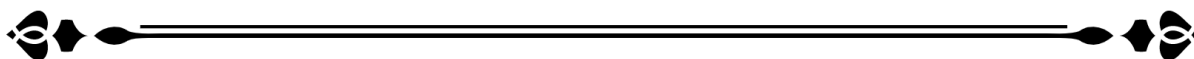


# Gaudeamus

Alma Mater Crisiensis



**Editura Universității din Oradea**  
2022

### Colectivul de redacție

Redactor-șef: lect. univ. dr. ANCA TOMOIOAGĂ  
Secretar de redacție: asist. univ. dr. ANAMARIA-BIANCA TONTÏ  
Redactori: DIANA ALEXANDRA DRAGOMAN  
TEODORA ALICE IGNAT  
GEORGIANA RALUCA NUȚAȘ  
ALEXANDRA MAGHIAR



### Colegiul științific

Profesor univ. dr. habil. FLORIN CIOBAN (Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta)  
Conferențiar univ. dr. habil. ADINA CHIRILĂ (Universitatea de Vest din Timișoara)  
Conferențiar univ. dr. VERONICA BUCIUMAN (Universitatea din Oradea)  
Conferențiar univ. dr. DACIANA VLAD (Universitatea din Oradea)  
Conferențiar univ. dr. CRENGUȚA GÂNSCĂ (Universitatea din Oradea)  
Lector univ. dr. EVA SZEKELY (Universitatea din Oradea)  
Lector univ. dr. PAULA NEAMȚU (Universitatea din Oradea)  
Conferențiar univ. dr. SIMONA ȘUTA (Universitatea din Oradea)  
Lector univ. dr. MĂDĂLINA PANTEA (Universitatea din Oradea)



Responsabilitatea opiniilor, ideilor și atitudinilor exprimate în această revistă revine în exclusivitate autorilor.

ISSN 2344-3154

---

Această revistă este editată de **Facultatea de Litere** a Universității din Oradea

## INSERAREINSERARECUPRINS

Notă	5
------	---

### STUDII DE FILOLOGIE

MĂDĂLINA SANDU (LIXĂNDROIU), Forme ale intertextualității în <i>Și v-am spus povestea așa</i> de Florin Bican	7
VIOLETA COSTEA (MOT), „Lumi încorporate” în teatrul lui Marin Sorescu	18
MARGENTINA IASMINA BOT, Timpul și spațiul nostalgiei. O retrospectivă iugonostalgică asupra romanelor Dubravkăi Ugrešić	29
DIANA ALEXANDRA DRAGOMAN, Simbolistica numerelor în <i>Creanga de aur</i> , de Mihail Sadoveanu. Numărul 7	36
MARIANA-DUMITRA SANDU (GEAMĂNU), Scrisorile literare din romanul <i>Zmeura de câmpie</i> de Mircea Nedelciu. Analiză stilistico-pragmatică	44
DANIELA ISPAS (PETCU), Câmpul lexico-semantic al numelor de stări asociate binelui și răului	51
ANCA-GIORGIANA MANTA (PANDURU), Imagini ale zgârceniei în proverbe din literatura populară românească	61
ILEANA-MANUELA RAȚ (BĂLAN), Competență și performanță lingvistică în romanele secolului al XIX-lea haiducești românești	67
MARIA PATRICIA BODIU, Oglindirea în plan lingvistic a războiului ruso-ucrainean. Aspecte din <i>social media</i> și audiovizual	76
ANA CUCIULA, Grafii non-standard în <i>social media</i>	86
LAURA-VICTORIA STOICA, The Pleasures of Revolution: Sexuality, Power and Gender Roles in Julia Alvarez's <i>In the Time of the Butterflies</i>	95

ADRIANA IOANA GIORGIANA COLIBABA, <i>The Mammy Stereotype in <i>Gone with the Wind</i> and <i>To Kill a Mocking Bird</i></i>	104
ANCA RODICA TIVADAR, <i>The Commercial Success of Detective Literature</i>	113
LISA MATEI, <i>Zwischen den Schrecken des Krieges und dem Lebenshunger in der Barockzeit: Gegensätzlichkeiten, Erfindergeist und Musik im 17. Jahrhundert</i>	122
JÉRÔME COCHAND, <i>Acquisition des marqueurs discursifs en français et représentations liées à la langue. Parcours d'étudiants roumains en contexte de mobilité</i>	132
ANA-MĂDĂLINA SIMIUC, <i>Les visages des femmes chez Amélie Nothomb</i>	141
IONELA ȘOITU, <i>Vers une typologie des arguments dans le discours numérique ordinaire</i>	149

## RECENZII ȘI CRONICI LITERARE

GEORGIANA RALUCA NUȚAȘ, <i>Sub umbrela transformărilor literare: Istoria literaturii române contemporane 1990-2000</i> , Mihai Iovănel, Iași: Editura Polirom, 2021	162
LARISA-IOANA NISTOR, <i>Timpul aripilor frânte: Tot înainte</i> , Ioana Nicolaie, București: Editura Humanitas, 2021	166
BIANCA-GLORIA BRATA, <i>Formele uitării: Bufnița albă</i> , Savatie Baștovoï, București: Editura Cathisma, 2019	168

## Notă

*Gaudeamus Alma Mater Crisiensis* este actualmente o revistă cu profil științific și cultural, cu tradiție în Universitatea din Oradea și în Facultatea de Litere, dedicată popularizării rezultatelor cercetării studențești în domeniul filologic, cum reiese din monografia *Revista „Gaudeamus” Alma Mater Crisiensis după 50 de ani*<sup>1</sup>. Prima revistă universitară orădeană „a apărut între anii 1968 și 1973 [...] sub egida Asociației Consiliilor Studențești și în regia fostului Institut Pedagogic de 3 ani [...]. Direcția propriu-zisă a revistei i-a fost încredințată lui Sever Dumitrașcu [...]” (Bungău 9). La creșterea valorii revistei au contribuit cadre didactice ale filologiei orădene.

Ediția de față cuprinde o selecție a lucrărilor științifice prezentate în cadrul conferinței naționale, cu participare internațională, intitulată *Contribuții la cercetarea filologică actuală. Ediția a II-a* (26-27 mai, 2022).

