his professionals, back in the day. The limelight shone briefly and in an obscure corner, but it shone.
[...]

After the screening there would be a cast party, as in the real theatre —Felix insisted on that—with potato chips and ginger ale, and Felix would distribute the cigarettes, and there would be high-fives and fist bumps, and they might watch the last part of the video again, where the credits rolled. Everyone in the class—even the bit parts, even the understudies—got to see his stage name in lights. And, without prompting, they did what real actors did: they propped up one another's egos. "Hey Brutus—brutal!" "You aced it, Ritchie boy!" "Give us an eye of newt!" Grins, nods of thanks, shy smiles.

Watching the many faces watching their own faces as they pretended to be someone else—Felix found that strangely moving. For once in their lives, they loved themselves.(59-60)

It must be mentioned that Atwood does not see art as a means of evading the difficulties of life; she is not supporting the idea of literature as escapism. Quite the contrary: if, for example, in children's literature, which is known to also function as escapist literature, the children enter through magical gates into worlds of complete freedom, where peace, joy and the forces of good eventually rule, in *Hag-Seed*, Atwood pushes her main character through locked gates that are meant to stay closed in order to protect the outside world from the evil that is inside. In addition, the evil within the prison is emphasized from the beginning through the title of the novel.

Felix is aware that his obsession with staging *The Tempest* is an attempt to forget: "Right after the funeral with its pathetically small coffin he'd plunged himself into *The Tempest*. It was an evasion, he knew that much about himself even then, but it was also to be a kind of reincarnation." (24) However, inside the prison the power of art shows itself through the "limelight" that shines in the darkness, "in an obscure corner" (59). This "limelight" – their interaction with literature - has the power to point towards the truth and also towards possible solutions, humanizing both the inmates and Felix. Therefore, literature, and Shakespeare's plays specifically, become a possible solution to the hag-seed from within that plagues humanity.

Atwood's *Hag-Seed* demonstrates that the Hogarth Project was a brilliant idea, that Shakespeare lives and that his plays still have the power to affect history. Moreover, Atwood's version of *The Tempest* advocates for more rewritings, adaptations and revisions; whatever it takes to bring Shakespeare closer to all the layers of society. The Canadian author manages to captivate the readers, imprison them and eventually set them free changed: that is literature at its finest.

Works Cited:

- Atwood, Margaret. *Hag-Seed: The Tempest Retold*. London: Hogarth. 2016.
- Atwood, Margaret. "A Perfect Storm: Margaret Atwood on Rewriting The Tempest." *The Guardian*, September 24, 2016. Online. Retrieved at <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/24/margaret-atwoodrewriting-shakespeare-tempest-hagseed>. 20 August 2022
- Brînzeu, Pia. "After Four Centuries: Shakespeare's Ghostly Shadows" *Shakespeare in Elysium: Romanian Afterlives. The Annals of Ovidius University Constanța: Philology Series* 27 (2016): 29-40.
- Groskop, Viv. "Hag-Seed review: Margaret Atwood turns The Tempest into a perfect storm." *The Guardian*, 10 October 2016. Retrieved at <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/16/hag-seed-review-margaret-atwood-tempest-hogarth-shakespeare>. 1 August 2019.
- Gadpaille, Michelle. "Hag-seed: The Tempest Retold" *The Central European Journal of Canadian Studies* 10/11 (2016): 149-153. Online. Retrieved at <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/138482.pdf>. 10 March 2021.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge. 2006.
- Muñoz-Valdivieso, Sofia. "Shakespeare our contemporary in 2016: Margaret Atwood's rewriting of The Tempest in Hag-Seed" *SEDERI Yearbook* 27 (2017):105-128. Retrieved at <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=333553631005>. 10 March 2021
- Percec, Dana. "The Canadian Tempest. Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed". *Caietele Echinox* 34 (2018) :295-307.
- Sanders, Julie. *Novel Shakespeare: Twentieth-Century Women Novelists and Appropriation*. Manchester: Manchester University Press. 2001/
- Tolan, Fiona. *Margret Atwood: Feminism and fiction*. New York: Costerus New Series Press. 2007.
- Zabus, Chantal. *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave. 2002.

GEORGES PEREC: *SPECIES OF SPACES* – A POETICS OF THE CITY

GEORGES PEREC: *ESPÈCES D'ESPACES* – UNE POÉTIQUE DE LA VILLE



SIMONA ŞUTA

Senior Lecturer, PhD

Université d'Oradea,

Roumanie

simonasuta@yahoo.fr

Article code 671-288

***Abstract:** The street is the place that bridges the closed space to the open space, for the street is that territory which belongs to no one but belongs to everyone. G. Perec attempts to demonstrate to us that the city is constantly composed and recomposed, with every step of its inhabitants. The streets of Paris, all these visible spaces, tend to become stable under the systematic and poetic questioning of the writer, hinting at a broader inquiry about humanity.*

***Abstract:** La rue est le lieu qui fait le passage de l'espace fermé à l'espace ouvert, car la rue est ce territoire qui n'appartient à personne mais qui appartient à tout le monde. Perec essaye de nous démontrer que la ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants. Les rues de Paris, tous ces espaces visibles, tendent à devenir stables sous l'interrogation systématique et poétique de l'écrivain et laissent sous-entendre l'interrogation sur l'homme.*

Key-words: city, space, writer, street, visible and invisible, Georges Perec.

Si Perec abandonne la forme du « roman sociologique » après *Les Choses*, il n'en quitte pas pour autant ce champ d'investigation, il affirmera même en 1978 que « la première de ces

interrogations peut être qualifiée de sociologique : comment regarder le quotidien¹ ».

Entre 1972 à 1974, Perec travaille avec Jean Duvignaud et Paul Virilio à la publication de *Cause commune*, revue qui offre à ses lecteurs une investigation de la vie quotidienne, une analyse des objets ordinaires dans leur rapport avec les réalités de l'existence commune. Ce travail se poursuit avec *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Perec parcourt la place Saint-Sulpice et, installé dans des postes d'observation privilégiés (devant le Tabac Saint-Sulpice, devant le Café de la Mairie, devant le café Fontaine Saint-Sulpice, sur un banc), note les événements les plus ordinaires : « ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages ».²

Porté à surprendre « l'infraordinaire » Perec publie en 1974 *Espèces d'espaces*³.

A mi-chemin entre l'essai et le poème en prose, ce livre est une tentative d'épuisement de la notion d'espace, recensement et inventaire des espaces qui nous entourent et dans lesquels nous vivons. Perec, cherche à comprendre des sensations :

"L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne."⁴

La rue est un lieu de transition entre espace fermé et espace ouvert, car elle est ce territoire qui n'appartient à personne tout en appartenant à tout le monde. La rue a en commun avec la ligne, telle que l'a analysée Georges Matoré, certaines caractéristiques. Élément spatial des plus simples considère-t-il, la ligne se présente soit comme un tracé, un contour, une limite, soit comme le contour d'une surface ou d'un

¹ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *Le Figaro*, 8 décembre 1978 ; repris dans *Penser/Classer*, Paris Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », p. 9-16.

² Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois Editeur, 1975, p.12.

² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique » dirigée par Paul Virilio, 1974

³ *Ibid.*, p. 109.

volume, elle délimite un « dedans » et un « dehors » ; la ligne peut être ouverte, fermée, segmentée, etc., déterminant une rupture dans le « continuum spatial », elle constitue un seuil, elle impose un arrêt ou exige un franchissement.

Comment définir une rue, s'interroge Perce ? Par l'alignement parallèle de deux séries d'immeubles ? Par la présence de grilles autour des arbres et d'aménagements spécifiques : lampadaires, bancs, cabines téléphoniques, boîtes aux lettres, feux de circulation ? Parmi les métaphores examinées par Georges Matoré, l'alignement « ne désigne pas une suite d'objets se présentant de manière continue, "en ligne" (notion traduite par une expression d'origine biologique et non spatiale, celle de lignée) mais implique l'idée d'"adaptation" imposée, de mise au pas, de marche parallèle¹. » La ligne, d'après Matoré, n'est pas toujours un trait isolé menant une vie indépendante, elle est aussi une limite, le contour d'un objet qu'on considère en lui-même ; elle peut entourer cet objet. La rue peut mettre en valeur certaines choses, les souligner. Perce constate que nous ne savons pas observer, ce pourquoi il propose d'analyser à tour de rôle chacun des espaces que nous occupons. Il faut, dit-il, ouvrir les yeux et se forcer à décrire ce qui n'a pas d'intérêt, s'obliger à épuiser un sujet tel qu'il soit, même si cela a l'air futile ; ne pas se contenter de l'exceptionnel.

La ligne, métaphore spatiale de la rue, peut être définie par sa longueur, par la nature de son trajet, et enfin par sa direction. La « géométrisation intérieure », pour reprendre un terme de Matoré, ne se fonde que sur quelques catégories de lignes, notamment la courbe. Moins fréquente que la droite chez Perce la ligne courbe, est très présente chez un Albert Camus, par exemple, décrivant « un monde circulaire où la réussite et l'innocence s'authentifient l'une à l'autre². » La courbe se définit par le mouvement, la souplesse, la plasticité, tandis que la ligne dévoile des caractéristiques mathématiques, plus intéressantes pour Perce.

Dans le chapitre d'*Espèces d'espaces* concernant la rue, il est question de trajets sinueux, assez rarement de zigzag et de sinusoïde, et plus fréquemment de spirale. Cette courbe, définie géométriquement par les révolutions qu'elle opère autour d'un point, a été valorisée fortement mais de manières diverses par la

¹ Georges Matoré, *L'espace humain, l'expression de l'espace dans la pensée, la philosophie et dans l'art contemporain*, Paris, La Colombe, 1962, p.51.

² Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1951, p. 298.

pensée spatialisante, selon le sens attribué au mouvement qu'elle dessine (centrifuge ou centripète), et la nature du plan où elle s'inscrit (vertical ou horizontal). Les sentiments qu'exprime la spirale sont de nature complexe : « Quelle spirale, s'écrie Bachelard, que l'être de l'homme. Dans cette spirale, que de dynamismes qui s'inversent. On ne sait plus tout de suite si l'on court au centre ou si l'on s'en évade¹. » Chez Proust, par exemple, la spirale nous achemine parfois vers un sommet tragique : « en attendant Albertine, dit-il, torturé et anxieux, j'étais arrivé au point culminant d'une ascension, tourmenté dans les spirales de mon angoisse solitaire². » Chez Perec, c'est dans le travail sur les lieux que se révèle la spirale. Il a choisi douze lieux parisiens, et s'est proposé de décrire deux de ces lieux deux fois par mois – d'abord sur place, puis de mémoire – pendant douze ans. Les 288 textes qui devaient résulter de cette entreprise en spirale auraient porté la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux, celui des souvenirs, celui de l'écriture.

Après l'analyse de ces trajets de la rue on peut parler d'une poésie de la rue chez Perec qui semble être chez lui une marche dans la ville. Perec ne s'enlise pas dans la prose de la ville, il ne ressent aucune difficulté à décrire ses trajets urbains. Il essaie de nous démontrer que la ville se compose et se recompose, à chaque instant, sous les pas du promeneur .

Depuis Baudelaire, les rues et les villes, ont été objet de poésie³. Mais, à chaque perception de la ville correspond un ton particulier. Ainsi Perec, dont les préoccupations au début du chapitre d'*Espèces d'espaces* sur la rue étaient géométriques ou numériques (l'alignement des rues, leur nom, le numéro des immeubles, le numérotage des rues par rapport à la Seine, etc.). Après « un certain nombre de rues ... les zones de contact ... le nombre de véhicules », il vient sur le mode de la constatation naïve et désabusée une confiance intime, où perce discrètement le lyrisme : « Il n'est pas fréquent qu'il y ait des arbres dans les rues. Quand il y en a, ils sont entourés de grilles⁴. »

Plus loin, si les « deux aveugles » aperçus rue Linné peuvent encore faire songer aux *Tableaux parisiens* ou aux *Petits poèmes en prose*, la liste d'exercices de la partie intitulée « Travaux pratiques »

¹ Gaston Bachelard cité par Georges Matoré, *L'Espace humain*, op.cit., p. 53.

² Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1987, p. 751.

³ A ce propos voir Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961.

⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, ed.cit., p. 67.

est typiquement perecquienne grâce à la structure des syntagmes et au style énumératif à tentative d'épuisement:

„Observer la rue [...] avec un souci un peu systématique. [...]”, „Noter ce que l'on voit. [...]”, „S'obliger à voir plus platement”, „Déceler un rythme [...]”, „Lire ce qui est écrit dans la rue [...]”¹.

Cet exercice minutieux sert de prélude à un véritable envol de l'imagination. C'est l'imagination, « reine des facultés », qui permet de tout transfigurer. En effet, se forcer à percevoir le réel autrement, comme le dit ici Perec, jusqu'à ce que « le lieu tout entier devienne étranger [...] / Faire pleuvoir des pluies diluviennes, tout casser, remplacer les gens par des vaches, voir apparaître [...] dépassant de cent mètres les toits des immeubles King-Kong² », c'est être dans la lignée qui va de Rimbaud (« le poète se fait voyant, par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871) aux Surréalistes.

Si Perec choisit le chapitre consacré à la rue pour évoquer la lettre d'amour, c'est que la rue représente, pour les amoureux, un décor inessentiel et agréable : inessentiel car ils constituent le groupe le plus réduit et le plus fort d'une ville, ils portent, en eux, leur rythme, ils ne pressent pas leur marche sous l'effet de la cohue.

Cette lettre n'existe que parce que les amants ne sont pas ensemble, mais nullement séparés par la foule, la figure aimée est une marcheuse sereine et solitaire, « souriante et lointaine »³, à l'image de de l'amoureux.

Perec ne propose pas une vision pessimiste de la ville comme les poètes de la ville, tels T.S. Eliot pour qui la ville est déjà morte, ou Pierre Emmanuel qui voit dans la ville une Babel moderne portant la marque maudite de l'orgueil humain. Perec évoque, enregistre, analyse, faisant travailler son imagination, tout en voyant la ville comme le terrain sacré où l'on conçoit l'avenir. Même lorsqu'il fait semblant d'écrire une lettre d'amour, il pense à sa manière d'écrire:

„j'écris lentement, très lentement, le plus lentement possible, je trace, je dessine chaque lettre, chaque accent, je vérifie les signes de ponctuation...”⁴

¹ Ibid., pp. 70-71.

² Ibid. p. 74.

³ Ibid., p. 75.

⁴ G. Perec, *Espèces d'espaces*, op.cit., p. 75

Le rôle de la lettre d'amour est réflexif, Perec ne parle pas d'amour à part "je pense à toi" au début et à la fin, il ne parle pas de l'être aimé à l'exception de la toute dernière phrase. Il parle d'écriture et décrit l'écrivain regardant.

C'est dans la mesure où la ville est entrée dans « la mythologie »² qu'elle est vivable. On pourrait en citer dans le domaine urbain un exemple frappant : c'est la transfiguration poétique de la Tour Eiffel, d'abord communément honnie par les artistes et les écrivains, puis révélée en peinture par Delaunay, en poésie par Apollinaire et Cendrars. La ville a été tour à tour dénoncée comme un enfer par Baudelaire, Verhaeren, T.S. Eliot et divisée par Whitman, Les Unanimistes et les Surréalistes. La ville chez Perec apparaît plus mystérieuse et à la fois moins étrangère. Apprendre à lui parler, l'interroger, c'est établir une communication avec ses profondeurs : pénétrer, s'enraciner, assimiler. Là où l'urbaniste, si ingénieux soit-il, ne peut offrir qu'un espace à habiter, Perec apprend à enfoncer des racines : tel est bien son rôle vital dans ses relations avec sa propre histoire.

Le trottoir conserve le farniente grâce aux terrasses de cafés. Cette avancée délimitée souvent par des arbustes taillés ou des panneaux vitrés est un refuge toujours disponible. Les gens boivent dans les mêmes tasses et dans les mêmes verres, c'est le même coup de torchon sur le guéridon ou la table, la même interrogation. Une sorte de plage privée que la foule contourne, où l'on peut rester tranquillement, où l'on peut réfléchir et écrire, où l'amour peut s'afficher. Les consommateurs sont séparés du gros des piétons qui peuvent toujours supposer à leur air attentif et absent qu'un mystère entoure leur solitude.

Perec regarde les choses sans les forcer, elles appartiennent au monde environnant que chacun pourrait observer et fait des remarques que chacun pourrait faire à sa place. Il s'impose tout de même une contrainte : noter tout ce qu'il voit – choses et lieux – avec précision, nommer, énumérer, répéter. Ce sont des exercices qui comportent la liberté de voir, de regarder, de faire des listes. Ce genre de contrainte permet à l'écrivain de tracer des espaces visibles qui tendent à devenir stables et qui laissent sous-entendre une interrogation sur l'homme.

¹ *Ibid.*, p. 74.

² Jean Omonimus, *Expérience de la poésie*, cité par Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op., cit., p. 143.

Bibliographie:

- Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1951.
- Citron, Pierre, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961.
- Matoré, Georges, *L'espace humain, l'expression de l'espace dans la pensée, la philosophie et dans l'art contemporain*, Paris, La Colombe, 1962.
- Perec, Georges, « Notes sur ce que je cherche », *Le Figaro*, 8 décembre 1978 ; repris dans *Penser/Classer*, Paris Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle ».
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique » dirigée par Paul Virilio, 1974.
- Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois Editeur, 1975.
- Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1987.

MARIN SORESCU's LESSON ON FLIGHT FROM CONVENTIONAL CONFINES

LECȚIA LUI MARIN SORESCU: EVADAREA DIN ORICE SPAȚIU CARCERAL



EMINA CĂPĂLNĂȘAN

Senior Lecturer Emina Căpălnășan, PhD
Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
Departamentul de studii românești
Article code 672-289

Abstract: *"Where do we seek refuge away from home?" - Marin Sorescu, the poet, imparts this lesson not solely through his written question-book. Our aspiration is to emulate Sorescu's flight from conventional confines, stereotypical frameworks, and the manifold confinements of existence.*

Key words: Marin Sorescu, poetry, inner spaces, inner prisons, flight from conventions, homo ludens.