La conferință au participat peste 70 de studenți, masteranzi și doctoranzi de la facultățile de profil din toate colțurile țării (București, Craiova, Iași, Alba Iulia, Cluj-Napoca, Brașov, Timișoara, Galați, Sibiu, Constanța, Ploiești, Sibiu, Suceava), dar și din străinătate.

Lucrările sub formă de referat sau poster au fost prezentate de către participanți în cadrul unor paneluri tematice, moderate de echipe de experți pe subdomeniile: lingvistică, teorie literară și culturală, didactică și interdisciplinaritate.

Această manifestare științifică organizată de Facultatea de Litere din Oradea își propune dezvoltarea competențelor noilor generații de cercetători în domeniul filologic. De asemenea, se doorește crearea unui cadru de dialog științific cu domenii conexe.

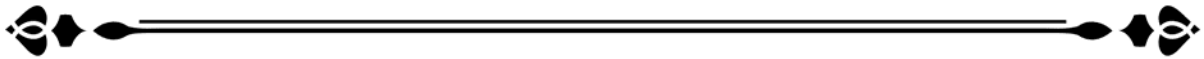


---

<sup>1</sup> Derșidan, Ioan, Cioban Florin, Gavra, Ruxandra, Sfrengu, Florin (coord.): *Revista „Gaudeamus” Alma Mater Crisiensis după 50 de ani*. Oradea: Primus, 2020.



# Studii de filologie



## **Forme ale intertextualității în *Și v-am spus povestea așa* de Florin Bican**

Mădălina Sandu (Lixăndroi)  
Studentă doctorandă, Universitatea din Craiova

### **Abstract**

*Intertextuality, an implicit feature of textuality, designates the property of the literary text to be linked to other previous texts belonging to earlier authors. "Any text," says J. Kristeva (1969), "is like a mosaic of quotations; it is just the absorption and transformation of another text." Intertextual citation is never innocent or direct but continually transformed, distorted, condensed, or edited to serve the value system of the speaking subject. To write means to re-write, which highlights the traces of the texts that the new text consciously or unconsciously reveals. In „Și v-am spus povestea așa,” Florin Bican reminds us of the great Romanian fairy tales, including them in a great modern story. Now we find out that all the fairy-tale heroes, all the horses, the Green or Red Emperors, the Red Man, the princesses, and all the other beings met during their lifetime; they helped each other and even metamorphosed into different characters. Those who remember this great story are the horses; as they tell it, we understand how all these characters were created.*

**Keywords:** *allusion, cliché, intertextuality, quote, story*

### **Introducere**

Intertextualitatea este un concept frecvent vehiculat în vocabularul teoretic actual, deși definițiile ei sunt variabile și uneori pot duce la contradicții. Ideea primordială este aceea că textul este traversat totdeauna de alte texte. Important pentru cultura contemporană, conceptul se regăsește în critica din toate domeniile artei: literatură, muzică, pictură, arhitectură etc. Are o legătură strânsă cu postmodernismul, dat fiind faptul că vorbim despre cultivarea stilului hibrid, amestecând elemente ale culturii înalte cu unele ale culturii populare, cu semnificații plurale. Intertextualitatea nu evidențiază un fenomen nou, ci propune o manieră nouă de a concepe formele de intersecție explicită sau implicită dintre texte. În acest articol ne propunem să evidențiem câteva forme de intertextualitate regăsite în cartea lui Florin Bican, *Și v-am spus povestea așa*, axându-ne cu preponderență pe teoria lui Gérard Genette, fără a face abstracție de celelalte teorii importante construite în jurul acestui concept plurietajat.

### **1. Text și intertext în literatura pentru copii**

O operă literară este constituită dintr-un „text, definit (foarte minim) ca o secvență mai mult sau mai puțin lungă de enunțuri verbale care sunt mai mult sau mai puțin înzestrate cu semnificație”. Dar este „rareori prezentat într-o stare neîmpodobită, neîntărită și neînsoțită de un anumit număr de producții verbale sau de altă natură” (Genette 1997b: 1). Dacă *textul* înseamnă „țesătură” (latină „textus”), „inter-” trimite la ideea de legătură, de relație. Intertextualitatea ar desemna, așadar, raportul dintre texte (Popescu 64).

În anii '60, Julia Kristeva a fost cea care a folosit „intertextualitatea” pentru prima dată, indicând orice relație între diferite texte. Autoarea e de părere că scriitorii nu-și creează din nimic textele, ci folosesc elemente ale unor texte preexistente, astfel încât orice text este în realitate „o permutare de texte” (Kristeva 252). Kristeva crede că textele nu pot fi înțelese cu adevărat în afara contextului cultural și social căruia le aparțin. Textul literar este, deci, doar



unul dintre numeroasele locuri în care mai multe discursuri diferite converg, sunt absorbite, sunt transformate și își asumă un sens pentru că sunt situate în această rețea circulară de interdependență care se numește *spațiu intertextual*.

Kristeva a subliniat că intertextualitatea nu este doar un proces de recunoaștere a surselor și influențelor. Ea a construit pe opera lui Bahtin, care identificase cuvântul ca fiind cea mai mică unitate textuală, situată în raport cu trei coordonate: scriitorul, textul și textele exterioare. Pentru prima dată în istoria literară, textul literar (cuvântul) a căpătat o dimensiune spațială când Bahtin a făcut din el o funcție fluidă între scriitor/text (pe axa orizontală) și text/context (pe axa verticală). Această idee a înlocuit noțiunea formalistă anterioară conform căreia textul literar era un punct fix cu un sens fix (Wilkie-Stibbs 169). Bahtin a descris acest proces ca un dialog între mai multe scrieri și ca intersecția suprafețelor textuale: „orice text este un mozaic de citate; orice text este absorbția și transformarea altuia” (Kristeva 66).

Teoria intertextualității a fost extinsă de Jonathan Culler (1981) și de Roland Barthes (1970/1975), care a considerat cititorul ca o componentă constitutivă a intertextualității. Culler a descris intertextualitatea ca spațiul discursiv general în care sensul este făcut inteligibil și posibil (Culler 103), iar Barthes a inventat termenul de „intertextualitate infinită” pentru a se referi la codurile intertextuale prin care cititorii dau sens unei opere literare, pe care el le numește „mirajul citărilor”. Ele locuiesc în mod egal în cititori și în texte, dar convențiile și presuposițiile nu pot fi urmărite la o sursă sau la surse originale. „'Eul' care se apropie de text este deja o pluralitate de alte texte, sau mai precis, de coduri pierdute (ale căror origini se pierd)” (Barthes 1975/1976: 16). Ideea că textele sunt produse și cititorii le înțeleg numai în raport cu codurile deja încorporate care locuiesc în texte și cititori (și în autori, deoarece sunt cititori de texte înainte de a fi autori) are ramificații care contestă orice pretenție de originalitate textuală. În acest sens, deci, toate textele și toate lecturile sunt intertextuale. Acest lucru ne aduce aproape de utilizarea de către Genette a termenului „transtextualitate” (Genette 85-90), prin care se referă la tot ceea ce influențează un text fie explicit, fie implicit.

Christine Wilkie-Stibbs susține că acest model dinamic și spațial al intertextualității are implicații deosebite pentru o intertextualitate a literaturii pentru copii, deoarece axa scriitor/cititor este poziționată în mod unic într-o relație de putere dezechilibrată. Adulții scriu unii pentru alții, dar nu este obișnuit în cazul copiilor să scrie literatură unii pentru alții. Acest fenomen i-ar face efectiv pe copii destinatarii neputincioși ai ceea ce adulții aleg să scrie pentru ei, iar literatura pentru copii un subgen intertextual al literaturii pentru adulți. Doar că procesele intertextuale prin care copiii preiau proprietatea asupra unui anumit text exclud imperialismul textului și al autorului. Inevitabil, fenomenul intertextualității instituie un tip curios de hegemonie în cărțile pentru copii, în care adulții care scriu pentru copii (care prin definiție nu mai sunt ei înșiși copii) operează conștient sau inconștient și sunt influențați de spațiul intertextual care este literatura pe care o citeau în copilărie (Wilkie-Stibbs 169).

Teoria intertextualității este dinamică și dialogică, situată în teoriile scrisului, teoria răspunsului cititorului, producția socială a sensului și intersubiectivitatea („eu” care citește este o rețea de citări). Este și o teorie a limbajului pentru că subiectul de lectură, textul și lumea nu sunt doar situate în limbaj, ci sunt și construite de acesta. Deci, nu numai că avem o noțiune că toate textele sunt intertextuale, ci devin astfel pentru că sunt legate dialectic de codurile și practicile lingvistice, culturale și literare și sunt ele însele produse ale acestora; la fel sunt cititorii, scriitorii, ilustratorii și telespectatorii (Wilkie-Stibbs 170).

Pentru a înțelege un anumit text, copiii recurg la o suită de fenomene intertextuale, de exemplu, la cunoștințele lor despre ficțiuni citite anterior, texte vizuale – film, ilustrații și programe TV, desene animate, video, benzi desenate, reclame și cântece și că fac acest lucru la mai multe niveluri ale textului, cum ar fi intrigă, personajul și motivația acestuia, limbajul, temele și ilustrațiile.

La nivelul textelor literare, Christine Wilkie-Stibbs identifică trei categorii principale de intertextualitate: (1) texte de citare care citează sau fac aluzie la alte opere literare sau neliterare; (2) textele de imitație care caută să parodieze, să pastişeze, să parafrazeze, să „traducă” sau să înlocuiască originalul, care caută să-și elibereze cititorii de o admirație suprainvestită în marii scriitori din trecut și care funcționează adesea ca pre-textul originalului pentru cititorii de mai târziu (Worton și Still 7); și (3) texte de gen în care grupuri identificabile comune de coduri și convenții literare sunt grupate împreună în modele recunoscute care permit cititorilor să le localizeze și să îi determine să caute texte similare. La nivelul răspunsului literar, răspunsurile intertextuale ale tinerilor cititori ar putea fi clasificate în mod util în ceea ce privește legăturile pe care le fac în mod deschis cu alte texte, experiențele lor personale care se referă la relația lor cu textul focalizat și înclinația lor de a manipula textul focalizat în atracția către reinventare, recreare, rescriere (Wilkie-Stibbs 170).

Gérard Genette a lărgit aria de studiu al intertextualității propusă de Kristeva și a numit relația dintre un text cu alte texte drept „transtextualitate” sau transcendență textuală și a subdivizat acest tip în cinci categorii în care intertextualitatea era doar un singur tip.

Genette explică transtextualitatea ca „tot ceea ce stabilește textul într-o relație, fie ea evidentă sau ascunsă, cu alte texte” care „acoperă toate aspectele unui anumit text” (Genette 183-184). Alte categorii au fost numite „arhitextualitate”, „paratextualitate”, „metatextualitate” și „hipertextualitate”, fiecare cu subcategorii proprii. Dintre toate aceste categorii, intertextualitatea și hipertextualitatea studiază relația dintre două texte artistice, în timp ce transtextualitatea este studiul relației unui text cu hipertextul aferent. Pe de altă parte, paratextualitatea cercetează relația unui text cu alte texte conectate sau separate.

Intertextualitatea în ideea lui Genette este diferită de ideea lui Kristeva, deoarece are dimensiuni mai limitate. De asemenea, intertextualitatea este relația dintre două texte în funcție de co-prezență. Cu alte cuvinte, dacă o parte dintr-un text (textul 1) apare în celălalt text (textul 2), relația dintre ele este intertextuală.

## 2. Vechi și modern în *Și v-am spus povestea așa de Florin Bican*

Apărută în 2014 la editura Arthur, cartea lui Florin Bican este un basm contemporan reconstruit *pe și din* basmele copilăriei. Nu este nevoie să fii un cititor avizat pentru a recunoaște aluziile și citările intertextuale, iar la finalul cărții ai surpriza să regăsești titlurile care au inspirat această carte: *Aleodor Împărat*, *Voinicul cel fără de tată*, *Făt-Frumos cu părul de aur* de Petre Ispirescu, *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă, *Făt-Frumos din lacrimă*, *Luceafărul* de Mihai Eminescu, *Hanul Ancuței* de Mihail Sadoveanu, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga, *Trăncăniciada (Peripețiile Alisei în Lumea Oglinzii)* de Lewis Carroll.