Unde fugim de-acasă? – lecția lui Marin Sorescu, predată nu doar în cartea-întrebare. Ne propunem să urmărim evadarea lui Marin Sorescu dincolo de constrângeri formale, de formule clișeizate, de spații carcerale multiple. Astfel, vom fugi chiar aici: în lumea cu *aproape* teatru, cu *aproape* poeme, cu *aproape* povești, cu istorie obiectivă și personală, urmărind modul fascinant al lui Sorescu de a schimba expresii, de a interveni asupra propriului text deja produs, de a face notații de redactor, de editor, de cititor participant la producerea actului scriitoricesc, de (ne)stăpân al unui text care se comentează pe sine. Aproape de farmecul obișnuitului, aproape de copilăria veșnică, aproape de frumos, de bine, de iluzia că toate au un scop, de faptul că nici măcar în vremuri cutremurătoare nu este nepotrivit să înveți să te joci, să te bucuri de o bazaconie, să te miri fără încetare, să urmezi cursul lumii, fiind mereu contra ei. Ce să te și faci fără mirare ori fără joc? „Copilăria se termină în momentul în care lucrurile încetează să mai fie uluitoare. Atunci când lumea îți dă senzația de «déjà-vu», când ești rodat de existență, devii

adult.”, ne avertizează Eugen Ionescu. Pentru a preveni o astfel de catastrofă, avem la îndemână harta pentru a ști *unde fugim de-acasă* și îl avem pe Marin Sorescu, „copil neastâmpărat, iscoditor și năzdrăvan, ce se joacă dezinvolt cu lucrurile și cu noțiunile tradiționale, anchilozate, ruginite, obosite” (Dodu Bălan: 315).

(Re)citindu-l pe Marin Sorescu, vom înțelege că formulele nu îl caracterizează¹. Prin urmare, năzuința noastră de a demonstra că Marin Sorescu evadează din orice spațiu carceral poate avea un astfel de început: lupta cu tiparele. Autorul vorbește despre sine astfel: „stilul meu are multe capcane” (<http://www.pruteanu.ro/204dialoguri/1986-02sorescu.htm>); „Nu vreau neapărat să scriu în stilul meu. Nu caut să mă-nchid într-o formulă, fie ea și «soresciană». Mi-am și schimbat-o de câteva ori. [...] Scrisul meu ia forma gândirii din momentul respectiv.” (*ibidem*). Mai mult, „cazul lui Marin Sorescu este mai complicat, pentru că încă de la începutul poeziei sale el a șocat publicul vremii cu o modalitate poetică aparent în contradicție cu estetica modernistă reiterată de Labiș și impusă de Nichita Stănescu. Sorescu a fost de la primele sale volume receptat ca un nonconformist” (Cărtărescu: 323).

Părăsind în mod justificat îngustimile unor încadrări, ne punem întrebarea: *Cum ar trebui să-i citim opera?* Uitând programat de paginația carcerală, gustând din interogația literară, Marin Sorescu face artă poetică de lungimea unui aforism, pe care îl reținem: „când scrii, să nu mai ții seama de nimic, tu ești Dumnezeuul tău” (www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9760). Și atunci Dumnezeu poate fi captivul unor spații și receptări simple, comode? Rămâne el fidel unui singur spațiu de manifestare a creativității? Pericolul coruptibil de a călca în derizoriu există, iar utilizarea unui bisturiu critic ar știrbi din farmecul și din naturalețea operei scriitorului. Putem să-i analizăm și să-i interpretăm opera, dar nu trebuie să uităm că Marin Sorescu a avut „curajul de a se socoti «singur printre poeți», de a lua peste picior atâtea tabuuri și stiluri poetice individuale” (Dodu Bălan: 315).

Marin Sorescu este greu de prins, de izolat în capcana cuvintelor, spiritul său fiind „neasemănător în concretizările sale” (Andreescu: 19). Capacitatea de căutare, de dedublare, de reinventare, finalizată printr-o dialogare autentică, reală și realistă este uimitoare. *Japița* nu e un roman al invențiilor, iar prozele scurte nu sunt literaturizări ale unei perioade, ci picturi ale ei. Având convingerea că „un roman nu-l scrii ca un poet” (www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9760), Marin Sorescu a demonstrat că este original atât prin raportare la contemporani, cât și prin raportare la Marin

¹ Am cercetat îndeaproape scrierile lui Marin Sorescu, lucrurile concretizându-se prin susținerea tezei de doctorat în anul 2012. Principalul obiectiv al lucrării a fost demonstrarea ideii că modernitatea prozei lui Marin Sorescu poate fi pusă sub semnul întrebării, problematizând reevaluarea încadrării scriitorului într-un singur curent literar – și anume în modernism. A fost justificată astfel alegerea titlului: *O modernitate problematică: proza lui Marin Sorescu*.

Sorescu – poetul sau la Marin Sorescu – dramaturgul. Așadar, el dă naștere nu unor rostitori de versuri, ci unor personaje care animă spațiile descriptive, romanul *Trei dinți din față* fiind „o desfășurare de contraste” (Gânscă: 221). Faptul că există „«abateri» de la discursul romanului tradițional denotă [...] o conștiință acută a convenției romanului, pe care Sorescu vrea în acest fel să o demonteze” (*ibidem*). După ce a făcut „proces unei epoci de mult revoluate, epocă în care îndrăzneala opiniilor este plătită cu cruzime” (Mareș: 1216), după ce a scris „un roman «serios», *Trei dinți din față*, cu personaje bine individualizate, cu o construcție epică arborescentă și totuși riguroasă, cu atmosferă de epocă, scriitorul a trecut fără vreun regret la compunerea unui roman de factură ludică, *Viziunea vizuinii*, captivant și inclasificabil, un desfrâu al imaginației epice și lingvistice” (Ștefănescu: 407-408).

Este evident că între coperte simple, clasice, se adăpostesc formele palpabile ale unei inspirații, greu de descris prin mijloace comune, ale unuia dintre „acei scriitori care nu au profitat de rețetele la modă în romanul sau în teatrul actual” (Pecie: 1224). „Convențiile literaturii sunt spulberate cu maliție [...]. În *Viziunea vizuinii* se râde nu numai de personaje și de întâmplările prin care trec ele, dar și de artificiile artistice ale unor scriitori” (Arion: 1222). Se observă astfel că stilul parodic nu este abandonat, debutul fiind reiterat cu inventivitatea primei înregistrări literare (Marin Sorescu a debutat în anul 1964 cu *Singur printre poeți* – volum de parodii). „Ironistul, spre a da satisfacție cititorului și, poate, pentru a împinge jocul până la capăt, se ironizează, se corectează, scrie un cuvânt, apoi îl anulează într-o notă adiacentă. Asta arată, înainte de orice, poftă de a scrie, capacitate de invenție, imaginație comică. O astfel de epică se citește de regulă printre rânduri. Proza lui Sorescu trebuie citită, în orice caz, și în ceea ce spune și în ceea ce ascunde.” (Simion: 1220-1221). În *Viziunea vizuinii*, autorul arată că atunci când dumnezeirea rezultă din fantezie, „Biblia devine dicționar Larousse și viceversa” (Gânscă: 227). Aflându-se în fața unui asemenea material, cititorul trebuie să se lase subjugat de mâinile rugătoare ale scriitorului de a intra în această „nebulie a stilurilor, a genurilor și speciilor literare ce-ți taie respirația – fabulă, basm, alegorie, parabolă, proză realistă cu substrat de poveste, poveste cu substrat realist – un joc fantezist cu și de-a literatura” (*ibidem*).

Alt registru, alt roman: *Japița*; semnătura autorului este însă plasată difuz între literele vizibile. „*Japița* precede clar întâmplările din *Trei dinți din față*, mergând pe firul timpului înapoi, spre ieșirea din copilărie, recuperând din memorie anii grei de imediat de după război. Același Tudor Frățilă, acum adolescent, este martorul sau doar naratorul, în unele cazuri, al întâmplărilor ce se petrec în mare parte în Craiova adolescenței sale sau în Bulzeștii natali (aici comuna Stava).” (*ibidem*). De altfel, legătura dintre cele două romane este admisă de Marin Sorescu

însuși într-un interviu, suspendând însă cronologia istoriei obiective: „Am un roman început de mai multă vreme. Este scris mai mult de jumătate și, de fapt, chiar asta aș vrea să lucrez acum, cum mă eliberez de anumite obligații, mă voi întoarce la acest roman. Este în continuarea romanului *Trei dinți din față*” (www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9760). Crenguța Gânscă observă că *Japița* „nu a beneficiat decât de semnalarea lui și poate de una sau două cronici”. Poate și acest lucru, dar mai ales structura romanului, modalitățile interne de a face legături cu obiectivitatea istorică, preocuparea specială pentru păstrarea inocenței minții ne-au reținut atenția. În mod cert Marin Sorescu – prozatorul nu poate fi ignorat întrucât acest aspect al inspirației literare întregeste profilul de scriitor. Pe de altă parte, creativitatea poetului intervine, deschizând fereastra spre joc și spre joacă, în ciuda asprimii epocii descrise: „Ne-or fi zicând nouă mârłani, dar și ei sunt niște impotenți. Mai bine ciobani și cu vână, decât scoțiții ăștia. Din muieri neisprăvite ca tine se nasc ei – de sunt așa de aschimodii”. (*Japița*, p. 835); „Fir-ar ai dracului de liberali! începu femeia amărâtă o nouă rafală. Fir-ar ai dracului de țărăniști! Fir-ar ai dracului de legionari! Fir-ar ai dracului de cuziști... la zi, mă, ce partide mai sunt?...” (*Japița*, p. 851); „A zis că-n loc să dea după dreptate, așa cum a venit de sus, întâi la văduve și la ăi de-au făcut frontul, el i-a dat două pogoane ăle mai bune... ăleia...” (*Japița*, p. 852); „Acest popor mic și obraznic trebuie redus la tăcere... Așa cică a zis tătucul.” (*Japița*, p. 856); „V-a turnat damblagiul ăla de cerșea aseară. N-am știut că e colonel – se scuză părintele, galben ca ceara. [...] Fură arestați. De aici încolo viața le-a intrat pe un făgaș plin de grozăvii...” (*Japița*, p. 883); „După ce că-s la-nchisoare / Mă mai ții și în picioare.” (*Japița*, p. 887); „Da aia o știți, v-am spus-o? Când am stat o noapte-ntreagă la una-n dulap, fără ca ea să știe și-au venit niște golani și-au făcut-o poștă?” (*Japița*, p. 895); „Câte stele sunt pe cer/ Până-la ziuă toate pier/ Numai pe fabrica noastră/ Arde una ca o proastă. [...] ăștia, n-au nimic sfânt, bă. Nici stele, nici fabrică – nimic...” (*Japița*, p. 1008). Fragmente extrase din *Japița* dovedesc că Marin Sorescu nu a blocat pătrunderea obișnuitului în sfera literarului, dimpotrivă a încurajat limbajul mai puțin literaturizat sau estetizat, operând cu libertăți și hibridizări, îmbrățișând stiluri, adoptând și renunțând jovial la formule, evadând dintre limitele oricărui spațiu.

Realitatea dură este suprinsă nu grav, ci cu umor și în *Proza scurtă* de către Marin Sorescu, alt drum pe care autorul merge ferm și relaxat totodată. Printre ingineri, funcționari, muncitori, turnători, viețile care animă peisajul gri al istoriei obiective, Liviu este „ciudatul”, purtătorul stigmatului: „ciudată e hirea poeților” (*Liviu (portret)*, p. 1025). „Liviu e poet, trăiește neînțeles de oameni și mai ales de fete, căci are 19 ani – sângele îi fierbe în vine ca mustul. El începe să privească viața din punctul de vedere al iubirii. Dar fetele nu-l înțeleg! [...] din nenorocire, nu e nici

frumos ca un arhanghel, nici urât ca dracul. Cum e mai rău! Nu e înalt, nici scund, e așa de statură potrivită. Cam slăbuț, lipsit de vlagă și visător. Are capul mic, fața rotundă ca o lună plină. Nasul mare, cu nări largi, aduce întrucâtva cu o pușcă de vânătoare cu două țevi. Deasupra ochilor mari și melancolici, ca de vițel, se bombează o frunte de poet, peste care cad șuvițe de păr negru ca pana corbului. Are numai un costum de haine gri.” (p. 1025). Autorul pune alături termeni abstracți și elemente concrete, clișee (*păr negru ca pana corbului*) și comparații originale (*nici frumos ca un arhanghel, nici urât ca dracul, ochi mari și melancolici ca de vițel*), termeni populari și neologisme. Și în această povestire, cadrul social se citește printre rânduri, original, așa cum ar trebui să fie și cel care îi citește opera și înțelege că trebuie să privească dincolo de barierele limbajului, al propriei experiențe, al altor lecturi: *Are numai un costum de haine gri.* „Cel mai mare nărav al lui e timiditatea din care cauză toate îi ies pe dos. Poate că și strada pe care stă, «Aleea Filosofilor», a avut vreo înrâurire asupra firii lui. Liviu are unele momente când e filosof din cap până în picioare! De astă-toamnă, de când n-a intrat la facultate, cu toate că învățase toată vara cu picioarele «la rece», în ligheanul cu apă, de astă-toamnă, prin urmare, umblă el să facă cunoștință cu o fată. Dar firea lui singuratică și timiditatea îl împiedică.” (p. 1026).

Jocuri de cuvinte, combinații subiective de structuri lexicale și gramaticale, dovezi clare ale escapadei din sfere închise, pot fi identificate și în paginile de critică literară semnate de Marin Sorescu: „Borges se repetă fără a se repeta. Se adâncește în sine, se nuanțează, vine cu noi acumulări, într-un univers care a fost al său de la început” (Sorescu: 246); „mărturisesc bucuria copilăroasă încercată de câte ori îl citesc pe Borges. Parcă aș fi un copil și mi s-ar șopti la ureche – căci dacă Borges scrie cu ochii închiși poate că tot așa trebuie să-l citim și noi” (*ibidem*: 248). Criticul literar nu este un autor tradițional, venind dintr-un spațiu cu margini clare și linii perfecte, care-și stăpânește opera, ci un autor care stabilește un dialog cu propriul text pentru ca, ulterior, să i se subordoneze: „(Recitindu-mi fraza, văd că-i cam lungă. Să-i fie de bine! Altceva mă frământă pe mine acum.)” (*ibidem*: 249). Este chiar un neobișnuit critic literar, care-și încheie textul științific cu un epilog (*ibidem*: 258) – definit ca fiind partea finală a unor lucrări literare și care nu se subordonează rigorii redactării unui astfel de text: „Cioran își imagina undeva «un mistic ce l-ar întrece pe Dumnezeu»” (*ibidem*: 250). Criticul literar Marin Sorescu își precizează sursa: *undeva*, ignorând importanța datelor bibliografice.

Ludicul, cea mai scurtă cale spre spații fără limite, traversează poezia lui Marin Sorescu și unește versurile aparținând unor poezii scrise în perioade diferite și în backgrounduri diverse: „Să torn peisajul / în coșul / Morii de vânt. // Să-l macin / Rudimentar dar sigur.” (<http://www.pruteanu.ro/CroniciLiterare/0-89-11-20sorescu-merid.htm>); „De fapt, poezia de

dragoste ar trebui să fie semnată/ Chiar de muze./ Poeții să se inspire și ele să pună degetul.” (*ibidem*); „... chiar ești o mică fabricuță de dor/ (Care nu se poate exporta,/ Pentru că dorul este intraductibil,/ Dar mi-l livrezi mie în cantități mari,/ Că abia le pot duce)” (*ibidem*). Discuția despre cum se concretizează în scris plăcerea jocului trebuie legată de identificarea unor versuri în care umorul este vizibil. Umorul lui Marin Sorescu constă în „tăvălirea prin colbul ogrăzii a clișeelor sau ițirea mucalită a neologismelor de sub brazda cea mai neaoșă” (<http://www.pruteanu.ro/CroniciLiterare/0-87-04-20sorescu-lil.htm>): „Mitrele, de câte ori se certa cu muierea, / Își lua betele să se spânzure la sălcii, în vale, / Să vadă și ea, fir-ar a relelor, / Ce-nsemna el în casa asta, na!” (*ibidem*). *Viziunea bufă a existenței* (*ibidem*) se conturează din prezența unor cuvinte și expresii populare (subst. *muiere*, forma inversă de condițional-optativ *fir-ar*); nu trebuie ignorată însă opțiunea pentru verbele *a certa*, *a se spânzura* – forme care nu fac parte din registrul popular. Dacă se poate vorbi despre un stil sorescian, în ciuda celor afirmate de Sorescu însuși, un element definitoriu al stilului scriitorului este „relevarea laturii bufe a lucrurilor și fenomenelor, a vorbelor și moravurilor, a făpturilor și gesturilor” (*ibidem*). Ciclul *La Lilieci* a fost, de altfel, caracterizat ca fiind „o secțiune, făcută pe linia umorului buf – cu conotații și tragice, și lirice, și etnice, și folclorice, deopotrivă valoroase – prin [...] «viața la țară»” (*ibidem*).

Poate mai evidentă este plăcerea jocului în romanul *Viziunea vizuinii*, caracterizat ca un corespondent „în proză a ceea ce a însemnat în poezie apariția primului volum din *La Lilieci*, experiență estetică inedită” (Pecie: 1223). Dumitru Micu realizează, de asemenea, existența unor corespondențe între *La Lilieci* și proză și descrie două dintre romanele lui Marin Sorescu ca fiind umoristice: „Relatările din *La Lilieci* atestă și o vocație narativă, valorificată paralel în romanele umoristice *Trei dinți din față* (1977) și *Viziunea vizuinii* (1982)” (Micu: 210). Asocierea este susținută și de faptul că în *La Lilieci* se schimbă naratorul și interlocutorii, îngrămădirea de personaje contribuind fundamental la popularea și la delimitarea unui univers, a unui spațiu mitic și realist (Andreescu: 172); în *Viziunea vizuinii*, alternează, de asemenea, voci narrative, cadrul exterior povestirii propriu-zise fiind dual: și mitic, și realist. Una dintre vocile narrative aparține autorului – instanță narativă ce stabilește o legătură directă cu cititorul: „A nu se citi «Tuiuri». Primul volum din «Țoiuri și ventuze», despre care cititorul știe din subtitlul romanului nostru (Vezi cartea pe care o ai în mână: «Viziunea vizuinii, roman într-o doară» etc.). [...] Nota autorului, combinată cu acatistul păgubașului. (Colaj)” (p. 656-657). Intervin apoi personajele, ale căror voci nu trebuie confundate cu cele ale altor instanțe: „«– Nu se mai găsește zmeură cu frișcă» (Aceasta e chiar o opinie a Ursului). Dar pornind de la această constatare a sa, pe care o spun la început, ca aperitiv, încep să torn

la minciuni, care mai de care mai gogonate. Nu numai că nu se mai găsește, dar nici n-o să se mai găsească vreodată. V-ați lins pe bot, adio zmeură cu frișcă, pentru că, anul viitor, pădurea o să fie tăiată, transformată în butuci și mutată la oraș” (p. 579). Înaintând în lectură, o altă instanță narativă își proclamă superioritatea, începând jocul afirmare – retractare: „Cea mai frumoasă teorie a Ursului (de fapt a mea [subl. n. – E. C.], dar nu puteam s-o dau ca originală, căci eu nu am încă un nume și deocamdată, sunt obligat să lucrez în colectiv) a fost aceea că pământul nu se învârtește, cum susțin unii, ci merge drept” (p. 580). Schimbarea prin alternanță a planurilor real și fantastic se produce odată cu schimbarea identității personajelor: „«- Și mai este o problemă, adăugă Fără-Cap-Și-Fără-Coadă. De o bună bucată de vreme, din pădurea noastră au dispărut Ursul și Vulpea». «- Se zice că s-ar fi transformat în oameni, cântă Cocoșul»” (p. 649).