Preluând ideea lui Dragan Ibrahimovici, autorul relansează într-o formă inedită câteva dintre cele mai cunoscute basme ale românilor, dar istorisite, de data aceasta, nu de un narator neutru, ci chiar de cailor năzdrăvani de care sunt pline poveștile tradiționale românești.

Ca cititori, nu suntem introduși direct în subiect, ci suntem în fața unei metode nemaîntâlnite de a povesti: cartea începe cu capitolul -3 și continuă ascendent până la 0 și apoi decurge în ordinea firească, capitolul 1 fiind, de fapt, cel în care povestea capătă aripi în lumea basmului. La început, Doru (Aleodor), un băiețel pasionat de povești și de cai (călușul Ralf era singura jucărie pe care o lua cu el în călătorii), se plictisește de moarte pe drumul spre munte, acolo unde călătorește în mașina părinților. Aproape de Sinaia, la Posada, autocarul pe care îl urmăreau o cotește la dreapta pentru a intra într-o lume de basm, Fantascalia, unde aventura începe:

Așa aflară ei de la veselii lor însoțitori, al căror număr sporea cu fiecare pas, că o dată (ca niciodată) pe an, eroii poveștilor se adună să asculte o poveste împletită din mai multe povești. Ascultând-o, își aduc

mai bine aminte cine sunt și, renăscuți din cuvintele poveștii ascultate, pot da viață mai departe propriei lor povești. Altfel s-ar ofili, și odată cu ei s-ar ofili și povestea lor. În fiecare an se povestește alt mănunchi de povești, iar povestitorul este de fiecare dată altul. Anul acesta venise rândul poveștilor cu cai năzdrăvani – de aia se numea sărbătoarea ”Paștele Cailor”. Dar cine va spune povestea, nu vor ști până când nu dau semnalul câinii din Giurgiu. (Bican, 2014: 15)

Tehnica narativă este clasică, povestirea în ramă sau povestea în poveste, copilul Doru devenind narator într-o limbă inaccesibilă neinițiatilor, părinții beneficiind de traducerea simultană a mesajului realizată de turturica „roșcatei frumoase care îl însoțea pe Harap-Alb”. De altfel, intenția autorului de a parodia povestirea în ramă este explicită atât prin citatele din volumul *Hanu Ancuței* pe care le-a inserat în text, cât și prin acea suită de surse indicate la final „cititorului mai vigilent”:

S-a ridicat din toharca lui un cal mătăhălos, și s-a arătat în lumina slabă a tăciunilor, înaintând spre centrul adunării. Numai după cum aducea picioarele, rar, parcă cosind cu ele, s-ar fi putut cunoaște că-i cal înaripat(...). Eu toate le-am ascultat și toate au fost istorii frumoase, urmă el cu glas gros, și nădăjduiesc să mai auzim și altele care să fie de ajutor la treaba pentru care ne-am adunat aici. (Bican, 2014: 57)

Pătrunderea personajelor pe tărâmul poveștilor echivalează cu „intratul în pădure” conform sintagmei utilizate de Umberto Eco în cartea sa, *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Cititorii, la fel de uimiți ca și părinții copilului, asistă la etalarea unor entități, proiecții ale unor imagini fabuloase neverosimile.

Expresia „câinii din Giurgiu” apare în basmul *Aleodor împărat*, cules de Petre Ispirescu: „Fata de împărat, tot uitându-se la el, i se scurgea ochii după frumusețea și după boiul lui. Inima îi dete brânci și ea nu se putu opri, ci îl sărută. Aleodor, cum se deșteptă, îi trase o palmă de auzi câinii în Giurgiu” (Ispirescu 1975) și trimite la suferința provocată de o agresiune fizică. Adrian Bucurescu vine cu varianta că expresia ar apărea și într-o variantă buzoiană a Mioriței: „S-aud din mormânt/Mieii mehăind/Și câinii din giulgiu/Cum latră a giulgiu”. „Giulgiu” ar însemna „grozav, zburlit, zborșit”. Așadar, explică Bucurescu, după o bătaie soră cu moartea, adică foarte violentă, însemna pe vremuri că te-așteaptă giulgiul și mormântul (Bucurescu). Expresia trimite și la o revenire la realitate, după o scurtă perioadă de amnezie.

De asemenea, prezentă atât în narațiunea-cadru, cât și în toate relatările cailor, inclusiv în cea a fetei lui Verde Împărat, expresia este un fir al Ariadnei ce îi conduce pe naratori să își descopere originea comună. Uimiți, cei șase cai năzdrăvani află că sunt frați și că Jumătate-de-iepure-șchiop este întâiul născut al mamei lor, mârțoaga de iapă, ce deranjase hora ielilor în noaptea de Sânziene. Astfel, ei se întâlnesc pe tărâmurile lui Jumătate de Om pentru a-l salva de la pieire pe fratele lor.

Pe lângă preluarea unor pasaje din cărțile lui Petre Ispirescu, Eminescu sau Creangă (preluare semnalată prin litere italice), autorul amestecă arhaicul cu modernul, răstălmăcind, recreând, reînviind, transformând, presărând umor și ironie blândă, nu zeflemistă, cum putem întâlni la Creangă:

Scorpia, cu trei fălci în cer și cu trei în pământ, și vărsând flăcări dintre ele, se apropia ca vântul de iute. N-am mai stat să dăm nas în nas cu ea, ca să facă din noi chebap. M-am urcat repede ca săgeata până deasupra ei, și apoi am virat către ea dintr-o parte, cât să-i vină bine lui Făt-Frumos s-o săgeteze. Iar el, vâj!, i-a și zburat un cap cu săgeata și tocmai se pregătea să i-l zboare și pe-al doilea. Scorpia se ruga cu lacrimi să o ierte, că nu-i face nimic, să moară familia ei – avea și ea trei fete la care ținea ca la ochii din cap – și, ca să-l încredințeze, i-a dat un pact de neagresiune scris – și semnat – cu sângele ei. (Bican, 2014: 233)

Combinând subtil elemente tradiționale ale basmului, cu detalii din viața noastră de oameni moderni, reușește să trezească la viață tradiția și să îmbogățească realitatea. De exemplu, salatele din Grădina Ursului sunt „super-salate”, ursitoarele nu sunt niște animatoare angajate cu ora la botez, iar Sfânta Duminică își scoate certificat de cerșetoare de la logofătul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, căzând la învoială cu el să-i dea două treimi din câștig:

Grijuliu să nu-l piardă din ochi nicio clipă, împăratul s-a nimerit să fie treaz și când au venit ursitoarele. Pe vremea aceea, ursitoarele nu erau, ca azi, niște pițipoance îmbrăcate în voaluri fistichii de mătase sintetică și angajate cu ora de la agențiile de protocol ca să fluture baghete de plastic peste pruncul neajutorat, sub privirile lăcrămos-alcoolizate ale lietei de petrecăreți, în timp ce se întreabă una pe alta din colțul gurii, «Cât mai stăm, fată?» (Bican, 2014)

Florin Bican „modernizează” fetele de împărat care fuseseră reduse la rolul de spectatoare pasive la luptele pe care le dau eroii pentru a le salva, nemaifiind în *Și v-am spus povestea așa* atât de neajutate. Iar acestea nu sunt singurele personaje recuperate și personalizate. Frații lui Harap-Alb, mama lui Prâslea cel Voinic, nunta furnicilor (o combinație între *Călin, file din poveste* și *Povestea lui Harap-Alb*), chiar și Spânul sau Sfânta Duminică, sunt, rând pe rând, scoși din stereotipia în care i-au îngropat basmele populare.

## 2.1. Paratextualitatea

Prefixul *para-* înseamnă „lângă”, iar paratextualitatea este relația dintre un text și „paratextul” său. În viziunea lui Genette, paratextualitatea cuprinde acele dispozitive și convenții liminale, atât în interiorul cărții (peritext), cât și în afara acesteia (epitext), care mediază cartea către cititor: titluri și subtitluri, pseudonime, dedicații, epigrafe, prefete, intertitluri, note, epiloguri și postfețe, dar și elementele din istoria publică și privată a cărții, „epitextul” acesteia, „epitextele publice”, precum și „epitextele private” (Genette, 1997b: 2).

Tot Genette „face o distincție între paratexte, care sunt autografice (de către autor) și alografice (de către editor sau altă persoană). Funcția principală a prefetei autografice sau alografice este de a încuraja cititorul să citească textul și de a instrui cititorul cum să citească corect textul. Cu relatarea sa despre paratextualitate, Genette adoptă o poziție diferită de cea a post-structuraliștilor care au respins intenția auctorială. Versiunea structuralistă a intertextualității reafirmă importanța intenției auctoriale” (Simandan 31).

Titlul volumului *Și v-am spus povestea așa* trimite la formula tipică de încheiere a basmelor și sugerează conexiunea cu acestea. În completare vine subtitlul *Aventurile cailor năzdrăvani rememorate de ei înșiși* care anticipează multiplele perspective din care povestea va fi înfățișată. De asemenea, ilustrația copertei 1 înfățișează cerbul a cărui piele era bătută cu nestemate din *Povestea lui Harap-Alb*. Pagina 3 vine să completeze peritextul cu un indiciu: „după o idee de Dragan Ibrahimovici”. Numai că acest autor se dovedește a fi o „himeră”, numele său este fictiv ca și opera, dar, deși nu are operă, el are idei care generează cărți precum cea de față și *Istoria lui Răzvan* de Horia Corcheș.

Pe coperta a patra a cărții găsim cuvintele lui Radu Paraschivescu:

Basmul acesta pe care Florin Bican îl coase are foarte multe trimiteri în realitate, în imediat. Și aici e paradoxul și, de fapt, clenciul poveștii, pentru că de obicei basmele ne decuplează de la realitate și ne mută pe un tărâm fantastic. Nu și aici [...]. (Paraschivescu)

Epitextele sunt praguri indirecte care oferă publicitate sau critică textului. Epitextualitatea cuprinde recenzii din ziare sau reviste, evenimente de publicitate, interviuri acordate de autor, scrisorile autorului, designul copertei, materialul publicitar sau estetica de producție a cărții.

Potrivit lui Genette (1997b: 38), epitextualitatea „este situată în afara arhitecturii actuale a cărții, dar este legată de aceasta prin diverse forme reprezentative, cum ar fi

comunicate de presă, publicitate, broșuri, interviuri și articole despre autorul ei”. De exemplu, în 2019, scriitorul Florin Bican afirmă: „unul dintre motivele pentru care am scris *Aventurile cailor năzdrăvani rememorate de ei înșiși* a fost să (re)semnalez copiilor și adulților basmele pe care au ajuns să le ignore, în speranța că, după lectura cărții, se vor întoarce la ele” (Bican, 2019) iar în 2020, mărturisea ideea care a inspirat cartea „Și v-am spus povestea așa”:

Am scris această carte dintr-o pornire justițiară. Căii din poveștile citite în copilărie mi se păreau adevărații eroi ai acelor narațiuni. Bipedul care-i călărea nu făcea decât să profite de înzestrările lor. Prin forțe proprii, respectivul biped nu numai că nu ar fi ajuns la destinație – necum să se mai și întoarcă teafăr de acolo – dar nici nu ar fi făcut față probelor de pe traseu [...] Asta am încercat să fac în „Și v-am spus povestea așa” – să repar nedreptatea rolului secundar atribuit cailor, aducându-i în prim plan, punând pe ei lumina reflectoarelor, dându-le microfonul și lăsându-i să spună povestea din perspectiva lor, făcând astfel dezvăluiri asupra episoadelor pe care narațiunea fixată pe erou tinde să le treacă cu vederea [...] (Bican, 2020).

## 2.2. Metatextualitatea

Genette spune despre metatextualitate că „unește un text dat cu altul, despre care vorbește fără a-l cita neapărat (fără a-l chema), de fapt uneori chiar și fără a-l numi” (Genette 1997a: 4). Atunci când textul 2 critică și interpretează textul 1, relația lor va fi relație metatextuală, deoarece textul 2 care interpretează, critică și explică este mai degrabă metatextual decât textul 1. Relația metatextuală poate acționa în explicarea, negarea sau aprobarea textului 1.

Metatextualitatea este un comentariu critic explicit sau implicit al unui text asupra altui text. Este relația dintre un text și un alt text de critică scris „după” (cronologic) acesta. Critica sau comentariul nu este străină de sensul unui text literar, ci este parte integrantă a acestuia, deoarece niciun text nu este scris pentru a nu fi citit și interpretat.