La crearea și la întreținerea jocului participă imaginile – desene efectuate de autor, unele dintre ele însoțite de explicații, prezente în multiple capitole (Sorescu, *Opere*: 561, 718, 731, 741, 754, 758, 766, 767 ș.a.). De altfel, Marin Sorescu nu a făcut doar artă al cărei mijloc de exprimare este limba, ci și artă vizuală. „Poezia din cuvinte nu se vede, în timp ce aceea așternută pe pânză te izbește cu concretețea ei și e ca o durere imediată...”

(http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Pictura-lui-Marin-Sorescu*articleID_17226-articles_details.html), mărturisirea Marin Sorescu, justificând puterea imaginii. Cele două arte nu se exclud una pe cealaltă, „zona comună celor două limbaje o regăsim în hazul acestor imagini, în farmecul descriptiv care nu este străin nici scrisului său” (*ibidem*). Afirmatia că „pictura lui Marin Sorescu [...] pune în valoare «situații», incidente pline de haz” (*ibidem*) confirmă faptul că Marin Sorescu este un jucăuș, un copilăros, un ludic. Citind despre modul în care Marin Sorescu interpretează lumea în imagini vizuale, ne-a reținut atenția următoarea idee: „Contextul este uneori sugerat de jocul petelor de culoare, dar de cele mai multe ori «personajele» povestirilor sale sunt decupate, fiind expresive în elementaritatea lor” (*ibidem*). Arta vizuală a scriitorului a fost descrisă și astfel: „se poate vorbi de un exercițiu continuu în domeniul plasticii, realizat cu detașare, în care autorul dă frâu liber trăirilor spontane, înregistrând secvențe de viață sub impulsul unui impact puternic” (*ibidem*).

În concluzie, Marin Sorescu scrie eliberat de constrângeri, mai mulți critici considerându-l *spontan*. Marin Sorescu lămurește acest aspect: „Geniul nu planifică, nici nu se anunță spectaculos, precum o eclipsă de lună” (http://www.intelepciune.ro/Marin_Sorescu_399_citate_celeb्रे_maxime_cugetari.html).

Veritabil *evadat*, „fugar”, cum bine a fost numit, Marin Sorescu este peste tot, mereu în căutare de libertate și prilej de creație: „prin vreo carte de citire, prin vreun volum împrumutat de la bibliotecă [...], în versuri mustind de umor și fantezie, în cronica (nerimată!) a satului natal,

în romane ghidușe și piese de teatru care te vor pune pe gânduri”. (Papadima: 7).

Opere

Sorescu, Marin, *Opere. VI. Romane. Proză scurtă*. Ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu-Podocea. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006.

Sorescu, Marin, *Trei dinți din față*, ediția a III-a, [București], Editura Creuzet, 1993.

Sorescu, Marin, *Unde fugim de-acasă?. Aproape teatru, aproape poeme, aproape povești*. Ilustrații de Ágnes Keszeg. Cuvânt-înainte de Liviu Papadima, București, Editura Arthur, 2021.

Bibliografie

Andreescu, Mihaela, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, București, Editura Albatros, 1983.
Arion, George, *Marin Sorescu: „Viziunea viziunii”*, în „Flacăra”, nr. 16, 23 aprilie 1982, în Marin Sorescu, *Opere. VI. Romane. Proză scurtă*. Ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu-Podocea. Prefață de Eugen Simion, *Repere critice*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, [1999].

Dodu Bălan, Ion, *Momente ale liricii românești în secolul XX*, București, Editura Fundației „România de Măine”, 2000.

Gânscă, Crenguța, *Opera lui Marin Sorescu*, [Pitești], Editura Paralela 45, [2002].

Mareș, Radu, *Marin Sorescu. Trei dinți din față*, în „Tribuna”, nr. 30, 28 iulie 1977, p. 3, în

Marin Sorescu, *Opere. VI. Romane. Proză scurtă*. Ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu-Podocea. Prefață de Eugen Simion, *Repere critice*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006.

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

Pecie, Ion, *Romanul fabulă: „Viziunea viziunii” de Marin Sorescu*, în „Ramuri”, nr. 7, iulie 1982, p. 3, în Marin Sorescu, *Opere. VI. Romane. Proză scurtă*. Ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu-Podocea. Prefață de Eugen Simion, *Repere critice*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006.

Sorescu, Marin, *Ușor cu pianul pe scări*. Cronici literare, [București], Editura Cartea Românească, 1985.

Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, [București], Editura Mașina de Scris, [2005].

Webografie

http://www.intelepiciune.ro/Marin_Sorescu_399_citate_celebri_maxime_cugetari.html.

http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Pictura-lui-Marin-Sorescu*articleID_17226-articles_details.html.

<http://www.pruteanu.ro/204dialoguri/1986-02sorescu.htm>.

www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9760

THE GOTHIC CATHEDRAL AS LITERARY SPACE IN EUROPEAN LITERATURE



ANDRADA RAMONA MARINĂU

Senior lecturer, Phd
adamarinau@yahoo.com
University of Oradea
Article code 673-290

Abstract: *The article approaches the cathedral, respectively the Gothic monastery as a literary space. This space is delineated by the limits which circumvent the action of fiction, or as a space in which the characters go on with their life and study. For some other characters, this is a space designated for the connection with God during pilgrimages. The article refers to the gothic cathedrals in some European literary masterpieces. The gothic buildings become governing characters in literature and their perception can influence thoughts, actions and dreams. Gothic novelists must have been cognizant of the emotional resonance brought up by certain spaces favouring light in contrast with stone. The novelists might have wanted, first of all, to evoke an emotional response. They harnessed a dynamic interplay of elements and contrasts projected against the frame of reaching something unreachable.*

Key words: gothic literature, cathedral, pointed arch, mystery, religion, monasticism

Architecture, as an art, makes room for evolution.

Architecture was the most important and original art form during the Gothic period, as people wanted lighter, more soaring church buildings. Churches built in the Gothic style are higher and more compact than Romanesque churches, and they appear lighter even though they are not. The complicated ceiling vaults attracted other problems to be solved artistically and mathematically, and these problems were: the ribbed vault, the pointed arches and the flying buttresses. After their discovery, they became the subtle elements which made a difference and supported also a new frame of mind and new aspirations of the intellect.

The windows, also pointed, open up to give more light. Stained glass gives the light a jewel-like glow. (Wilson 30). The inside of a Gothic church looks delicate, with light shining through huge windows, it is a tender part of architecture.

The outside of a Gothic church, on the contrary, is based on the element of defence, and therefore looks like a porcupine where the flying buttresses have their role.

Even the stained glass looks grey and massive from the outside. In this way Gothic churches express a mystery. On the outside they give no hint of what they will look like within. The churchmen and architects who designed and built these churches intended these buildings to express still another mystery—the wonder of God. (Wilson 34).

The Gothic church building itself was meant to be part of the religious experience.

While the Gothic style can vary according to location, age, and type of building, it is often characterized by five key architectural elements: large stained glass windows, pointed arches, rib vaults, flying buttresses, and ornate decoration.

Monastic needs and tastes proved as transformative for the arts of the book as for architecture in the Middle Ages, for monasteries required books for everyday use in the liturgy, at mealtimes and meetings, when books were read aloud, and for private prayer and meditation.

The permanent relation between literature and monasteries is bivalent: literature was taught in these centres (together with the elementary studies – reading or writing) and many literary works were produced within their walls or were inspired by the monastic life.

Place gets into literature in two ways, as idea and form. (Blaga 53). By the collocation “literary space” we try to define the monastery as the place in which the plots of the novels take place.

In his work *Horizon and Style*, Lucian Blaga asserts that some researchers understand by “the feeling of space” not only a dominant factor of the style but the main factor underlying a style, (Blaga, 1937: 54) meaning the artistic style in a restricted way or the cultural style in a wide way. This conclusion is very important in determining the place of “space” in the combination of the different architectural style, hence the idea of the “monastery/cathedral” as literary space. (Lutwack, 10).

They say “There’s no place like home”. Yet, what is home? The place we live in? The place “where your heart is”, or “where you lay your hat”? For the characters included in this article, the gothic cathedral or monastery is the place they live in, willingly or not. For some, this place is their world, for others, it is a prison. For other characters it is just a pilgrimage place. This article will try a short

classification of these characters and the meaning that the gothic cathedral or monastery has for each of them.

Representative and the best example of a cathedral of gothic style is the Notre Dame of Paris Cathedral and monastery so detailed depicted by Victor Hugo in his work *The Hunchback of Notre-Dame*. The cathedral Notre-Dame de Paris is one of the most enduring symbols of the French capital city. Hugo conceived of *The Hunchback of Notre Dame* as a story of the cathedral itself. No less than two chapters of the novel are set aside for describing it. He focused primarily on the Gothic architectural elements of the structure, including its flying buttresses, clerestory windows, and stained glass. Hugo identified Gothic architecture as the bearer of the cultural heritage of France and argued that, as such, it should be protected. "The aged queen of French cathedrals" as the author calls it, holds all the characteristic features the gothic architectural style: "the three receding portals with their pointed arches, the carved and denticulated plinth with its twenty-eight royal niches, the huge central rose-window flanked by its two lateral windows as is the priest by his deacon and subdeacon, the lofty airy gallery of trifoliated arcades supporting a heavy platform upon its slender columns". (Hugo, 1967: 133)

Victor Hugo made the cathedral the key character of his novel restoring its nobility. By allotting so much from the fictional space of the novel he makes it important and somehow eternal, in contrast with the ephemeral human existence. Hugo focused precisely on the Gothic architectural elements of the structure, including its flying buttresses, clerestory windows, and stained glass. Hugo identified Gothic architecture as the bearer of the cultural heritage of France. The main character of the novel, Quasimodo, was born to a Romani tribe, but due to his monstrous appearance he was switched during infancy then taken to Paris, where he is found abandoned in Notre Dame (on the foundlings' bed, where orphans and unwanted children are left to public charity) on Quasimodo Sunday, the First Sunday after Easter, by Claude Frollo, the Archdeacon of Notre Dame, who adopts the baby, names him after the day the baby was found, and brings him up to be the bell-ringer of the cathedral. For him, the cathedral is his home, not knowing other place he could call home. Quasimodo's heart is pure, and this purity is linked to the cathedral itself. Indeed, his love for Notre Dame's bells and for the beautiful sound of their ringing represents his only form of communication. Apart from being one of the settings of the novel, the cathedral, in

Victor Hugo's novel, brings in the dramatic sound accompanying the main acts, the sound of the churchbells.

Another gothic cathedral which appears in literature is Maulbronn Cathedral (Mariabronn in the novel) in Herman Hesse's novel *Narcissus and Goldmund*. The monastery is one of Europe's most complete and bestpreserved Medieval monastery complexes. It combines a multitude of architectural styles, from Romanesque to late Gothic, in one place. Its atmosphere is unmatched. Surrounded by fortified walls, the main buildings were constructed between the 12th and 16th centuries. The monastery's church, mainly in transitional Gothic style, had a major influence in the spread of Gothic architecture over much of northern and central Europe.

It is the place where the two main characters of the novel are studying at the monastic school. It is important not necessarily for the physical description of the building but for highlighting the relation between the monastery and literature. Maulbronn monastery is an important and powerful cultural centre. "Books were written and annotated, systems invented, ancient scrolls collected, new scrolls illuminated, the faith of the people fostered, their credulity smiled upon. Erudition and piety, simplicity and cunning, the wisdom of the testaments and the wisdom of the Greeks, white and black magic—a little of each flourished here; there was room enough for everything, room for meditation and repentance, for gregariousness and the good life." (Hesse, 1968: 7). Generations of cloister boys learned and lived here some staying for life, becoming novices and monks, others after finishing their studies being taken home by their parents.

The monastery of Northanger in Jane Austin's novel *Northanger Abbey*, is a fictional location thought by the main character, Catherine (due to her being fond of reading gothic novels) to be gothic. In accordance with her novel reading, she expects the abbey to be exotic and frightening but it turns out that Northanger Abbey is pleasant and decidedly not Gothic although the exterior aspect of the monastery reveals one of the characteristic features of the gothic architectural style, the pointed arch of the windows, yet the stained glass of the windows had been replaced during its renovation.

For the same architectural style, Bram Stoker reminds in his novel *Dracula* of Whitby Abbey, in fact its ruin, as being the place where a part of Walter Scot's poem *Marmion* develops its plot. The abbey was recently named Britain's most romantic ruin is set high

on a cliff above the Yorkshire seaside town of Whitby. Founded in 657 by St Hilda, Whitby Abbey has over the years been a bustling settlement, a kings' burial place, the setting for a historic meeting between Celtic and Roman clerics, the home of saints including the poet Caedmon, and inspiration for Bram Stoker. The Benedictine monastery initially probably had timber buildings or reused the Anglian ruins on the headland.

Canterbury Cathedral, in many aspects, epitomizes the quintessential English Gothic architectural style. Beyond its structural magnificence, the cathedral provides an evocative backdrop for the portrayal of profound human emotions such as anger, sorrow, shock, fear, and violence within Chaucer's narratives. Also laughter, fun and optimism are associated with Chaucer's characters belonging to middle class, not to upper classes. Two styles are mingled here. The Romanesque style is defined by rounded arches. Another portion is built in Early Gothic Style. This contains also the famous stained glass. The Cathedral appears as the pilgrimage place for the 30 pilgrims in Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales*. The connection between architecture and literature on the realm of the Gothic genre relies heavily on a pivotal element, namely the setting. Nature in its most savage expression is conjunct to a feeling of isolation or to a feeling of unease. Dense forests, isolated residences, eerie castles, desolate graveyards, or untamed moorlands are laden with evocative connotations of seclusion, desolation, and the severance from potential sources of aid and solace.

Gothic novelists exhibited a distinct inclination towards structures fashioned in the Gothic architectural style, even if they did not explicitly declare it. This predilection is prominently embodied in the works of Ann Radcliffe, where such settings play a pivotal role in shaping the narrative's atmosphere and thematic underpinnings. She described emblematic buildings such as the castles of Athlin and Udolpho, or the abbeys of St. Clair and St. Augustin. Among the most well-known situations that architecture can create in Gothic fiction are imprisonment – the convent of San Stefano in *The Italian* is meticulously described as a place of future suffering – and escape – the subterranean passage that links the castle of Otranto to the church of Saint Nicholas is at the core of the story.

In 1764, Walpole chose the architecture of Gothic cathedrals as the inspiration for his villa and wrote that the castle of Otranto's hall was "lighted by an oriel window," a typical feature of Gothic architecture. Although he wrote only one novel, Walpole's architectural descriptions highlight the fact that he was less

interested in the minute depiction of architecture than in its emotional appeal. Everything in the plot is related to the castle and its different parts.

The initial decades of the nineteenth century witnessed quite a predilection for Gothic settings in literary works. We should mention here Walter Scott and his usage of an old castle of Kenilworth.

After him, the Brontë sisters, particularly Emily, ventured into similar narrative terrain, as evidenced by the enduringly Gothic landscapes of *Wuthering Heights*, and Charlotte's masterpieces, *Jane Eyre* and *Villette*.

The connection between architecture, divine symbolism and mysticism perceived as a feeling comes from the ingress of God's light into a church. (Wilson 170). Natural light must linger on spaces and objects. It becomes a natural connector. It is in sharp contrast with the walls and with the austerity of stone. However, it is the main point because it brings in the understanding of the divine.

Gothic novelists must have been cognizant of the emotional resonance brought up by certain spaces favouring light in contrast with stone. The novelists might have wanted, first of all, to evoke an emotional response. They harnessed a dynamic interplay of elements and contrasts. This interplay was summoned by the idea of reaching something unreachable.

References:

- Austin, Jane, *Mănăstirea Northanger*, Ed. Univers, București, 1976;
Beckaert, Julien, *Novelising Architecture*, Université Charles de Gaulle, 2018;
Blaga, Lucian, *Orizont și stil*, Humanitas, 1936;
Blanchot, Maurice, *The Space of Literature*, Éditions Gallimard, 1955;
Hesse, Hermann, *Narziss și Goldmund*, Biblioteca pentru toți, București, 1968;
Lutwack, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, 1984;
Radcliffe, Ann. *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*. London: Thomas Cadell, 1797;
Stoker, Bram, *Dracula*, Ed. Univers, București, 1990;
Wilson, Mary E., *Gothic Cathedral as Theology and Literature*, Scholar Commons Citation, 2009.

Rethinking SPACE and AESTHETICS

**KÜNSTLER(FIGUR): THOMAS MANN'S ARTIST
FIGURE(S) IN CONNECTION WITH THE
AESTHETICS OF TUDOR VIANU. RECURRENCES
AND CONCEPTUAL ANALYSES**

**KÜNSTLER(FIGUR):
FIGURA ARTISTULUI LA THOMAS MANN ȘI
CONEXIUNI CU ESTETICA LUI TUDOR VIANU.
RECURENȚE ȘI ANALOGII CONCEPTUALE**



ȘTEFANA DUNCEA

Senior Lecturer, Ph.D.

Universitatea de Medicină și Farmacie "Iuliu Hațieganu", Cluj-Napoca (UMF)

cristina.duncea@umfcluj.ro

article code 674-291

Abstract: Building upon previous research on Tudor Vianu's aesthetics, the current article delves into the issue of art and the artist, a central theme in the aesthetic systems of the early 20th century (as exemplified by the Romanian critic T. Vianu) as well as in the literature of that epoch. The applied analysis concentrates on Thomas Mann, for whose work these issues were of major concern. The dialogue is explicit: the German author was of great interest for the Romanian theorist (Vianu was awarded his doctorate in Tübingen in 1923) and so we consider worth examining the common standpoints regarding art in their approaches and the European concern of the time for the artist. The Künstler(figur) is discussed here based on Vianu's aesthetics, but with an applied focus on Thomas Mann's ambivalent artist protagonists (Tonio Kröger, Gustav Aschenbach, Adrian Leverkühn etc.), their identity and symbolism.