Patricia Waugh definește metaficțiunea ca fiind un termen dat scrierii ficționale care atrage atenția în mod conștient și sistematic asupra statutului său de artefact pentru a pune întrebări despre relația dintre ficțiune și realitate. Oferind o critică a propriilor metode de construcție, astfel de scrieri nu doar examinează structurile fundamentale ale ficțiunii narative, ci explorează și posibila ficțiune a lumii în afara textului literar ficțional (Waugh 2).

Metaficțiunea explică potențialul „dialogic” al operei și, prin aceasta, pune în prim plan modul esențial al oricărui limbaj ficțional. Bahtin definește ca fiind în mod deschis „dialogice” acele romane care introduc o „direcție semantică în cuvânt, care este diametral opusă direcției sale originale [...] cuvântul devine arena conflictului între două voci” (Bahtin 106).

Textul vine să explice, să dărâme și să reconstruiască tot ceea ce știam din basmele clasice. Este o altă perspectivă pe care nu o cunoșteam și care completează lacunele cu care ne-au lăsat povestitorii clasici:

I-a mai făgăduit apoi că-i va da de soție pe oricare dintre fetele de împărat care la vremea aceea uimiseră lumea cu frumusețea lor. Copilul a-nceput a plânge mai tare. Și nici nu-i de mirare. Până se făcea el de înșurătoare, frumusețea acelor fete ar fi trecut, iar el s-ar fi trezit că mireasa lui e o babă. Păi cum să nu plângă săracul copil? (Bican, 2014: 244)

Aluziile metatextuale, precum cele din povestirea lui Mesteacăn, transmit o etică a narațiunii a cărei logică intrinsecă trebuie respectată: „Nu se făcea, că s-ar fi încurcat poveștile...”; „Iar dacă nu-l știți, vi-l închipuiți, îi lămuri Mesteacăn, că de aia-s lăsate poveștile, să vă puteți închipui ce nu știți” (Bican 2014: 103).

### 2.3. Arhitecturalitatea

Arhitecturalitatea este „cea mai abstractă și implicată dintre categoriile transcendente, relația de incluziune legând fiecare text de diferitele tipuri de discurs al cărora este reprezentativ” (Genette 1997b: xix). Arhitecturalitatea este legată de „desemnarea unui text ca parte dintr-un gen. Natura arhitecturală a textelor include și așteptări tematice și figurative despre texte. Genette afirmă că un factor foarte important de acest tip îl reprezintă „așteptările cititorului și, prin urmare, recepția de către acesta a operei” (Simandan 33).

Genette numește arhitecturalitate, relația dintre o operă și genul căreia îi aparține. De asemenea, arhitecturalitatea este tradiția sau fondul de texte din care iese un text al prezentului. *Și v-am spus povestea așa* se pliază pe genul basm folosindu-se de formulele tipice, de cifrele și obiectele magice, de personajele fantastice înzestrate cu puteri supranaturale, de spațiul și timpul nedeterminate, de schema caracteristică basmului: binele învinge răul, cine greșește plătește etc.

Basmul postmodern al lui Florin Bican se îndepărtează și se apropie sistematic de șablonul cunoscut al basmului clasic. Inițierea eroului nu poate lipsi, așa încât, în final, Aleodor, devenit împărat peste vechiul tâpșan al lui Jumătate-de-om, exprimă înțelepciunea acumulată în limbajul sentențios al Noului Testament: „Căci împărații nu-s puși împărați pentru sine, ci pentru cei pe care îi păstoresc [...]. Împărăția adevărată e-n sufletul omului, pe aceasta trebuie să o păzim” (Bican, 2014: 276).

Convențiile basmului sunt folosite pentru a stabili un limbaj comun care este apoi extins prin subminare parodică și adesea amalgamat cu forme culturale din afara tradiției literare mainstream, inclusiv jurnalele, influențele televiziunii precum telenovelele, dispozitivele cinematografice. Uciderea cerbului este descrisă folosindu-se efecte speciale din domeniul cinematografiei:

Ce sabie să fi fost aia, nu știu, că dacă a ridicat-o deasupra capului să lovească, s-a făcut așa, ca o lumină albastră. Iar când a dat cu ea, a izbucnit din gâtul cerbului o ploaie de scânteii și după ele un fum gros, că de-abia mai vedeai pietrele ce începuseră a lumina care mai de care în toate culorile. (Bican, 2014: 113)

Formula introductivă „a fost odată” este un „semnal ficțional” (Eco 163), un indice al „narativei artificiale”, adică acel tip de ficțiune narativă „care doar se prefacă că spune adevărul în cadrul unui univers de discurs ficțional” (Eco 163).

Cititorul ajunge să ia în serios întâmplările narate dacă, în derularea lor, realul și imaginarul se împletesc într-o proporție optimă. *Narativa intertextuală* definită de Eco drept un dialog al personajelor se produce, de asemenea, prin luarea în serios a personajelor fictive, așa încât lectorul ajunge să creadă în existența reală a personajelor și a întâmplărilor relatate.

Formula de încheiere a basmului este inedită: „Am primit și eu un măr din grădina lor și, când l-am mâncat, cerul mi s-a deschis direct din camera mea. Iar eu... am încălecat pe-o șar și, din semințele mărului, v-am răsădit povestea așa” (Bican, 2014: 281).

Reîntregită, familia lui Doru își urmează drumul, inițiată în tainele poveștilor, căci părinții băiatului sunt deschiși de acum neprevăzutului, care le și sosește în cale în ipostaza autostopistului ce caută *Popasul Greuceanu*.

### 2.4. Hipertextualitate și hipotextualitate

Potrivit lui Genette, hipertextualitatea implică „orice relație care unește un text B (hipertext) cu un text anterior A (hipotext), pe care este grefat într-un mod care nu este cel al comentariului” (Genette 1997a: 5). Astfel, hipertextualitatea reprezintă relația dintre un text și un alt text sau gen pe care se bazează, dar pe care îl transformă, modifică, elaborează sau

extinde (inclusiv parodie, pamflet, continuare, traducere)” (Simandan 32). Lucrarea sa „se referă, de asemenea, la modul în care un text poate fi transformat prin modalități de auto-expurgare, excizie și reducere”. El susține că „toate textele sunt hipertextuale, dar că uneori existența unui hipotext este prea incertă pentru a sta la baza lecturii hipertextuale. Într-un astfel de caz, Genette reamintește cititorului că un hipertext poate fi citit fie pentru propria sa valoare individuală, fie în raport cu hipotextul său” (Genette 1997a: 32).

Impactul general și inspirația sunt în general dorite în hipertextualitate. Unele texte literare își transformă rădăcinile arhitextuale într-un design narativ vizionar și estetic complex. Ca un palimpsest, „hipertextul” dezvăluie un „hipotext” repovestit subiacent într-o estetică fascinantă a suprapunerii/montajului.

Conform lui Gérard Genette există relații intertextuale fondate pe coprezența dintre două sau mai multe texte și relații intertextuale bazate pe derivare. Totodată există relații implicite și relații explicite. Astfel referința poate fi demarcată printr-un cod tipografic sau, pe plan semantic, prin mențiunea titlului operei sau numelui autorului. Ea se poate stabili însă și în absența oricărui semn vizibil. În acest caz, depinde de autor să repereze și să pună în evidență intertextul.

Hipotextele regăsite în *Și v-am spus povestea așa* sunt identificate în primul rând datorită citării. Citarea este forma cea mai reprezentativă de intertextualitate, simplă și evidentă, semnalată prin marcaje tipografice precum decalarea pasajului citat, utilizarea caracterelor italice sau a ghilimelelor. Reperarea unui citat nu pune probleme, însă interpretarea acestuia nu trebuie privită cu superficialitate pentru că prin el ni se indică un sens. Tocmai de aceea trebuie să acordăm atenție textului din care se realizează decupajul și locul unde este inserat respectivul citat. Antoine Compagnon consideră că „citatul este un operator trivial al intertextualității. Face apel la priceperea cititorului, amorsează mașina de citire care trebuie să ofere muncă de îndată ce, într-un citat, sunt reunite două texte a căror relație nu este una de echivalență sau redundanță” (Compagnon 51).

În *Și v-am spus povestea așa*, citarea este marcată prin caractere italice și completată sau explicată în notă metatextuală de naratorul personaj. Datorită intertextualității subiectul nu moare, ci se afirmă. Evidențiate ca vocea altora prin italice, aceste citate lipite dovedesc eterogenitatea enunțativă a textului. Emoția artei, pentru cititor, este atunci această dublă întâlnire: cea a autorului pe care îl citește, a cărui voce ajunge la el prin cuvintele sale și cea, și mai îndepărtată, a autorului cu care cartea dialoghează:

Făt-Frumos – se încrâncena carnea pe mine de mila lui – se arăta mirat foarte și le spunea că *mai alaltăieri trecuse pe acolo*, povestindu-se *tot ce știa* el. *Locuitorii râdeau de el, ca de unul ce aiurează sau visează cu ochii deschiși*, mai ales că limba lui abia mai semăna cu a lor și le suna ciudat din cale-afară. (Bican 2014: 241)

Textele citatelor sunt probabil cel mai simplu nivel la care copiii cititori pot recunoaște intertextualitatea. Pe lângă asumarea familiarității cu un intertext „deja citit”, textul își pune în același timp în prim plan propria autenticitate; adică, el pretinde a fi mai autoritar decât textele pe care le citează și, prin urmare, subminează „adevărul” pretextelor lui. El destabilizează inteligent securitatea cititorilor lui, poziționându-i ambivalent în raport cu (1) ceea ce cred că știu deja despre basmele și (2) povestea pe care o citesc acum. La nivel discursiv, aceste exemple particulare de texte citate fac mult mai mult decât simpla aluzie la alte texte; ele provoacă noțiunile „deja citite” ale cititorilor lor despre naratorul de încredere printr-un act de trimitere înapoi care îi spune cititorului că ceea ce știa anterior despre aceste povești sunt fie minciuni, fie exagerări, fie omisiuni, intenționate sau nu.

Orice text care relocalizează așa-zisul text primar într-un nou context cultural și lingvistic trebuie să fie prin definiție o parodie și o denaturare spune Wilkie-Stibbs (Wilkie-Stibbs 171). Acestea parodiază povestirea tradițională, dar provocarea autorității și

problemele de autenticitate pentru aceste texte citate ale basmelor constă în faptul că basmele în sine sunt un colaj de citate, fiecare dintre ele și-a asumat o autenticitate falsă de „prima versiune”, dar pentru care textul original nu există sau cel puțin nu poate fi localizat. Situația basmelor în cultura contemporană este analogă cu noțiunea lui Barthes de „coduri pierdute”. Poveștile sunt inteligibile deoarece se bazează pe discursuri deja încorporate, care s-au întâmplat în altă parte și în altă perioadă; fac parte din memoria populară sedimentată a discursului și funcționează acum prin simplu fapt că și alte povești ca acestea au existat deja. Experiența intertextuală a copiilor este deosebit de cronologică, așa că întrebarea despre ce sens dau copiii unui anumit text atunci când experiența intertextuală nu poate fi asumată, este importantă.

Aluzia este adeseori comparată cu citarea, atât doar că nu mai e nevoie de invocarea numelui autorului, care se presupune că este foarte familiar tuturor, așa încât cititorul va înțelege ceea ce i se sugerează fără a i se spune direct. Adeseori apare ca un element ludic, stabilind o relație de complicitate între cititor și scriitor. Pe lângă basmele din care Florin Bican citează și la care trimite la finalul cărții, întâlnim în *Și v-am spus povestea așa* aluzii la alte basme extrem de cunoscute:

Începuse să se vorbească cum că un gospodar cumpărase de la el un dovleac și, peste noapte, dovleacul acela s-ar fi preschimbat într-o caleașcă de aur. Alții spuneau că în nucile cumpărate de la el găsiseră straie minunate, țesute din fir de aur și de argint, care, culmea, păreau croite taman pe măsura lor! Încă alții povesteau cum că la el în grădină crește un soi de mazăre ale cărei boabe sunt numai bune de detectat prințese. (Bican 2014: 280)

Parodia și pastișa sunt forme de intertextualitate (pentru Genette de hipertextualitate) care se bazează pe relații de derivare. Parodia constă în imitarea satirică a unei opere serioase, având deci valoarea unei critici a respectivei opere. În cazul pastișei, trebuie să sesizăm uneori caracterul depreciativ. Intenția pastișei poate fi și comică iar efectul parodic este susținut de jonglarea aparent accidentală cu variate registre stilistice.