Keywords: *Thomas Mann, artist, Künstler(figur), Buddenbrooks, Death in Venice, Tonio Kröger, Tudor Vianu, aesthetics.*

În 1945, Vianu îi dedica lui Thomas Mann un articol în care îi discută meritele în contextul politic extrem de complicat „din rândurile acestor intelectuali curajoși, plini de grijă pentru viitorul culturii și plini de încredere în puterea spiritului de a reorganiza viața omenească după crimele ce au zguduit temeliile și i-au întunecat înțelesul, face parte și marele scriitor german Thomas Mann”¹.

Analogia dintre opera lui Thomas Mann și cea a lui Tudor Vianu decurge, la nivel explicit, din componenta estetică a celui din urmă, în timp ce la nivel implicit componenta stilistică și, în special, problema metaforei și simbolului capătă dimensiuni interesante atunci când sunt discutate în contextul operei autorului german. Pe

¹ Dumitru Hîncu, *Conexiuni cu „Vrăjitorul”. Thomas Mann în România*, Editura Kriterion, București, 1995, p. 27.

lângă întâlnirea din zona esteticii, Tudor Vianu îl aprecia pe Thomas Mann (pe care îl citise și îl auzise la Tübingen, în vremea când esteticianul român își pregătea doctoratul) ca unul dintre cei mai importanți scriitori contemporani, remarcând la el rigoarea și tendința spre sinteză. „Esteticianul român conchidea că la Thomas Mann opera, creația literară nu sunt un domeniu în care «viața culminează pentru a se nega pe sine», ci coincide cu însuși «cuprinsul și ținuta etică a vieții»¹.

Legătura cea mai evidentă între cei doi se realizează (la primul nivel amintit) în zona problematizării operei de artă și a figurii artistului, prezente în *Estetica* lui Vianu și exemplificate prin chiar referința la Thomas Mann. Astfel, Vianu pornea de la ideea că „opera de artă, considerată din punct de vedere estetic, este o plăsmuire izolată din viață, un întreg sustras înlănțuirilor cauzale dintre fenomene și a cărui finalitate se găsește în ea însăși.”² Prin extrapolare, Vianu se referea la relația dintre artist și existența cotidiană ca luând uneori aspectul unei opoziții sau cel puțin a unei distanțări ori comunicări întrerupte: „urmează de aici că producătorul operei de artă, adică artistul, este natural să se resimtă în unele momente ale existenței sale într-o situație specifică de depărtare de viață [...]. În adevăr, dacă este exact că plăsmuirea artistică își trage atâtea din elementele ei din viață din evenimentele externe și interne ale artistului, nu este mai puțin sigur că acesta din urmă trebuie la un moment dat să părăsească punctul de vedere al vieții, pentru a ocupa pe acela al creației. Iar viața se regăsește într-o opoziție categorică cu creația, resimțită ca înstrăinare față de viață, ca adversitate sau dor de viață. Chiar înainte ca insul să devie artist și, ca o stare pur dispozițională, viitorul artist poate înregistra sentimentul particular al acestei distanțe.”³

Vianu se referă mai departe la această trăire ce precedă creația ca la o revelație a individualității ori unicității viitorului artist, în care propria conștiință a unui eu diferit e asociată cu o distanțare de cotidian, așa cum exemplifică autorul citând mărturisiri ale lui Gide, Flaubert sau Maupassant. Totuși, așa cum anticipam, Vianu găsește în Thomas Mann cel mai potrivit exemplu și mai exact în transpunerea problemei creației și creatorului în nuvela *Tonio Kröger* (1903), o operă de tinerețe a scriitorului german. Menționăm însă că figura artistului va fi o constantă extrem de bine conturată în opera lui Thomas Mann, așa cum vom arăta mai jos și, în special, în discutarea

¹ *Ibidem*, pp. 16-17.

² Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit., p. 289.

³ *Ibidem*.

simbolistici în *Moartea la Veneția*. Revenind la Vianu, acesta găsește în *Tonio Kröger* descrisă exact acea stare de distanțare a artistului (pe care esteticianul îl numește „ființă problematică”¹) față de real sau cotidian despre care vorbeam mai sus. Mai mult, personajul lui Mann, Tonio Kröger, se percepe ca ambivalent în termen de apartenență și în același timp fiind într-o zonă nedefinită, în care a fost proiectat prin destinul său de artist: „stau între două lumi, se mărturisește cu jale Tonio Kröger, în nici una nu mă simt acasă și mi-e greu. [...] Ar trebui să vă gândiți că există *un mod artistic de a fi*, atât de original și predestinat, încât nici o nostalgie nu-i apare mai dulce și mai demnă de a fi resimțită decât aceea către bucuriile obișnuitului (*die Wonnen der Gewöhnlichkeit*)”².

Această situație între două lumi (*intermundi*, cum o numește Ștefan Borbély³) e specifică acestui *Künstler(figur)* a lui Thomas Mann, în ciuda diferențelor pe care le va căpăta de-a lungul evoluției sale în diferite perioade ale literaturii autorului german: „o poziție precară, nesuținută, ocupată de multe dintre personajele-scriitor ale lui Thomas Mann (ex. Gustav Aschenbach, Tonio Kröger), o poziție căreia Mann îi atribuie o tensiune nerezolvată dar extrem de fertilă între reținerea apolinică și frenezia dionisiacă. *Asemeni magicianului, scriitorul trebuie și el să renunțe la o parte din identitatea sa.* [s.n. Șt. D.]”⁴

Am asocia acestei idei a renunțării ceea ce Ion Vlad percepe aici ca sugestia sacrificiului artistului, considerând că „în *Tonio Kröger* descoperim un discurs definitoriu pentru actul creației și pentru mitul artistului decis să se sacrifice prin [și am adăuga, pentru, n.n. Șt. D.] arta sa: «lucra în tăcere, zăvorât în casă, nevăzut de nimeni și plin de dispreț pentru acei scriitorăși mărunți pentru care talentul nu e decât o găteală de purtat în lume [...], pentru cei a căror principală grijă era să ducă o viață fericită, amabilă, după canoanele artei, neștiind că operele de valoare nu iau naștere decât sub apăsarea unei vieți grele, că cine trăiește din plin n-are vreme să creeze și că *pentru a fi cu adevărat creator trebuie să fi murit mai întâi* [s.a. I.V.]». Precum într-

¹ *Ibidem*, p. 292.

² Thomas Mann, *Tonio Kröger*, apud Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit., p. 292,

³ Ștefan Borbély, *Grădina magistrului Thomas*. Eseuri. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, pp. 167-168.

⁴ Ramona Maria Uritescu, *The Magician's Modern Avatars: A Study of the Artist Figure in the Works of Marcel Proust, Thomas Mann and Franz Kafka*. Teză de doctorat, The University of Western Ontario, 1998, pp. 11-12.

un mit al eternei reveniri, creatorul urmează unor principii; un etos prezidează arderile creatorului și sacrificiul său”¹.

Artistul, în această etapă timpurie (*Tonio Kröger* e un text de tinerețe, așa cum observam mai sus) este, iată, asociat unei renunțări și unui sacrificiu în ceea ce privește relația dintre artă și viață (asupra căreia s-a oprit și Tudor Vianu, cu aceeași viziune): „acest *Künstlerfigur* timpuriu al lui Thomas Mann este un magician mai stoic, unul pe care tensiunea rezultând din dihotomia dintre artă și viață îl amenință în fiecare moment cu disoluția. La fel cu Proust, care cere renunțarea la trup deoarece vede în submisiunea la trivialitățile vieții un pericol pentru artă, Thomas Mann recunoaște că sănătatea fragilă și boala [...] sunt consecințe ale geniului artistic. Totuși, spre deosebire de Proust, el nu glorifică «decadența» artistului, lipsa lui de voință și de *Tatkraft* (spirit întreprinzător). Din contră, în timp ce Proust opune «sinceritatea artistului» codului moral valorizat de societate și redefinește frumosul ca o experiență arbitrară, Mann condamnă «imoralitatea» artei și tânjește după «fericirea obișnuitului». Figurile sale de artist sunt, în faza timpurie, «burghezi cu probleme de conștiință», care în ciuda luptei lor pentru echilibru interior și perfecțiune artistică, au ceva îndoielnic: sunt în același timp martiri (simbolizați de figura Sfântului Sebastian) și șarlatani («țigani în căruțe verzi» și artiști stradali). [...] Acest *Künstlerfigur* din perioada timpurie depășește imposibilitatea poziției sale prin ironie ceea ce îl face un tip de magician mai intelectual și detașat”².

Oprindu-se asupra aceleiași apartenențe dilematice, ambivalente a artistului, Ștefan Borbély se referă și el la *Tonio Kröger* ca la un exemplu semnificativ pentru această problemă a situării artistului într-un mod de a fi care îl desprinde de real: „subit, Tonio Kröger se descoperă o ființă de intermundii, scindată într-o dublă indeterminare: pe de o parte se află opera sa, rodul unei măiestrii inumane care întoarce spatele vieții, disprețuind-o, pe de alta viața, cu chemările ei nelămurite, tulburi, cărora eroul este pe cale de a le ceda, trădându-și scrisul și menirea”³, creația artistică fiind iată deci o chestiune de destin, cum sublinia și Tudor Vianu. „Conflictul redă o ecuație nietzscheană”, comentează Ștefan Borbély, interpretând dilema artistului prin faptul că „opțiunea funcționează în realitate între imperativul total al artei, cerebral, viril și intransigent până la

¹ Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare: Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz, Günter Grass, Curzio Malaparte, Heinrich Boll, L.-F. Céline*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004, p. 47.

² Ramona Maria Uritescu, op. cit., pp. 94-95.

³ Ștefan Borbély, op. cit., pp. 167-168.

autoflagelare și relativul feminin, amorf, al sentimentului la un nivel arhetipal, deci, și nu la unul strict psihologic.”¹

Mai mult decât atât, nuvela operează și în plan simbolic cu această problemă a unui statut indeterminat al artistului, în special în două scene decupate și analizate în aceeași direcție și de Ștefan Borbély, care le percepe ca simbolice invitând la o decodare adecvată viziunii lui Mann: „Vizita lui Tonio [în orașul natal, n.n. Șt. D.] este punctată însă de două incidente a căror descifrare trebuie corect înțeleasă. Urcând incognito în casa părinților săi, neschimbată în exterior în pofida trecerii anilor, Tonio constată uimit că ea adăpostește mai nou biblioteca publică. Simbolic, devitalizarea este evidentă: existența a devenit carte, slovă prăfuită, înșirată atent pe rafturi, și Tonio înțelege valoarea *premonitorie* [s.a. Șt.B.] a acestei tranziții, reprimându-și orice nostalgie. El însuși scriitor, vede moartea cuibărită în carte, destinul închis în uniformul cenușiu al unei coperte.

Al doilea incident este, în sintaxa de profunzime a simbolurilor, chiar mai pregnant decât cel precedent. Revenit la hotel în preajma demenajării, Tonio Kröger este subit reținut de către poliție de teama de a nu fi un escroc celebru, aflat și el – se presupune – în drum spre Danemarca”².

Dacă Ștefan Borbély descifrează aici simboluri thanatice (asupra cărora vom reveni mai târziu în detaliu, discutând probleme de stilistică, simboluri și metafore la Thomas Mann), Ion Ianoși percepe aici o conexiune cu același statut ambiguu al artistului: „burghezul este ispitit să îl asimileze pe artist escrocului”³ tocmai ca o sugestie a unei plasări extrasociale și de neînțeles pentru o anumită categorie socială, fixată în rigorile și ordinea burgheză în centrul căreia se plasează spiritul datoriei. Eroul Tonio Kröger, scriitor și el, este deci un „burghez rătăcit”, „un burghez pe căile rătăcirii” („ein verirrter Bürger”, „ein Bürger auf Irrwege”⁴): „Thomas Mann va insista asupra diferenței, intraductibile între *Bourgeois* și *Bürger*, între propriu-zisul burghez – balzacian – și descendentul goethean al patricienilor hanseați. [...] Tonio Kröger își va recunoaște, în scrisoarea din finalul nuvelei, condiția hamletiană de *literat- Bürger-bohémien*.”⁵

¹ *Ibidem*, p. 168.

² Ștefan Borbély, *op. cit.*, p.170.

³ Ion Ianoși, *Thomas Mann*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 15.

⁴ V. Ion Ianoși, *Povestitorul vrăjitor*, Prefață la vol. Thomas Mann, *Povestiri. 1893-1912*, Traducere de Ion Roman, Prefață de Ion Ianoși, Notă bibliografică, note și comentarii de Thomas Kleininger, Editura Univers, București, 2000, p. 9.

⁵ Ion Ianoși, *Povestitorul vrăjitor*, ed. cit., p. 9.

Formula este acceptată de personajul Tonio drept caracterizare¹ și explicată printr-o filiație ambivalentă, de sorginte autobiografică², Mann însuși având origini germane împletite cu o ascendență lusitană (mama, Julia da Silva Bruhns, fiind o creolă născută în Brazilia care i-a servit lui Mann drept model pentru personaje feminine dintr-o tipologie a spiritului artistic și excentricității precum Gerda Buddenbrook sau Consuelo, mama lui Tonio Kröger). Autoreflexiv ca și Mann însuși, personajul central (al cărui nume, Tonio Kröger, reprezintă, după cum subliniază și Ion Ianoși, „un nume german tradițional cu ușoare rezonanțe meridionale, exotice pentru tărmurile Mării Baltice, realizând un fel de aliaj între cotidian și rafinat, între viață și artă”³, cei doi poli menționați și de Tudor Vianu, un aliaj însă perceput de Mann în acel moment al viziunii sale ca nefiresc), își analizează această identitate metisată ce îi va influența parcursul artistic: „tatăl meu, trebuie să știi, era un temperament nordic: contemplativ, temeinic, corect, din puritanism, și aplicat spre melancolie. Mama, cu sânge exotic nedefinit, frumoasă, senzuală, naivă, dar în același timp neglijentă, pătimașă și de o ușurință impulsivă. Nu încapă îndoială că amestecul acesta închidea în el posibilități și primejdii neobișnuite. Ceea ce a ieșit din acest amestec a fost un *burghez, care s-a rătăcit în artă, un bohémien căruia îi e dor de buna creștere de acasă un artist cu conștiința neîmpăcată*. [s.n.Șt.D.] «Rătăcirea» burghezului în artă va deveni ulterior o temă centrală a lui Thomas Mann. [...] Rezultă un artist-neartist, un diletant în existența cotidiană ca și în creație, o «păiață»⁴ sau un „bajazzo”, după titlul unei alte povestiri a lui Mann.

Totuși, această înstrăinare (sau exilare⁵) a artistului de mediul său burghez ca o formă de vinovăție sau criză (criză artistică, asociată unei crize a culturii⁶) a unui eu care simte că aparține unei alte lumi

¹ *Idem, Thomas Mann*, ed. cit., p.7.

² „Suferințele tânărului Kröger, ca și istoria decăderii familiei Buddenbrook, au rădăcini autobiografice. Adolescentul Thomas își dedicase primele poezii unui prieten, care și-a găsit un sfârșit trist în Africa, dar care a supraviețuit *symbolic* în nuvelă sub numele de Hans Hansen. Blonda Ingeborg Holm, partenera de dans a neajutoratului Tonio, existase și ea, chiar dacă în realitate scriitorul a pierdut-o mai târziu din vedere. Cât privește eroul principal, fiul consulului Kröger, domnul acela înalt, gânditor, îmbrăcat cu grijă [...] și al frumoasei Consuelo, care cânta la pian și la mandolină și era atât de deosebită de celelalte doamne din oraș – nu seamănă e oare cu micul Hanno, odrasla lui Thomas și a Gerdei Buddenbrook, nu transpune el oare, tot pe plan *symbolic*, experiența personală a lui Thomas, cel de al doilea fiu al senatorului Johann Heinrich Mann, descendent al unei străvechi familii de patricieni din Lübeck și al Juliei da Silva Bruhns, născută la Rio de Janeiro?!” Ion Ianoși, *Thomas Mann*, ed. cit., pp. 6-7.

³ Ion Ianoși, *Thomas Mann*, ed. cit., p. 7.

⁴ *Ibidem*, pp. 7-8.

⁵ Erich Heller, *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought*, Cambridge, Bowes & Bowes, 1952, p. 167. Cf. id., *The Disinherited Mind*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961, p. 187.

⁶ V. Ion Ianoși, *Thomas Mann*, ed. cit., p. 10.

(„artistul îi pare lui Tonio asemenea «unui prinț care se plimbă, îmbrăcat civil, în mijlocul mulțimii»¹⁾ și unui „mod de a trăi simbolic”² va fi însă depășită, rezolvată la Thomas Mann: „opozitia atât de radical formulată aici [în *Tonio Kröger*, s.n. Șt.D.] între viață și artă, între practic și ideal, între codian și frumos, va fi ulterior depășită, bineînțeles dialectic, prin valorificarea sâmburelui ei real. În stare pură antinomia exprima, după cum spune Thomas Mann, «boala mea de tinerețe», «greața cunoașterii» și trăda influența lui Schopenhauer asupra tânărului scriitor³, Schopenhauer – menționat și explicit în *Tonio Kröger* și *Casa Buddenbrook* – fiind alături de Nietzsche și Wagner unul dintre spiritele germane care l-au influențat esențial pe Thomas Mann. Vom reveni însă asupra acestora, menționându-l aici însă pe cel dintâi prin prisma influenței sale asupra lui Mann în acea etapă a disocierii radicale între estetic și realitate.

Dar, așa cum observa Tudor Vianu, e o etapă depășită, căci „poate singurul artist [...] care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic și estetic și să arunce o punte între viața comună și cea artistică este Thomas Mann. [...] Th. Mann ne arată însă cum a câștigat treptat conștiința că arta este pentru el nu tăgăduire a vieții, ci un conținut de viață și împlinirea unei datorii, deopotrivă cu aceea pe care orice burghez, bine înrădăcinat în tradițiile condiției lui, o împlinește cu desăvârșită scrupulozitate. «Nu desăvârșirea obiectivă este ținta creației pentru mine, observă Mann, ci conștiința subiectivă că în nici un caz nu puteam face mai bine». Creația artistică dobândește astfel pentru Thomas Mann o direcție și un conținut moral. [...] Printre spiritele reprezentative ale artei contemporane nu cunoaștem pe altcineva care, mai bine ca Thomas Mann, să fi salvat ambele puncte de vedere, recunoscând în creația artistică o țintă posibilă a datoriei și înlănțuind-o cu celelalte manifestări ale muncii și ale elanului omenesc către instaurarea unei ordini morale în lume”⁴.

Am semnalat prezența acestei idei a creației artistice ca datorie și în nuvela-pereche, *Moartea la Veneția*, așa cum apare ea în debutul textului (chiar dacă după aceea abordarea și sensurile se schimbă) cu referire la viața ascetică, dedicată datoriei, pe care o ducea solitar Aschenbach: „mai ales de când viața sa intrase încet în declin, de când teama că nu-și va termina *munca de artist* – această îngrijorare că-i va suna ceasul mai înainte *de a-și fi făcut datoria* și de a se fi dăruit pe deplin – nu mai era doar o simplă obsesie, existența sa exterioară se –

¹ *Ibidem*, p. 11.

² *Ibidem*.

³ Ion Ianoși, op. cit., p. 9.

⁴ Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit., pp. 293-294.

mărginise aproape exclusiv la frumosul oraș ce-i devenise patrie și la vila primitivă pe care și-o construisese în munți. [...] Dorința ce-l ispiti atât de târziu și de brusc fu deci repede temperată și înlăturată de rațiune și de autodisciplina exersată încă din tinerețe. Intenționase să-și ducă până la un anumit punct opera, pentru care trăia”¹.

Recunoaștem aici perspectiva lui Tudor Vianu, în care regăsim problema *artei ca muncă* (și prin asociere, considerăm noi, ca *techné*, în spiritul Antichității grecești) precum și chestiunea valorii estetice în relație cu eticul. „În viziunea lui Mann, *artistul adevărat* este cel care reconciliază viața și arta, elementele dionisiace și apolinice care modelează condiția umană, chiar dacă doar pentru o scurtă perioadă. De fapt, din pricina imposibilității unei asemenea situații, artistul va ceda în final tensiunilor interioare dar nu înainte de a-și transfera experiența în artă. Acel *Erkenntnis* adus de artă, punctat de leitmotiv [...], nu mai este o experiență complet fericită, așa cum este la Proust”².

Am început discuția despre problema (și statutul) artistului la Thomas Mann de la nuvela *Tonio Kröger* nu doar datorită atenției pe care i-a dedicat-o Tudor Vianu - ca exemplificare pentru o anumită componentă a viziunii sale estetice - ci și pentru că această nuvelă de tinerețe poate fi considerată la nivel tematic, ideatic și mai ales simbolistic în ceea ce privește figura artistului, „germenele întregii opere manniene. Nu este oare și Hans Castorp un burghez rătăcit în imperiul artei, frumuseții, spiritului, genialității, un «joli bourgeois à la petite tache humide», cum îl numește Claudia Chauchat [*sic!*], transplantat dintr-o lume în alta, periculoasă și înălțătoare, revendicat de amândouă și călit pentru moarte în imperiul morții (*Muntele vrăjit*)? [...] Hanno Buddenbrook, Klaus Heinrich, Hans Castorp, Iosif, Gregorius, Felix Krull sunt cu toții artiști, în diferite ipostaze”³, alături de aceștia fiind, desigur, necesar să menționăm și figurile reprezentative de artiști din opera lui Mann și anume Adrian Leverkühn și Gustav von Aschenbach, precum și figurile de copii-artiști (de tipul lui Hanno Buddenbrook) ce vor fi însă analizate într-o discuție ulterioară privind zona simbolului și metaforei la Thomas Mann, punând în relație simbolurile thanatice și spiritul artistic infantil.

În ceea ce privește pe ceilalți doi artiști, ne vom opri îndeosebi asupra celui din urmă, considerând *Moartea la Veneția* un text esențial care completează ecuația figurii artistului (*Künstlerfigur*)

¹ Thomas Mann, *Moartea la Veneția. Povestiri 1904-1912*, Traducere de Ion Roman, Note și comentarii de Thomas Kleininger, Editura Univers, București, 1993, p. 100.

² Ramona Maria Uritescu, op. cit., p. 95.

³ Ion Ianoși, *Thomas Mann*, ed. cit., p. 16.

inițiată de *Tonio Kröger* și care poate fi considerat, atât din punct de vedere estetic cât și stilistic ilustrativ pentru aplicarea conceptelor discutate de Vianu asupra operei lui Mann, cu care are analogii atât explicite cât și implicite. În ceea ce privește figura lui Adrian Leverkühn, ea desigur iese, prin complexitate și implicațiile filosofice, etice, culturale etc. din zona de interes a lucrării de față, interesată de aspectele estetice și stilistice din opera lui Vianu precum și filiațiile, recurențele și analogiile cu spațiul german. Totuși, chiar în relație cu acesta din urmă vom face câteva mențiuni și privind această *Künstlerfigur* înainte de a trece mai departe înspre o discuție aplicată asupra metaforei și simbolului la Thomas Mann.

Astfel, construcția acestui *Künstlerfigur* are implicații istorice esențiale și conexiuni esențiale explicite și implicite cu ideea de germanism și cultură germană. „*Doctor Faustus* este testamentul lui Mann în postura de critic cultural, viziunea sa despre istoria țării sale și poporului său de la pactul cu diavolul la colapsul total – dar, într-un anumit sens, istoria este propria lui viață. Prin intermediul tehnicii montajului, el creează obiectivitate și autenticitate, prin plasarea lui Serenus Zeitblom între el însuși și imaginea ficțională el creează distanță. Adrian nu este desigur Mann, ci spiritul german [...]. Dar nici Zeitblom nu este Mann, cel mult este caricatura umanismului german care agonizează, pe care Mann l-a reprezentat și în care a crezut”¹.

Așa cum reiese din reflecțiile publicate în 1918, Mann își analiza formația² artistică sub influența a trei spirite germane, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche și Richard Wagner. „Într-un sens artistic și literar, dragostea mea pentru tradiția germană începe exact acolo unde europenii o găsesc credibilă și validă, acolo unde este accesibilă fiecărui european. Cele trei nume pe care trebuie să le menționez când caut baza dezvoltării mele intelectual-artistice - Schopenhauer, Nietzsche și Wagner – sunt asemenea unei stele triple a unor spirite etern unite care strălucesc puternic pe cerul german”³. Totuși, în ceea ce privește spiritul german, în *Doctor Faustus* lucrurile merg mai departe și chiar dacă influența acestora este una majoră (și în special a lui Wagner, la nivelul structurii muzicale și a lui Nietzsche, „cel mai ușor de recunoscut prototip biografic al lui Leverkühn”⁴, al cărui destin încheiat cu un deceniu de nebunie oglindește soarta filosofului german), în legătură cu spiritul german se detașează

¹ Aage Jørgensen, „Thomas Mann's Doktor Faustus.” *Orbis Litterarum*, Vol. 20, Nr. 1, 1965, p. 169.

² Cronicarul din *Doctor Faustus* s-a format în spiritul unui rigorism.

³ Thomas Mann, *Reflections of a Nonpolitical Man*, apud Blake G. Hobby, *Translating Music and Supplanting Tradition: Reading, Listening and Interpreting in „Tristan”*, Nebula Press, 2005, p. 85.

⁴ Kirsten J. Grimstad, *The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann's Doktor Faustus*. Camden House, 2002, pp. 33-34.

problema istoricității prin „transpunerea în ficțiune a unor grave probleme ale Istoriei”¹. Astfel, destinul artistului (aici damnat), istoriei și spiritului german sunt conectate. „Zeitblom petrece anii de război 1943-1945 rememorând conștiincios povestea geniului extraordinar al lui Leverkühn și căderea sa în nebulă ce se întretaie cu pactul infernal al Germaniei cu Hitler și coborârea finală în infern.”²

Am sublinia aici încă o dată, ca o concluzie parțială, regimul ambivalent al eroilor de tip *Künstlerfigur* din romanele lui Thomas Mann, aflați într-o criză a apartenenței: „*artiștii* paginilor sale (Tonio Kröger din nuvela omonimă, Gustav Aschenbach din *Moartea la Veneția*, Iosif din tetralogie, Adrian Leverkühn din *Doctorul Faustus* ș.a.m.d.) sunt toți oameni ai unor duble tărâmurii, identități greu sesizabile, ale unor duble determinări simbolice, ființe oscilante și fragile, vulnerabile prin definiție”³.

Tot ca o concluzie parțială am sublinia faptul că interesul pentru artă și problema artistului (atât de semnificativă la Thomas Mann și desigur centrală în sistemele estetice ale primelor decenii ale secolului XX între care se înscrie și cel al lui Tudor Vianu) țin de o preocupare mai largă a literaturii europene care a chestionat, în perioada ce a precedat dar și cea care a urmat intrării în noul secol, „natura, validitatea și semnificația artei pentru lumea modernă [...] ceea ce a condus tot mai mult la producerea de opere autoreferențiale, chiar solipsiste, asociate unor îndoieli crescânde despre legitimitatea artei în sine. [...] Arta a devenit un tărâm de luptă [...] și nu e de mirare că Thomas Mann, fără îndoială sub influența lui Nietzsche și Goethe, ambii elogiind lupta, a comparat artistul cu un soldat străduindu-se până la limita extenuării.”⁴

Bibliografie:

Borbély, Ștefan, *Grădina magistrului Thomas*. Eseiuri. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, pp. 167-168.

Grimstad, Kirsten J., *The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann's Doktor Faustus*. Camden House, 2002, pp. 33-34.

Heller, Erich, *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought*, Cambridge, Bowes & Bowes, 1952, p. 167. Cf. id., *The Disinherited Mind*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961, p. 187.

Hîncu, Dumitru, *Conexiuni cu „Vrăjitorul”*. Thomas Mann în România, Editura Kriterion, București, 1995, p. 27

Ianoși, Ion, *Povestitorul vrăjitor*, Prefață la vol. Thomas Mann, *Povestiri. 1893-1912*, Traducere de Ion Roman, Prefață de Ion Ianoși, Notă bibliografică, note și comentarii de Thomas Kleininger, Editura Univers, București, 2000, p. 9.

¹ Ion Ianoși, *Thomas Mann*, ed.cit., p. 16.

² Kirsten J. Grimstad, op.cit., pp. 33-34.

³ Ștefan Borbély, op.cit., p.165.

⁴ Ramona Maria Uritescu, op.cit., p.1.

---, *Thomas Mann*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 15.
Jørgensen, Aage, „Thomas Mann's Doktor Faustus.” *Orbis Litterarum*, Vol. 20, Nr.1, 1965, p. 169.

Mann, Thomas, *Moartea la Veneția. Povestiri 1904-1912*, Traducere de Ion Roman, Note și comentarii de Thomas Kleininger, Editura Univers, București, 1993.

---, *Reflections of a Nonpolitical Man*, apud Blake G. Hobby, *Translating Music and Supplanting Tradition: Reading, Listening and Interpreting in „Tristan”*, Nebula Press, 2005.

Uritescu, Ramona Maria, *The Magician's Modern Avatars: A Study of the Artist Figure in the Works of Marcel Proust, Thomas Mann and Franz Kafka*. Teză de doctorat, The University of Western Ontario, 1998.

Vianu, Tudor, *Estetica*, Studiu de Ion Ianoși, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Vlad, Ion, *Romanul universurilor crepusculare: Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz, Günter Grass, Curzio Malaparte, Heinrich Boll, L.-F. Céline*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.

SPACE & LANGUAGE

SPACE IN THE TEACHING AND LEARNING PROCESS. TEACHING ROMANIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

SPAȚIUL ÎN PROCESUL DE PREDARE-ÎNVĂȚARE A LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ

ANAMARIA BIANCA TONȚ

Assistant Lecturer, Ph.D.
University of Oradea
teusdea_bianca92@yahoo.com
article code 675-292

Abstract: *Expressing circumstances is a fundamental element of language learning. The notion of space, encompassing both philosophical and linguistic dimensions, frequently presents challenges in determining/selecting the most appropriate linguistic elements for articulating spatial information. The linguistic configuration of spatial framework involves different parts of speech, but also various semantic and syntactic relations. An overview of the main textbooks used in the field of Romanian as a foreign language reveals that most attention is currently paid to the adverb and preposition classes as ways of expressing space in Romanian. Our aim is to elaborate a useful tool for foreigners acquiring Romanian language: a list of nouns carrying spatial information that foreign students should know at different linguistic levels (A1, A2, B1, B2). Reliance on other word classes (nouns) for expressing space and location, in addition to adverb and preposition classes, aids the speaker in both oral and written communication contexts.*

Key words: spatial frame, adverbs of place, prepositions/place prepositional phrases, nouns designating spaces and places, Romanian as a foreign language

1. Conceptul de spațiu

Dicționarul explicativ al limbii române (DEX, 2016: s.v. *spațiu*) surprinde accepțiunile conceptului de *spațiu* în termeni cât se poate de accesibili:

1. *Formă obiectivă și universală a existenței materiei, inseparabilă de materie, care are aspectul unui întreg neîntrerupt cu trei dimensiuni și exprimă ordinea coexistenței obiectelor lumii reale, poziția, distanța, mărimea, forma, întinderea lor.*
2. *Întindere nemărginită care cuprinde corpurile cerești; văzduh; porțiune din atmosferă; întinderea, locul care ne înconjoară.*
3. *Loc, suprafață, întindere limitată.*
4. *Loc (liber) între două obiecte.*
5. *Interval de timp.*

Așadar, *spațiul* este, în primul rând, un concept filosofic adesea pus în relație cu *timpul*: „*spațiul este o categorie filozofică desemnând, în corelație cu timpul, o formă obiectivă și universală a materiei în mișcare, indisolubil legată de aceasta*” (*Mic dicționar enciclopedic*, 1986: 1642). *Spațiul și timpul* se intersectează prin intermediul omului

și „devin categorii lingvistice prin integrarea lor în limbaj, de către un emițător, care se instituie ca origine a enunțării” (Nedelcu, 2014: 9). Prin inițierea actului de limbaj, emițătorul trasează coordonatele situației de comunicare, *spațiul* devenind astfel „punctul de reper al unui *acolo* (apropiat sau îndepărtat), al inclusului și al exclusului (*înăuntru/înafară*), al susului și al josului (*sus/jos*), al drepte și al stângii (*la dreapta/la stânga*), al lui *înainte* și al lui *înapoi*, tot atâtea dimensiuni simetrice care articulează o tipologie spațială” (Nedelcu, 2013: 14).

Situarea în spațiu necesită existența unui reper care se raportează la trei axe: orizontală (*în față/în spate*), verticală (*sus/jos*) și laterală (*la dreapta/la stânga*). Spațiul se definește drept forma obiectivă pe care o iau obiectele, trăsăturile definitorii fiind date de *lungime*, *lățime* și *înălțime*. Spațiul este unul real atât timp cât nu îl conține pe locutor. Când locutorul aparține unui spațiu, configurarea acestuia trece sub semnul subiectivității, devenind un spațiu mental. Veronica Nedelcu afirmă că spațiul real este acela care poate fi descris „prin precizarea limitelor, dimensiunilor sau vecinătăților: *un munte, o țară, un oraș, un magazin, un scaun*” (Nedelcu, 2013: 57), în timp ce spațiul mental presupune actualizarea prin cuvânt (*Acolo, în spatele casei, vei găsi un cufăr*). Lingvистa subliniază, pe bună dreptate, că termenii de *spațiu* și *loc* nu sunt echivalenți. În sfera lingvistică, „spațiul presupune o infinitate de locuri care pot fi ocupate de un obiect, în diferite momente date” (*Ibidem*: 57). Reținem așadar că *locul* reprezintă doar un segment din spațiu, o parte a spațiului ocupată de o entitate, iar *spațiul* presupune mulțimea de locuri care îl formează. *Locul* se organizează după același tipar, putând fi: real (*El este în clasă.*) sau imaginar (*Visează să ajungă unde umblă câinii cu covrigi în coadă.*), mental (*Acolo e mult de lucru.*) sau parte din enunțare (*Așază-te acolo!*). Situarea în spațiu și indicarea unui anumit loc implică existența unui *reper* – intern sau extern situației de comunicare.

2. Elemente lingvistice care participă la configurarea cadrului spațial

Configurarea lingvistică a cadrului spațial implică diferite părți de vorbire, dar și variate relații semantice și sintactice. În comunicare, organizarea spațială a cadrului se face preponderent cu ajutorul adverbilor de loc, care exprimă coordonatele spațiale ale situației de comunicare: poziția (*sus, jos, deasupra, dedesubt, înăuntru, afară*), distanța față de un reper (*aici, acolo, aproape, departe*) și direcția (*încotro, dincotro*). Aceștia li se adaugă prepozițiile/locuțiunile prepoziționale care exprimă aspecte semantice ale localizării (*pe, în,*

sub, din, după, înapoia, în fața etc.) sau ale direcției (la, spre, înspre, către, de la etc.).

În procesul de predare-învățare a unei limbi străine nevoia de exprimare a circumstanțelor se manifestă încă de la debut, iar exprimarea noțiunilor fundamentale precum cele legate de *spațiu* și *loc* creează vorbitorilor non-nativi numeroase dificultăți¹ în receptarea și producerea de mesaje.

Analizând secțiunea dedicată exprimării circumstanțelor din *Descrierea minimală a limbii române (A1, A2, B1, B2)* (Platon, Sonea, VasIU, Vîlcu, 2014) – instrument esențial pentru învățarea limbii române de către străini –, constatăm că în legătură cu noțiunea de *loc* sunt înregistrate următoarele elemente:

Nivelul lingvistic	
A1	<i>unde, de unde, aici, acolo, sus, jos, aproape, departe, în, la, pe, sub, din, lângă, între, de la, până la, în față, în spate, în centru, în mijloc</i>
A2	<i>până unde, în stânga, în dreapta, în centrul, în mijlocul, în fața, în spatele, în jurul, deasupra, prin, spre, înainte, înapoi</i>
B1	<i>de pe, de sub, de sus, de jos, dincolo, undeva, oriunde, printre, nicăieri, înaintea</i>
B2	<i>dinspre, înspre, de-a lungul, de-a latul, în susul, în josul, din loc în loc, niciunde, dinaintea, împrejurul, la marginea, încoace, încolo</i>

În limba română, informația spațială se exprimă prin mijloace lexicale și/sau sintactice variate, uneori coocurente. Cele mai frecvente sunt adverbele de loc și prepozițiile/ locuțiunile prepoziționale care includ în semantica lor informație semantică de tip spațial:

	Adverbe/locuțiuni adverbiale	Prepoziții/locuțiuni prepoziționale	
		Acuzativ	Genitiv
A1	<i>unde, de unde, aici, sus, jos, aproape, departe</i>	<i>în, la, pe, sub, din, lângă, între, de la, până la</i>	<i>în față, în spate, în centru, în mijloc</i>
	<i>de unde</i>		
A2	<i>deasupra, înainte, înapoi</i>	<i>prin, spre</i>	<i>în stânga, în dreapta, în centrul, în</i>
	<i>până unde</i>		

¹ Vezi Anamaria-Bianca Tonț, Alina-Paula Neamțu, „Româna ca limbă străină: exprimarea circumstanțialului de loc folosind prepoziții și locuțiuni prepoziționale cu genitivul. Nivelul A2”, în Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (editori), *Reading Multiculturalism. Human and Social Perspectives, Section: Language and Discourse*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2021, pp. 99-110.

			<i>mijlocul, în fața, în spatele, în jurul, deasupra</i>
B1	<i>dincolo, undeva, oriunde, nicăieri</i>	<i>de pe, de sub, printre</i>	<i>înaintea</i>
B2	<i>din loc în loc, niciunde, încoace, încolo</i>	<i>dinspre, înspre</i>	<i>de-a lungul, de-a latul, în susul, în josul, dinaintea, împrejurul, la marginea</i>

Chiar dacă trăsăturile semantice înglobate de unele adverbe și prepoziții reprezintă o componentă esențială în structurarea lingvistică a spațiului, deloc de neglijat sunt substantivele, fără de care procesul de comunicare nu poate fi conceput.

3. Substantivul ca modalitate de exprimare a spațiului în româna ca limbă străină

Întrucât măsurarea cunoștințelor lexicale ale vorbitorului de română ca limbă străină este destul de greu de realizat, soluția propusă în *Descrierea minimală a limbii române*, și anume crearea de liste de cuvinte necesare vorbitorului în comunicarea orală și scrisă pentru fiecare nivel lingvistic, vine să faciliteze procesul de învățare a limbii române de către vorbitorii non-nativi.

Astfel, analizând secțiunea care servește *elementelor lexicale*, putem identifica următoarele substantive purtătoare de informație cu sens spațial:

Nivel lingvistic	A1	A2	B1	B2
Sfera Lexicală				
Informații personale	<i>apartament, stradă, oraș, sat, țară</i>			
Educație	<i>școală, facultate</i>	<i>liceu</i>	<i>grădiniță</i>	
Profesii și sfera Profesională	<i>birou</i>	<i>loc de muncă, companie</i>		
Locuința	<i>casă, apartament, bloc, grădină, curte, garaj, cameră de zi, bucătărie, dormitor, baie, birou, hol</i>	<i>vilă, balcon, terasă, sufragerie, living</i>	<i>garsonieră, acoperiș, horn, gard, alee, mansardă, debara, cămară</i>	<i>podea, dușumea, tavan, subsol, pivniță, pod, spălătorie</i>
Sporturi și activități pentru timpul liber	<i>sală de sport</i>	<i>stadion</i>	<i>teren de sport, patinoar, pistă</i>	<i>ring, pârtie</i>

Vacanțe	mare, munte, lac; hotel, cabană; muzeu, castel, biserică	insulă, litoral, stațiune, grădină zoologică, grădină botanică; pensiune, cort, hostel, recepție,	deșert, parc național, rezervație, expoziție, galerie de artă, mănăstire, deltă, parc acvatic, rulotă, gazdă	junglă, pol, peșteră, piramidă, cascadă, vulcan, palat, cetate
Transport	stație, parcare, gară, aeroport, sală de așteptare, chioșc de bilete, birou de informații	trecere de pietoni, drum, intersecție, trotuar, port, vagon, compartiment	benzinărie, subterană, sens giratoriu, pasaj	pasarelă, punte, cală
Natură	mare, munte, lac	deal, câmpie, fluviu, râu	deltă, podiș, mediu înconjurător	prăpastie, stâncă, vale, chei
Oraș	magazin, piață, restaurant, club, muzeu, teatru, operă, cinema, sală de cinema hotel, recepție, cameră simplă/dublă, parc, spital, farmacie, bancă, ambasadă, poștă, poliție, agenție de voiaj, bibliotecă	agenție imobiliară, concert, rând, loc, scenă, lift, clinică, sală de lectură	raion, ring de dans, galerie, festival, cabinet, salon, secție, primărie, coafor, frizerie, cosmetică	tarabă, târg, seif

După cum se poate observa, substantivele care exprimă spații și locuri nu sunt organizate sub titlul unei singure sfere lexicale, ci se regăsesc printre numeroase alte cuvinte aparținând diferitelor câmpuri lexicale.

În ceea ce ne privește, ne-am propus să întocmim o listă care să conțină elemente lexicale specifice exprimării cadrului spațial în limba română. Pentru atingerea acestui deziderat, ne-am folosit de cele mai cunoscute manualele de RLS, de vocabularul minimal al limbii române și de rezultatele obținute în predarea românei ca limbă străină.

A1	A2	B1	B2
aeroport agenție de voiaj ambasadă apartament baie bancă	agenție imobiliară autogară autostradă balcon bar	alee alimentară anticariat aprozar arteziană bancomat	abator arenă atelier bază militară băcănie bijuterie

<i>biblioteca</i> <i>birou</i> <i>birou de informații</i> <i>biserică</i> <i>bloc (de apartamente)</i> <i>bucătărie</i> <i>cabană</i> <i>cafenea</i> <i>cameră</i> <i>cameră de zi</i> <i>casă</i> <i>castel</i> <i>centru comercial</i> <i>centru sportiv</i> <i>centrul orașului</i> <i>chioșc de bilete</i> <i>cinema</i> <i>cinematograf</i> <i>circ</i> <i>clădire</i> <i>club</i> <i>curte</i> <i>dormitor</i> <i>drum</i> <i>facultate</i> <i>farmacie</i> <i>fermă</i> <i>gara</i> <i>gară</i> <i>grădină</i> <i>grădină zoologică</i> <i>hol</i> <i>hotel</i> <i>la mare</i> <i>la munte</i> <i>la oraș</i> <i>la țară</i> <i>lac</i> <i>librărie</i> <i>loc</i> <i>loc de joacă</i> <i>localitate</i> <i>magazin</i> <i>mare</i> <i>munte</i> <i>muzeu</i> <i>operă</i> <i>oraș</i> <i>parc</i> <i>parc de distracții</i> <i>parcare</i> <i>piață</i> <i>piscină</i> <i>plajă</i> <i>poliție</i> <i>poștă</i> <i>recepție</i> <i>restaurant</i>	<i>benzinărie</i> <i>brutărie</i> <i>cafe-bar</i> <i>cabinet</i> <i>stomatologic</i> <i>camping</i> <i>cantină</i> <i>cartier</i> <i>casă de schimb</i> <i>valutar</i> <i>cărare</i> <i>câmp</i> <i>câmpie</i> <i>cer</i> <i>clinică</i> <i>cofetărie</i> <i>colegiu</i> <i>colțul străzii</i> <i>compartiment</i> <i>concert</i> <i>cort</i> <i>deal</i> <i>fabrică</i> <i>fluviu</i> <i>garsonieră</i> <i>grădină</i> <i>botanică</i> <i>groapă</i> <i>hol</i> <i>ieșire</i> <i>insulă</i> <i>intersecție</i> <i>intrare</i> <i>liceu</i> <i>lift</i> <i>litoral</i> <i>living</i> <i>loc</i> <i>magazin</i> <i>alimentar</i> <i>magazin</i> <i>universal</i> <i>mediu rural</i> <i>mediu urban</i> <i>oficiu poștal</i> <i>pădure</i> <i>palat</i> <i>pensiune</i> <i>piață centrală</i> <i>pod</i> <i>port</i> <i>potecă</i> <i>primărie</i> <i>rând</i> <i>râu</i> <i>recepție</i> <i>sală de lectură</i> <i>scenă</i>	<i>bazar</i> <i>bazin de înot</i> <i>bulevard</i> <i>cabinet</i> <i>cală</i> <i>cale</i> <i>cale ferată</i> <i>canal</i> <i>casă de bilete</i> <i>cascadă</i> <i>catedrală</i> <i>cămară</i> <i>cămin cultural</i> <i>centru de</i> <i>informare turistică</i> <i>coafor</i> <i>comună</i> <i>cosmetică</i> <i>cotitură</i> <i>debara</i> <i>deltă</i> <i>deșert</i> <i>discotecă</i> <i>edificiu</i> <i>expoziție</i> <i>fântână</i> <i>festival</i> <i>florărie</i> <i>frizerie</i> <i>galerie</i> <i>galerie de artă</i> <i>gard</i> <i>gazdă</i> <i>ghișeu</i> <i>grădiniță</i> <i>horn</i> <i>hostel</i> <i>indicator</i> <i>izvor</i> <i>împrejurimi</i> <i>încăpere</i> <i>junglă</i> <i>laborator</i> <i>livadă</i> <i>loc de campare</i> <i>loc de fumat</i> <i>mal</i> <i>mall</i> <i>mansardă</i> <i>mânăstire</i> <i>mediu</i> <i>înconjurător</i> <i>monument</i> <i>municipiu</i> <i>oază</i> <i>ocean</i> <i>parc acvatic</i> <i>parc național</i>	<i>carieră</i> <i>carmangerie</i> <i>cățun</i> <i>ceasornicărie</i> <i>cetate</i> <i>chei</i> <i>cimitir</i> <i>circ</i> <i>cișmea</i> <i>coastă</i> <i>colibă</i> <i>colină</i> <i>coteț</i> <i>croitorie</i> <i>culme</i> <i>cușcă</i> <i>dușumea</i> <i>grajd</i> <i>groapă de gunoi</i> <i>hală</i> <i>hambar</i> <i>hangar</i> <i>judecătoria</i> <i>măcelărie</i> <i>maternitate</i> <i>moschee</i> <i>pasarelă</i> <i>patiserie</i> <i>pădure tropicală</i> <i>pârtie</i> <i>peluză</i> <i>peșteră</i> <i>piramidă</i> <i>punte</i> <i>cascadă</i> <i>pivniță</i> <i>pizzerie</i> <i>podea</i> <i>pol</i> <i>prăpastie</i> <i>provincie</i> <i>râpă</i> <i>ring</i> <i>savană</i> <i>service auto</i> <i>spălătorie</i> <i>stână</i> <i>stâncă</i> <i>subsol</i> <i>șură</i> <i>tarabă</i> <i>tavan</i> <i>târg</i> <i>vale</i> <i>vulcan</i>
--	--	--	--

<i>sală de așteptare</i> <i>sală de cinema</i> <i>sală de sport</i> <i>sat</i> <i>spital</i> <i>stație</i> <i>stație de autobuz</i> <i>stradă</i> <i>supermarket</i> <i>școală</i> <i>teatru</i> <i>țară</i>	<i>secție de poliție</i> <i>sens giratoriu</i> <i>spațiu</i> <i>spațiu verde</i> <i>stadion</i> <i>statuie</i> <i>stație de taxi</i> <i>stație de</i>	<i>pasaj</i> <i>patinoar</i> <i>pământ</i> <i>pârâu</i> <i>peisaj</i> <i>periferie</i> <i>pescărie</i> <i>pistă</i> <i>planetă</i> <i>podis</i> <i>privești</i> <i>pușcărie</i> <i>raion</i> <i>regiune</i> <i>rezervație</i> <i>ring de dans</i> <i>ruine</i> <i>rulotă</i> <i>salon</i> <i>sector</i> <i>secție</i> <i>sens giratoriu</i> <i>seră</i> <i>spațiu de joacă</i> <i>subterană</i> <i>suburbie</i> <i>șantier</i> <i>traseu</i> <i>tribunal</i> <i>tribună</i> <i>tunel</i> <i>țârm</i> <i>vale</i>
---	--	--

4. Concluzie. Fără a avea pretenția de a reprezenta o listă exhaustivă, cele 313 cuvinte care trimit la noțiunea de *spațiu* sunt un instrument util străinilor care învață limba română întrucât, așa cum am mai spus, în procesul de învățare a unei limbi străine, nevoia de exprimare a noțiunilor fundamentale de *spațiu* și *loc* apare încă de la început. Prin urmare, o asemenea listă servește vorbitorului în comunicarea orală și scrisă și facilitează procesul de învățare a limbii române de către vorbitorii non-nativi.

Bibliografie:

*** *Cadrul european comun de referință pentru limbi. Învățare. Predare. Evaluare* [CECRL 2003], Diviziunea Politici lingvistice Strassbourg, traducere de George Moldovanu, Chișinău, Tipografia Centrală, 2003.

*** *Dicționarul explicativ al limbii române: DEX*, volum coordonat de Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Al. Rosetti”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2016.

*** *Gramatica limbii române*, ediția a III-a, București, Editura Academiei Române, 2005.

Andreica, Alina; Băgiag, Aurora; Coiug, Ana; Gogăță, Cristina; Tomoiagă, Alexandrina; Ursa, Anca, *Limba română: elemente de limbaj medical: Nivel A2*, Cluj-Napoca, Editura Medicală Universitară „Iuliu Hațieganu”, 2018.

Biriș, Gabriela; Burlacu, Diana Viorela; Șoșa, Elisabeta, *Antonime, sinonime, analogii. Vocabular minimal al limbii române (cu traducere în limba engleză)*, București, Editura Saeculum I.O., 2011.

Brâncuș, Grigore; Ionescu, Adriana; Saramandu, Manuela, *Limba română. Manual pentru studenții străini. Anul pregătitor – semestrul I*, ediția a IV-a, București, Editura Universității din București, 1996.

Dorobăț, Ana; Fotea, Mircea, *Limba română de bază. Manual pentru studenții străini*, Iași, Institutul European, 1999.

Iliescu, Ada, *Manualul de limba română ca limbă străină (pentru studenți străini, pentru vorbitorii străini, pentru românii de pretutindeni)*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2003.

Iliescu, Maria; Neagu, Valeria; Nedelcu, Carmen; Scurtu, Gabriela, *Vocabularul minimal al limbii române pentru studenții străini*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.

Kohn, Daniela, *Puls. Manual de limba română ca limbă străină*, Iași, Editura Polirom, 2009.

Nedelcu, Veronica, *Adverbul ca modalitate de exprimare a spațiului și timpului în limba română*, București, Editura Universitară, 2013.

Nedelcu, Veronica, *Spațialitate și temporalitate în textul literar. Observații lingvistice*, București, Editura Universitară, 2014.

Platon, Elena; Arieșan, Antonela; Burlacu, Diana, *Manual de limba română ca limbă străină (RLS), nivelul B2*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2021.

Platon, Elena; Sonea, Ioana; VasIU, Lavinia; Vîlcu, Dina, *Descrierea minimală a limbii române (A1, A2, B1, B2) – un instrument lingvistic necesar în domeniul RLS/RLNM*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2014.

Platon, Elena; Sonea, Ioana; Vîlcu, Dina, *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). A1-A2*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012.

Sonea, Ioana; Vîlcu, Dina; VasIU, Lavinia, *Manual de limba română ca limbă străină, nivelul B1*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2021.

Tonț, Anamaria-Bianca; Neamțu, Alina-Paula, „Româna ca limbă străină: exprimarea circumstanțialului de loc folosind prepoziții și locuțiuni prepoziționale cu genitivul. Nivelul A2”, în Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (editori), *Reading multiculturalism. Human and social perspectives. Section: Language and Discourse*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2021, pp. 99-110.

Vesa-Florea, Viorica, „Dificultăți și sugestii de optimizare a predării prepozițiilor în RLS”, în Elena Platon, Cristina Bocoș, Diana Bocoș, Lavinia VasIU (editori), *Discursul polifonic în Româna ca limbă străină (RLS)*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2021, pp. 299-304.

BOOK REVIEWS

IOANA ALEXANDRESCU

Autonomous University of Barcelona

ioana.alexandrescu@uab.cat

Senior Lecturer, PhD.

Article code 676-293R94



Medea

by Chantal Maillard,

Tusquets, Barcelona, 2020.

MAILLARD'S MEDEA

Abstract: *In her latest book of poetry, Belgian-born Spanish writer Chantal Maillard offers an interpretation of the Greek myth of Medea that deconstructs guilt by merging its individual, exceptional dimension into the common, universal one. The book appears therefore as an extension aiming to explore the very areas of the myth that have remained untold, at the crossroads with Maillard's own poetics and cognisance.*

Key words: *Chantal Maillard; Medea; guilt, contemporary poetry, myth, deconstruction.*

Chantal Maillard's latest book of poetry, *Medea* (Tusquets, 2020), displays an interpretation of this mythological figure through forty-eight poems (called fragments) arranged in three parts (called books); each part is preceded by an introductory text and there is also a prologue and another accompanying text at the end.

The theatrical form is deeply forged into the book: its triadic architecture, its prologue-exodus frame, Medea's voice performing as a long dramatic monologue and introductory texts that sometimes bear resemblance to stage directions, among others.

The prologue shows Medea sitting on a boat at the Alboran Sea,

with her back turned to the horizon, getting ready to set sail for Athens. Maillard's text on Medea begins where Euripides' play ends while also being intertwined with the end of Lars von Trier's 1988 eponymous film. The book appears therefore as an extension aiming to explore areas of the myth that have still remained untold, at the crossroads with the writer's own poetics and intersects with a previous text by Maillard on Medea, included in her book *La compasión difícil* (Galaxia Gutenberg, 2019) and the author's close acquaintanceship with the myth is also manifest in her choice to place Medea at the Alboran Sea – that is, where Maillard lives.

The territory explored by Maillard in her version of the myth is fundamentally the crime for which Medea is commonly known: killing her own children, the infraction of the ultimate taboo. Due to the extreme character of the act, guilt and judgment seem to be self-evident, interpretation clear, killer and victims well defined, compassion difficult.

But Maillard's perspective through Medea's monologue subverts this clean-cut interpretation and corrodes the harshness of unequivocal constructions, since Medea exposes her crime as the blood-soaked version of an infanticide forever perpetrated by all mothers: conceiving a child is always dooming him to death, throwing him into a cruel space where "each step forward is a subtraction" (fragment 10, my translation) and diapers are

"the first shroud of those who have already begun to die" (fragment 15). From this perspective, killing is accelerating the end of a process.

Maillard's *Medea* proceeds, therefore, to a deconstruction of moral superiority by exhibiting the point in which the most murderous mother and the most innocent one meet, by questioning the presumption of innocence, which leads to a dissolution of dichotomies. And for Medea, one commits a crime not only through reproduction but also by being extant, since "everything that exists steals the breath of others" (fragment 16) and "we all have the archaic strain of crime" (fragment 22), we are all dominated by the ever-unsatisfied hunger, by "desires that never satisfy the intimate desire" (fragment 20). From this standpoint, there are neither causes nor effects, neither guilt nor innocence and trying to adopt a stance of moral superiority is equivalent to being an impostor. The only way to escape imposture is by cutting the thread (time, discourse, history, motivations) and by descending to "the bottom of the bottom", where "everything is inexplicable" (fragment 39).

Forgetting the words, "recomposing the magma" (fragment 35), recognizing the animal beneath, replacing stone morality with a pulsatile ethic of the living and, by that, being less of an impostor, that is the path showed by Maillard's *Medea* in one of the myth's most exceptional avatars.

ORLANDO BALAȘ

University of Oradea

orlando_balas@yahoo.com

Senior Lecturer, PhD,

Article code 677-294R95



Traumă și modernitate. Identitatea locală a Salontei și cariera unui poet maghiar din secolul 19

by Gábor Vaderna,

Presă Universitară Clujeană, 2022.

Cluj-Napoca University Press, 2022

GÁBOR VADERNA: TRAUMA AND MODERNITY. LOCAL AWARENESS OF SALONTA vs. THE CAREER OF A HUNGARIAN 19th CENTURY POET

GÁBOR VADERNA: TRAUMĂ ȘI MODERNITATE. VIAȚA SALONTANĂ ȘI CARIERA LUI ARANY JÁNOS

Abstract: *Modernity brings a reinterpretation of historical traumas. The volume written by Gabor Vaderna presents the intellectual life of the town of Salonta in the 19th century, marked by the activity of the poet Arany János, who moved to Budapest in the autumn of 1860 after his election to the Academy. A chapter deals with the poet's posterity, the reception of his work and his personality, under the title "Cult and Memory: Private and Public Images of Arany János". The study was conducted based on consulting 5 archival collections and 137 titles of primary and secondary literature, providing a reliable way to understand the life and works of the poet Arany János, as well as the history of his multicultural hometown.*

Key words: *Hungarian poets, modernity, trauma, memory, cross-cultural life, Arany Janos.*

La Editura Presă Universitară Clujeană a apărut în toamna anului 2022 volumul „Traumă și modernitate. Identitatea locală a Salontei și cariera unui poet maghiar din

secolul 19”, un studiu al conf. univ. dr. habil. Gábor Vaderna, director adjunct al Institutului de Literatură și Studii Culturale Maghiare al Universității ELTE din Budapesta. Volumul (263

pagini) este tradus în română de Róbert Fancsali și Codău Annamária.

Autorul, specialist în literatură, studii de traumă și de gen, poezie și muzeografie, este un profund cunoscător al vieții și operei poetului Arany János, originar din Salonta /Nagyszalonta, a cărui corespondență a cercetat-o cu acribie și pe baza căreia a reconstituit atât atmosfera culturală a micului oraș bihorean din secolul al XIX-lea, cât și relațiile de prietenie sau colaborare ale scriitorului cu alți intelectuali locali, cum ar fi Rozvány György¹.

Istoricul salontan Rozvány György a fost cel care a preluat de la văduva și fiul poetului arhiva acestuia și a scris o biografie Arany în trei volume, având un adevărat cult pentru marele literat maghiar. Rozvány este cel care pune bazele muzeului Arany János, înființând Comisia Memorială „Arany” împreună cu alți intelectuali și oameni potenți financiar din Salonta. Traseul acestei inițiative de la idee până la realizarea muzeului, în forma în care îl putem vizita azi, este urmărit în primul capitol din carte.

Pornind de la finalul poemului „Dragostea lui Toldi” de Arany, autorul face o incursiune extensivă în istoria

Salontei, pusă sub semnul traumei și integrată în contextul istoric mai larg al vremurilor, al regiunii Partium, al Principatului Transilvaniei și Regatului Ungar. Având probabil începuturi la finele secolului al XIV-lea, localitatea este menționată pentru prima oară în recensământul comitatului Bihor din 1552, când este înregistrată ca sat cu 13 porți și jumătate aparținând familiei Toldi. Dezvoltându-se apoi ca târg și orășel, Salonta este pe traseul armatelor turcești și transilvane care se înfruntă în 1660, fiind arsă și părăsită de locuitori în ceea ce este comemorat ca evenimentul traumatic al „marelui refugiu”. Recolonizată după 1690, ea își pierde privilegiile militare locale, trebuind să plătească impozite Imperiului Habsburgic, care în 1770 o recenzează în scop fiscal. Modernitatea aduce o reinterpretare a traumelor istorice, reflectată și în culegerea folclorică locală de la începutul secolului XX, care prezintă Turnul Ciunt, simbolul orașului, familia Toldi și lupta haiducilor, dar și evenimentele din anul revoluționar 1848-1849.

Traumele sunt îmbrăcate în haină ficțională, cum ar fi în relatările despre perioada ocupației rusești din 1849, ce aduce cazuri de antropofagie, și despre refugiarea spectaculoasă

¹ Autor al lucrării „Istoria Salontei și conexiuni cu privilegiile haiducilor din Salonta” publicată la Gyula în 1870. Haiducii locali erau văcari

maghiari care începând cu secolul al XV-lea și-au oferit serviciile de mercenari.

a haiducilor salontani printr-un tunel secret ce ducea până la Jula / Gyula, tunel aruncat în aer în momentul în care urmăritorii au pătruns în el.

Capitolul II al volumului prezintă viața intelectuală a Salontei în secolul al XIX- lea, marcată de activitatea poetului Arany János, mutat în toamna anului 1860 la Budapesta, după alegerea sa în Academie, iar capitolul III tratează mai ales posteritatea poetului, receptarea operei și a personalității acestuia, sub titlul „Cult și amintire. Imagini private și publice ale lui Arany János”. Volumul se încheie cu o scurtă anexă ce cuprinde traducerea în română a trei poezii de Arany.

Studiul a fost redactat pe baza consultării a 5 fonduri arhivistice și a 137 de titluri de literatură primară și secundară, reprezentând o cale sigură – din punct de vedere științific – de a

cunoaște viața și opera poetului Arany János, dar și istoria orașului său natal. Dacă tonul encomiastic de la începutul cărții („famosul critic literar”, „severul editor”, „cel mai mare poet maghiar în viață”) îi poate stârni nedumerire și reținere cititorului, pe parcursul lecturii constatăm că aceste apelative erau folosite chiar de către contemporanii lui Arany János, cum ar fi Menyhért Lónyay, vicepreședintele Academiei, care îl numește „poetul cel dintâi în viață al patriei noastre”.

Cartea poate fi achiziționată de la Presa Universitară Clujeană sau descărcată gratuit de pe site-ul editurii¹¹ <http://www.editura.ubbcluj.ro/www/ro/ebook2.php?id=3156>.

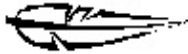
IOANA CISTELECAN

University of Oradea

loana_cistelecan@yahoo.com

Assoc. Professor, PhD.

Article code 678-295R96



The Epic of America
by James Truslow Adams,
Simon Publications, 2001.

REVISITING THE AMERICAN DREAM PARADIGM (ON JAMES TRUSLOW ADAMS, *THE EPIC OF AMERICA*)

Abstract: *"The Epic of America" (1931) actually depicts a broad mental picture of the diverse past which has coloured USA's story as a nation. In its very substance, James Truslow Adams's book scans how the typical American profile has progressively matured over time as far as their outlook, character, and mostly their mentality are in question. Ever since America became an independent nation, each generation has experienced a struggle of its subjects who constantly tried to save the American Dream in its promising photo. James Truslow Adams eloquently x-rays the metamorphoses of the American dream paradigm, by displaying his distinct perspective on its foundations and by actually dismantling the errors it has generated; he would articulate a distinct perception of the very bases and claims made by the fore fathers and he would also set down the principles commonly associated with the Dream itself.*

Key words: *James Truslow Adams, The American Dream, moral character, crisis, value, freedom.*

In 1931 a historian named James Truslow Adams¹ set out to make sense of the crisis of the Great Depression, which in 1931 was both an economic crisis and an impending political crisis. At that time, authoritarianism in Europe was soaring.

The Library of Congress, as pointed in the *Epilogue* of the book *The Epic of America* by J. T. Adams, was the ideal place where "the heart of democracy" could thrive.

No ruling class has ever willingly abdicated.

Democracy can never be saved, and would not be worth saving, unless it can save itself.

The Library of Congress, however, has come straight from the heart of democracy, as it has been taken to it, and I here use it as a symbol of what democracy can accomplish on its own behalf. Many have made gifts to it, but it was created by ourselves through Congress, which has steadily and increasingly shown itself generous and understanding toward it. Founded and built by the people, it is for the people. Anyone who has used the great collections of Europe, with their restrictions and red tape and difficulty of access, praises God for American democracy when

he enters the stacks of the Library of Congress.

But there is more to the Library of Congress for the American dream than merely the wise appropriation of public money. There is the public itself, in two of its aspects².

In its very substance, James Truslow Adams's book scans how the ordinary American profile has progressively matured over time as far as their outlook, character, and mostly their mentality are in question.

James Truslow Adams became more and more aware of the shift paradigm extent, perceiving how different an American is now, if one is to compare his/her inner features to those who started the nation. Nevertheless, he is evenly concerned with the whole of American history: from its very beginnings up to its evolution into the stasis of the first half of the twentieth century. The author wittingly identifies the historical origins of the American concept of "bigger and better", dispositions towards business, the progression of the syntagm of *American Dream*, and other plenty characteristics generally considered nowadays as

¹He coined the term "American Dream" in his 1931 book *The Epic of America*.

²J.T.Adams, *The Epic of America*, Simon Publications, 2001, p. 414.

specifically attachable to the American interiority and identity.

Ever since America became an independent nation, each generation has experienced a struggle of its subjects who constantly tried to save the *American Dream* in its promising photo. Obviously, this particular struggle is not to be confused to that of the revolutionists protesting against a given established order; it is rather the everyday constant effort of the simple American who obstinately still searches for the once professed "life, liberty, and the pursuit of happiness". This classic book addresses itself both to a new age and as importantly to our contemporaries.

James Truslow Adams's *The Epic of America* supplies an incisive incite on how America came to be, also offering a new and refreshing perspective considering the temporal frame it was written. It definitely is a complete and persuasive history lesson, focusing primarily on the metaphor of the American Dream. James Truslow Adams eloquently x-rays the given paradigm, by displaying his distinct perspective on its foundations and by actually dismantling the errors it has generated; he would articulate a distinct perception of the very bases and claims made by the forefathers and he would also set

down the principles commonly associated with the Dream itself. The author would mostly denounce materialism and generously suggest that frugality and hard work are actually to be more and more perceived as marks of the past.

Nevertheless, the *American Dream* is rooted in the Declaration of Independence¹. This document, created by America's founding fathers, simply utters two key things that are largely responsible for shaping what the classic American Dream is all about: it says that "all men are created equal" and that each man/woman has the right to "life, liberty, and the pursuit of happiness".

Fuelled by the gold rush in the 19th century, many people were lured in by the revelation of the presence of gold, believing that they could become rich in a spectacular way. This is not J. T. Adam's American Dream, in a genuine meaning that transcends socio-economic conditions. This is just a phenomenon associated with the promise of the American Dream, with clear consequences in real life, consequences that had shaped the landscape and the history of California and of other lands. However, the possibility of being a successful person in business, regardless of previous social status, regardless of inherited wealth, became a

¹ July 4, 1776.

huge incentive for other daring enterprises.

The teachings of the harsh times like the gold rush and the financial crises of the 20th century, along with good times of prosperity, have been fused in a new belief which is functional even today: the belief that personal success is possible. This belief still motivates Americans today.

It [The American Dream] has been a dream of being able to grow to fullest development as man and woman, unhampered by the barriers which had slowly been erected in the older civilizations, unrepressed by social orders which had developed for the benefit of classes rather than for the simple human being of any and every class².

Adams argues that the American Dream is to lead a life that is richer and fuller. However, richer does not mean money or holdings in the material sense.

Adams emphasized that the American Dream is "*not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position*"².

Treating money as an absolute value (when it is just a medium of

exchange) cannot make a better society. Preserving spiritual values, yes.

J. T. Adams understood that neither the political power of an individual/group nor the wealth of an individual/group should monopolize the American Dream.

It seems to me that it can be only in some such way, carried out in all departments of our national life, that the American dream can be wrought into an abiding reality. I have little trust in the wise paternalism of politicians or the infinite wisdom of business leaders. We can look neither to the government nor to the heads of the great corporations to guide us into the paths of a satisfying and humane existence as a great nation unless we, as multitudinous individuals, develop some greatness in our own individual souls.³

The Library of Congress is an institution at the core of the American Dream, it keeps democracy safe, it is funded by collective money and it acts towards the preservation of a collective moral character. It enacts the vision of common-well, common well-being, mutually nourishing each other. It seems that, while in Europe knowledge was present in many old libraries, and scattered on the Old Continent, but authoritarianism

²See James Truslow Adams, *The Epic of America*, quoted edition, p. 404.

²See James Truslow Adams, *The Epic of America*, quoted edition.

³*Ibidem*, p. 413

was on rise, in the USA an institution born out of love for democracy had already been established: The Library of Congress. This institution multiplied knowledge democratically, as no other 1931 institution, creating an ethos for the new times of change.

As one looks down on the general reading room, which alone contains ten thousand volumes which may be read without even the asking, one sees the seats filled with silent readers, old and young, rich and poor, black and white, the executive and the laborer, the general and the private, the noted scholar and the schoolboy, all reading at their own library provided by their own democracy. It has always seemed to me to be a perfect working out in a concrete example of the American dream — the means provided by the accumulated resources of the people themselves, a public intelligent enough to use them, and men of high distinction, themselves a part of the great democracy, devoting themselves to the good of the whole, uncloistered.¹

Ultimately the “American Dream” acts as a sort of ethos or as a kind of a set of inner beliefs which not only define, but mostly drive the vast majority of Americans in their everyday experiences, in their constant effort to make a better life for

themselves. This specific set of goals, which would include notions such as: individual rights, freedom, democracy, and equality, is arguably focused on the strong impression that each individual has the inner right and above all the inner freedom to look for prosperity and happiness, regardless of their birth circumstances. Nonetheless, a key factor of the American Dream refers to the conviction that only through hard work and doggedness anyone is actually able to rise, to develop, to evolve and to accomplish themselves, eventually becoming financially successful and socially upwardly mobile.

The reality of today’s huge popularity of the syntagm of the “American Dream” significantly derives from James Truslow Adams 1931 *Epic of America*. The author inspiringly and persuasively detected and evidenced how the initial American Dream paradigm has changed over time and why it was quite challenging for the European aristocracy to realize its value or why it constantly charmed so many immigrants into settling to the “new continent”.

¹ *Ibidem*, p.415.

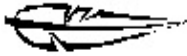
ORLANDO BALAȘ

University of Oradea

orlando_balas@yahoo.com

Senior Lecturer, PhD,

Article code 679-296R97



Bihorul poetic postbelic: O perspectivă critică asupra liricii româno-maghiare (Bihor's Postwar Poets: A Critical Perspective on Romanian-Hungarian Poetry)

by Mihók Tamás

University of Oradea Publishing House 2021.

A CRITICAL PERSPECTIVE ON ROMANIAN-HUNGARIAN POETRY IN BIHOR COUNTY

Abstract: *Following the theoretical considerations in the introduction, the book "Bihorul poetic postbelic: O perspectivă critică asupra liricii româno-maghiare" (Bihor's Postwar Poets: A Critical Perspective on Romanian-Hungarian Poetry) presents the various stages of Romanian and Hungarian poetry in Bihor. They truly begin, in the author's opinion, with Iosif Vulcan and Ady Endre, although the Salonta native Arany János also lived and worked here. The volume covers the poets of the present and the poets of the past of a geographical area.*

Key words: *literature and borders, multicultural spaces, Bihor, Romanian poets, Hungarian poets, translations, ethnic diversity, cross-culturalism.*

Recently, the book *Bihorul poetic postbelic: O perspectivă critică asupra liricii româno-maghiare (Bihor's Postwar Poets: A Critical Perspective on Romanian-Hungarian Poetry)* was published by the University of Oradea

Publishing House. The book is based on the doctoral thesis undertaken by Mihók Tamás (born in 1991). A graduate of Oradea Philology (both bachelor's and master's degrees), he continued his studies with a PhD in Târgu

Mureș under the guidance of Professor Al. Cistelean.

The author, perfectly bilingual and cultivated in both languages he currently speaks and lives in, has already made substantial contributions to the Romanian-Hungarian cultural dialogue by translating several poetry books from Romanian authors into Hungarian and from Hungarian authors into Romanian.

He has also translated and curated anthologies of Romanian poetry into Hungarian ("A kétezres nemzedék. Kortárs román költészet, 2017") and Hungarian poetry into Romanian ("Către Saturn, înot. Tineri poeți din Ungaria" 2021). He has paid special attention to the poetry from/in Bihor, publishing an anthology of Hungarian poets from Bihor in 2018 ("De mâine pe azi / Holnapról mára").

The interest in poetry written in his native county led him towards the substantial study of post-war poetry in Bihor, a dual literary history within the covers of the same book—a work of literary geography or, borrowing a term from historiography, a literary micro-history that deals with a phenomenon defined by spatial, temporal, and literary genre coordinates.

Somewhat arbitrarily, for sentimental-administrative reasons, the author delineated a literary phenomenon within the

boundaries of today's Bihor county, thus distinguishing it not only from the Hungarian and Romanian "mother" literatures (sometimes ironically referred to as the "dictatorship of the *pusta*" and the "Balkan stridency") but also from the narrower space of Transylvanian literature or even the Crișana/Partium region. Paraphrasing Titu Maiorescu, one could say that the Carpathian Mountains were high enough, and the Hungarian *pusta* landscape was wide enough for Mihók Tamás to delineate a small literary homeland between these forms of relief. Moreover, following the model of the "Miorița" space, defined by the landscape undulations of hills and valleys, the young poet and critic characterizes the county of Bihor ethos as "campestral horizontality" and "karstic relief," humorously adding to it "spa resorts, marks of spiritual cleansing and hygiene, but also of enjoyment" (p. 20, translation mine).

In this harshly delineated geographic and ontological space (for Hungarian poetry, the term "váradiság" is even coined, meaning pertaining to Oradea, "orădenism"), the literary critic Mihók Tamás nevertheless welcomes with generosity poets who have spent at least 10 years in Bihor (why not a duration necessary and sufficient for obtaining German citizenship?!

one may add). Or poets who do not live in Bihor now. But their biographical and soulful connections with the place exist, as for Ana Blandiana; or persist as heritage, as for Ady Endre.

Is Bihor a truly blessed place, poetically speaking?

The poetic realm of Bihor is defined as a transit zone between more significant cultural-academic epicenters such as Cluj-Napoca, Debrecen, Budapest, or Timișoara, marked by a constant flow of conditioned migrations, in the author's view, influenced by the "academic level and labor market of Bihor," which did not provide a conducive environment for poetry and poets (p. 10). Bihor has only partially succeeded in fulfilling its role as a gateway to the West. Nevertheless, the area has been characterized by a multi- and intercultural identity. Mihók Tamás believes that currently, fortunately, the cross-cultural openness and dialogue predominates, and exclusively Romanian or Hungarian cultural enclaves are in minority.

Following the theoretical considerations in the introduction, the work presents the various stages of Romanian and Hungarian poetry in Bihor. These truly begin, in the author's opinion, with Iosif Vulcan and Ady Endre, although in Salonta the native Arany János also worked here. He was considered in the second half of the 19th

century as the greatest Hungarian poet. Hungarian poets are presented around historical groups like "Holnap" ("Tomorrow"), "Forrás" ("Source"), and the "Ady Endre Literary Circle". Romanian poets are also presented chronologically and, partially, grouped by generations or around the series of the prestigious "Familia" magazine.

Most of the poets considered valuable by the author benefit from an extensive presentation, as well as a clear and thorough interpretation of their work. The titles that summarize an essential characteristic of the respective authors, as seen by Mihók Tamás, are very interesting, therefore I mention them in my translation: "Ady Endre, tutelary figure / Prophet of schism," "Vita sicut festum: Máté Imre," "Fábián Sándor or the dialogue of ages," "Gittai István – the resounding rhetoric," "Adonyi Nagy Mária. (Neo)Symbolist Alchemies," "Alexandru Andrițoiu, ancestral artisan," "The morphology of lyricism: Romulus Vulpescu," "Doina Sălăjan or the sedentarism of vision," "Gheorghe Grigurcu. Aforistic nomadism," "Romulus Guga and discordant expressionism," "Fábián Imre, poet of primordial intimacies," "Zudor János or burlesque poetry in a postmodernist fashion," "Kinde Annamária and the vanity

of alter-egos," "Sall László or deconstructive identity," "Szűcs László or journalistic structuralism," "Ioan Moldovan or the deontology of nonchalance," "Traian Ștef and the tenderness of necessary distances," "Ex Nihilo Omnia: Ioan F. Pop," or "Judith Mészáros and the somatic escapism of text."

The study not only aims to map out Bihor's poetry but also has an assumed "justice-seeking" purpose, namely the "restoration of the natural balance of a disturbed literary ecosystem" by "literary activism" and the "illusions of ideological compromise" (p. 264). True to this goal, the volume on Bihor's poetry contains valuable sentences expressed with the delicacy of a scalpel, in a way that may offend some of the authors presented in the volume. One such objective but possibly upsetting verdict for some of those targeted is that the rebellion against the communist regime was not embraced "fully and in its complexity by any poet" (p. 83).

Among the less successful aspects of the volume, we even mention the title, which is imprecise in the sense that the

aimed epoch surpasses the announced temporal framework.

The study presents the poetry of Bihor from the debut of Iosif Vulcan in 1866, so the term "post-war" in this book, as we might expect, does not refer to the period after 1945, but to that after the Crimean War or the American Civil War...

A certain imprecision is also contained in the term "Romanian-Hungarian lyric," which normally designates Hungarian poetry from Romania, just as "Rumäniendeutsche Literatur" designates literature written by Germans in Romania.

A title that accurately reflects the content of the book would have been: 'Bihor's Poetry: A Critical Perspective on Romanian and Hungarian Poetry in Bihor.'

Despite these minor oversights, Bihor's poetry is a welcome, necessary, and useful panorama of Romanian and Hungarian poetry in Bihor, within the social, cultural, and historical context of its evolution. It is also a literary text in itself, full of flavor and linguistic refinement, proving that the poet Mihók Tamás has also the voice of a good critic inside h

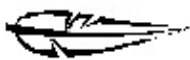
ADINA PRUTEANU

University of Oradea

adina_pruteanu@yahoo.com

Senior Lecturer, PhD,

Article code 680-297R98



Hotel Modernity: Corporate Space in Literature and Film

by Robbie Moore,

Edinburgh University Press. 2021.

CORPORATE SPACES AS METAPHORS OF COMMUNICATION

Abstract: *Robbie Moore's book, "Hotel Modernity: Corporate Space in Literature and Film", aims at providing an in-depth analysis of the way in which corporate spaces, namely grand hotels, generated innovative literary and cultural experiences at the end of the 19th century and in the first almost four decades of the 20th century. The development of corporate hotels triggered the appearance of new cultural and social typologies that were imaginatively depicted in modern fiction and films.*

Key words: *space, hotel, communication, modernity, fiction, film.*

Robbie Moore's thought-provoking research focuses on aspects related to the close communication of man with the spaces represented by corporate hotels, each detail being intended to reveal both various stages in capitalism development and their impact on the creation of fictional and cultural typologies. The hotels analysed throughout the book are viewed as spaces where the

personal meets the impersonal, new forms of associations and interactions, new life experiences being thus generated. During the period to which the study refers, comprised between 1870 and 1939, the corporate spaces of hotels constituted the right environment for modernity to express its dynamic economic, political, and literary progress. Hotels were proper places for "gazing, lounging, publicity,

flirtation and pecuniary emulation" (Moore, 2021:17), being remarkable reference points for innovative ideas and actions in lots of fields, quickly adopting the new in their way to the future. They were prolific cultural hubs, owning music bands, running newspapers and books sales trades, and being the creative meeting places for writers, actors and directors. The idea of the hotel as a corporate space redefining identities and building characters is validated by relevant examples which Moore selected from works written by Henry James, F. Scott Fitzgerald, Elizabeth Bowen, Arnold Bennett, Henry Green, as well as from cinema domain.

Moore's book is ingeniously structured, the reader being invited, as each of the five chapters opens, to step into a modern hotel, beginning with the lobby and piazza, continuing with the parlour and the reading-room, with the roof garden, then with the corridor and the elevator and finishing with the manager's office. Each space represents a starting point for distinct evolutions on the enthusiastic path of modernity choosing itself.

Henry James's travel works, together with the fictional characters from *The American* and *Daisy Miller* are explored in the first chapter, *Lounging Bodies: The Lobby and Piazza*, insisting on the idea that the hotel lobby is the place where the typology of 'long-legged', of 'the stretched-out, elastic body of leisured bourgeois men' (Moore, 2021:29) began to

proliferate. Their bodies seemed to be fusing with the architecture of the lobbies, representing metaphors of communication between inner and outer spaces. The 'lounging generation' inhabiting James's fictional world is depicted as revolutionary, changing the Victorian "manners, furniture and architecture" (Moore, 2021:45). Unlike lobbies, which were "sticky and contaminative" (Moore, 2021:59), piazzas were not furnished with fixed pieces of furniture, a feature that offered their dwellers the sense of 'social plasticity' (Moore, 2021:49), lacking strict prescribed codes of behaviour.

The second chapter, entitled *Stain Resistance: The Parlour and Reading-Room*, examines the hotel spaces built with the purpose of relaxation and their metaphorical representations in H. James's early fiction and in his novel, *The Reverberator*, where the "emancipatory potential of the hotel's disposable culture and the pleasures of minor, interstitial experience" (Moore, 2021:18) are cleverly underlined. Within the corporate spaces devoted to consumerism, the parlours, silent witnesses of history and of their dwellers' habits, resisted in time, blank and stain-free, creating the illusion of a perpetual present, while the reading rooms were rarely provided with permanent collections of books, which made hotel customers discontented and distrustful of corporations reliability.

The third chapter, *'Ritz': The Roof Garden*, brings into discussion the famous hotel Ritz, whose significance lies in its well-known brand, and its mirroring in F. Scott Fitzgerald's fiction. The Ritz hotel was "a fiction of global finance: a licensing apparatus for a loose, decentralized and self-propagating franchise", which made way for it to attach its name to "dozens of hotels, along with apartment blocks, golfing communities, cruise ships, furniture and cigars" (Moore, 2021:18). The whiteness of Ritz became the symbol of luxury; for Fitzgerald's characters, the white spaces meant "the possibility of negation and dissolution, a strangely desirable anywhere or nowhere" (Moore, 2021:109). The presence of old and new, white and black, money and power in Fitzgerald's fictional world is sensibly described in accordance with the meanings of the real Ritz, as well as of the renowned Plaza, in the modern society.

Hotel Angst: The Corridor and Elevator is the title of the fourth chapter that focuses on the analysis of Elizabeth Bowen's *The Hotel*, a novel that "rethinks and estranges the idea of the hotel via an aesthetic that is significantly inspired [...] by the cinema." (Moore, 2021:123) E. Bowen's novel details are observed in close connection with the hotel spaces contained especially in Chaplin's

and E.W. Murnau's films. Moore emphasizes Bowen's style of placing the characters almost on the same level with the objects surrounding them, portraying the former as being rather insipid in contrast with the latter's vividness. A special attention is given to corridors and passages which, both in films an artist range from H. James's representation of Waldorf-Astoria management to Sinclair Lewis's and Arnold Bennet's poets, to the managerial board of MGM's film *Grand Hotel*, and finish with Henry Green's *Party Going*, where the idea of the close relationship between characters and corporate hotel spaces is once again detailed. All the works analysed by Moore in this chapter show how "hotel texts explored ways to represent the power of the corporation over social space". (Moore, 2021:186)

Moore's book encompasses dense, erudite analyses and information, original and challenging conclusions, and also appropriate photographs of the spaces under discussion. The volume is a comprehensive study that thoughtfully invites to reflection on corporate spaces as metaphors of communication between private and public, individual and collective, objective and subjective, and between generations and cultures.

MIHAELA OGĂȘANU

mihaela.ogasanu@yahoo.com
Senior Lecturer, PhD, University of Oradea
Article code 681-298R99



Topophrenia. Place, Narrative and The Spatial Imagination

by Robert T. Tally, Jr.

Bloomington,
Indiana University Press, 2018.

NEW OUTLOOKS ON THEORIES OF SPACE

Abstract: *The playful desire for mapping of the human mind may be stirred up by the desire for narrative, as suggested by Robert T. Tally in his complex, thought-provoking, interdisciplinary approach entitled "Topophrenia. Place, Narrative and the Spatial Imagination". Topophrenia is understood as "place-mindedness". It refers not only to the spatial imagination as to a specific place in some narrative but to the connectivity between conceptions and feelings about that place. We long for a feeling associated with a place, rather than for a place of neutral connotations. In reality, a space is rooted in its elements as well as in its impossibilities.*

Key words: *literature and geography, spatial constructs, storytelling, space in fiction, imaginary spaces*

The playful desire for mapping of the human mind may be stirred up by the desire for narrative, as suggested by Robert T. Tally in his complex, thought-provoking book, an impeccable interdisciplinary approach entitled *Topophrenia*.

Place, Narrative and the Spatial Imagination.

Topophrenia is seen as *place-mindedness*. It refers not only to the spatial imagination as to a specific place in some narrative. Actually, in Tally's terms, *topophrenia* also includes

the "entire range of affects, attitudes, conceptions, perceptions, reference and sensibilities that characterize spatial imagination".

Topophrenia encompasses the concepts that take place in such a way that they become an array of forces modifying relationships and inner experiences. The arrays of forces occur within the cosmic reality of the imagined world.

Unlike the imaginary world, the "imagined" world of fiction, of storytelling, is already a composition. A person's imaginary world is prone to fluctuations, to the influences of the moment, to the unexpected meanders of destiny.

Topophrenia must also include the so-called *jeux d'espaces* (Louis Martin's term). Space provides setting, framework and moving canvases for the interaction of the characters in the story.

How can we translate the visceral feeling of belonging to a certain place, in reality? Why do we want to belong to a space? We long for a feeling associated with a place, rather than for a place of neutral connotations. In reality, a space is rooted in its elements as well as in its impossibilities.

Fiction has enlarged the realm of possibilities. It is not merely the fantastic, although

the fantastic may be part of it. Imaginary space, whilst intangible, possesses qualities that transcend limitations. The imaginary space lives in a illusion.

It prompts readers to suspend disbelief. The imaginary space can easily shift, adapt, evolve, it can receive symbolism, it can be loaded with metaphors. All these elements do not happen with real spaces.

In the science of space and literature, Robert T. Tally Jr. brings in the interconnectedness of disciplines focused on the experience of space and on the interpretation of space. Tally Jr. is not content with abstract theorizing. He knows the 'territory' of his subject very well and he has many original ideas. He connects everything in a new cartography of the subject, paying attention to all the nuances of interpretation so as to create a functional system of approaching such a complex matter.

Place is something so common that it is simply taken for granted. Yet place is, at the same time, a very complex matrix of concepts and it has its own special insertion- as space- in the most fabulous philosophical questions of mankind.

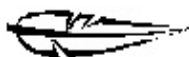
FLORIN CIOBAN

cioban.florin@btk.elte.hu

Professor, PhD,

ELTE University of Budapest

Article code 682-299R100



*Traumă și modernitate. Identitate locală a Salontei și cariera
unui poet maghiar din secolul 19
(Trauma and Modernity –The Local Identity of Salonta and the
Career of a 19th Century Hungarian Poet)*

by Gábor Vaderna,

Editura Presa Universitară Clujeană, 2022

Cluj University Press, 2022.

REVISITING TRAUMA AND MODERNITY

Abstract: *The book explores the intricate relationship between trauma and modernity, along the path of a 19th century Hungarian poet, navigating the societal progress that had changed the 19th century Salonta, by shaping the cultural identity of the place. Arany János was a role model even during his lifetime and remains a prominent figure in Hungarian culture to this day. Why is the poet Arany so important to Hungarians? What secrets did he possess that his contemporaries did not figure out?*

Key words: *19th century Transylvania, Hungarian poets, topos, ethos, trauma, modernity*

ARANY János was a role model even during his lifetime and remains a prominent figure in Hungarian culture to this day. However, why is he so important to Hungarians? What secrets did he possess that his contemporaries did not understand? This book does not shy away from these questions. The author, a Budapest university professor and literary historian at the Museum of Hungarian Literature, uncovers various poetic techniques that propelled Arany to success. The volume explores how Arany built a career that led him to become an esteemed member of the bourgeoisie in Pest, starting from a very impoverished rural background. Concurrently, Vaderna examines the establishment of the Hungarian elite in Austria-Hungary, the societal issues of that time, and elucidates the obstacles that hindered the completion of the urbanization process in this part of the Monarchy. Through these investigations, the reasons become clear as to why the elite of a country, which embarked on the path of centralization, was still not interested in fundamental social or ethnic questions, and why they simultaneously trusted and doubted the idea of modernization. We will understand the source of despair regarding the thoughtless

development of technological civilization and the explanation for the nostalgia surrounding rural life.

After Arany's death, a significant portion of his legacy ended up in his hometown of Salonta. Using the restored objects and collected memories, the Arany János Memorial Museum was established, becoming the first Hungarian memorial museum that showcases the life and work of the poet. First and foremost, the literary critic clarifies the aspects through which the local community sought to benefit from Arany's fame and authority. Towards the end of the 19th century, Salonta experienced dynamic development and aspired to get transformed from a market town into a modern city. The memory of Arany intertwined with grand urban plans in the life of the city. Another aspect regarding the connection between the city and the poet is that Salonta frequently appears in his poems, featuring various local stories and legends. It could be said that Salonta was introduced into Hungarian culture by Arany.

By establishing the museum, the locals not only commemorated the poet, but the museum also served a broader function as a fundamental instrument of a modern city.

The stories immortalized by Arany helped the community recreate its identity in the present day. On the other hand, from the perspective of historical politics and identity issues, several contradictions can be observed. The bourgeois interior in the reconstructed castle presents Arany's room, but at the same time, it is a foreign entity within that environment. It brings together the sense of the past and a desired future.

This book aims to examine the complex correlation between the history of a city in Bihar County, the career of a poet originating from it, both investigated from the perspective of local identity related to the city and the poet. This perspective represents a new approach in Hungarian literary history: the author no longer asks what János Arany means to the Hungarian nation, but rather what he means to a local community and its transformations. For many, Arany is the first modern poet in Hungarian literature.

The book aims to narrate the modernity of the poet in relation to local aspects. The 200th anniversary of János Arany's birth was declared a memorial year in Hungary. The archival collection (books, manuscripts, personal items) of the Arany János Memorial Museum was restored in 2017-

18, followed by the opening of a new exhibition entitled "Honnan és hová?" [From Where and to Where?]. The author of this book served as the curator of the exhibition. In connection with this, a book was published in Hungarian under the title "Honnan és hová? Arany János és a nagyszalontai hagyomány" [From Where and to Where? János Arany and the Tradition of Salonta]. This book, which is also available in Romanian, aims to convey the knowledge gathered during the organization of the exhibition. Salonta is a multicultural town (of about 17000 inhabitants) in nowadays Romania. The majority of Salonta population is made of Hungarians living in Romania. The edition of the book in the Romanian language explains inevitable conceptual elements but goes beyond being a mere translation of the Hungarian text. It examines themes that may be relevant to readers who are only acquainted with Hungarian culture in this way, and occasionally, this may lead to a shift in emphasis within the text.

Although this work follows the logic of the exhibition, there are passages that provide more detailed information on the current theme to better situate the information within the context of Hungarian culture. The introduction presents the

history of the Arany János Memorial Museum (the history of building a tradition and its relationship to a 21st-century exhibition). The first chapter narrates the history of Salonta (the unfolding of a city's shared identity and the processing of traumas throughout history), the second discusses the intellectual of Central Europe, presented through the portrait of János Arany (the dilemmas of the Hungarian intellectual in the Austro-Hungarian era), and the third chapter focuses on the cultural technique of memory (the various local versions of national cult and the instruments a community has to articulate itself in this regard).