Capitolul *Hiparion* este în întregime plin de un umor irezistibil, perla lingvistică a cărții. Pe fondul clar al pastișei glisează neîntrerupt construcții și termeni argotici: „șpagă”, „shawarmă”, „băboi”, „deșelat”, „gloabă”, „că-i groasă”; populari: „trăiam cu frica-n oase”, „mi-a tras un ghiont”, „îi dă ghes”, „se aținea”; regionali: „alde Genar”, „lingav”, „cusurgiu”. Registrul colocvial alternează cu stilul înalt, aristocratic, specific mării literaturi din care textul își extrage seva: „Urmând al valurilor glas, în unda străvezie, sub vraja calului Pegas, ghiceam o poezie”; „Se duce azi, se duce mâni, ca raza în neant, dar numărul de căpățâni, rămâne-n par constant” (Bican, 2014: 247).

Limbajul contemporan neologic este împletit cu cel arhaic al basmului secolului al XIX-lea: „Desigur, baba nu era exemplu de fairplay...O, nu! Examenul era făcut ca să nu-l iei”; „Ne-am dus în zbor neocolit să o furăm pe fată, care deja ne aștepta cu bocceluța gata, înfășurată-ntr-o manta de blană marca Prada” (Bican, 2014: 249).

Textul lui Florin Bican este un exemplu de *opera aperta*, ce conține nenumărate rampe de lansare, în limbajul autorului, către o infinitate de noi povești, care așteaptă a fi reinventate.

## Concluzii

Modelul pe care-l folosește autorul este un ideal care, după ce a fost atins, a fost lăsat în urmă. Textul depășește modelul prin subiectivitate, originalitate, particularitatea scriiturii, emoțiile transmise și imaginație. Ca un veritabil *bricoleur*, Florin Bican creează o structură rezistentă prin rearanjarea unor elemente care fac parte din alte structuri. Acest tip de scriitură preia, recuperează o multitudine de elemente, le reciclează, le assemblează, le montează într-o nouă ordine care surprinde prin amestecul de ironie și umor. Personajele sunt aduse în prezent și



reuşesc să facă față lumii contemporane și mai ales limbajului de jargon și argou caracteristic acesteia. Cartea este un *basm polietajat* iar măiestria acestui autor este că oferă posibilitatea ca fiecare cititor să extragă sensul așa cum îi convine.

### Bibliografie

- Bahtin, Mihail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. R. W. Rostel. Ann Arbor, MI: Ardis Press, 1973.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. R. Miller. London: Cape, 1970/1975.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. R. Miller. London: Cape, 1975/1976.
- Bican, Florin. *Cu scriitorul Florin Bican, despre povești și supa de banane*, interviu realizat de Maura Anghel. 28 iul. 2020. Glare Magazine.
- Bican, Florin. *Interviu firesc cu Florin Bican*, interviu realizat de Răzvan Zanfirescu, 21 ian. 2015. Colț firesc de refugiu.
- Bican, Florin. *Și v-am spus povestea așa*. București: Editura Arhur, 2014.
- Bucurescu, Adrian. *Povestea vorbei: Căinii din Giurgiu*. 10 mai 2013. The Epoch Times.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Eco, Umberto. *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Ștefania Micu. Constanța: Editura Pontica, 2006.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln NE and London: University of Nebraska Press, 1997a.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Lincoln NE and London: University of Nebraska Press, 1997b.
- Genette, Gérard. *The Architext: An Introduction*. Trans. J. E. Lewin. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Ispirescu, Petre. *Aleodor Împărat*. București: Editura Ion Creangă, 1975.
- Kristeva, Julia. „Problemele structurării textului”. *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-1971*. Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii. București: Editura Univers, 1980. 259-272.
- Popescu, Carmen. *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*. Editura Universitaria: Craiova, 2016.
- Simandan, Voicu Mihnea. *The Matrix and the Alice Books*. Published by Lulu Books, 2010.
- Waugh, Patricia. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.
- Wilkie-Stibbs, Christine. *Intertextuality and the child reader*. In *Understanding Children's Literature*. Edited by Peter Hunt, Second Edition, Taylor & Francis e-Library, London and New York: Routledge, 2005.
- Worton, M. and Still, J. (eds). *Intertextuality*. Manchester: Manchester University Press, 1990.

## „Lumi încorporate” în teatrul lui Marin Sorescu

Violeta Costea (Moț)  
Studentă doctorandă, Universitatea din Craiova

### Abstract

*The present research focuses on current issues in Fiction Theory, which support the relevance of The Possible Worlds Theory for literary criticism and provide valuable and relevant means of receiving Marin Sorescu's theatre, especially the texts that make up the trilogy „Setea muntelui de sare: Iona, Paracliserul, Matca” (“The Thirst of The Salt Mountain: Jonah, The Verger and The Matrix”). The “plurality of worlds” advocated by David Lewis, the “embedded worlds” described by Marie Laure Ryan and Joanna Gavins, and the “principle of minimal departure” (Ryan) highlight the existence of complex relationships between the current world accessible to the reader/viewer and fictional worlds of the characters and the author. Faced with extreme situations, Sorescu's characters constantly create imaginary worlds, modal worlds, and embedded worlds, managing through language to drive away their loneliness and fear of nothingness and find solutions for survival. The first part of the essay is theoretical. It focuses on the conceptualization of these theories, and the second, practical, is the analysis of selected excerpts from the theatre of Marin Sorescu.*

**Keywords:** *fictional worlds, plurality of worlds, embedded worlds, absurd*

### Introducere

Receptarea textelor literare prin prisma teoriei lumilor posibile oferă cadrul revitalizării raportului dintre instanțele comunicaționale. Concepte precum „pluralitatea lumilor” (Lewis, 1986), „lumile încorporate” (Ryan, 1986), „principiul distanțării minime” (Ryan,) aplicate pieselor din trilogia soresciană *Setea muntelui de sare* evidențiază prezența unor relații complexe între lumea actuală, accesibilă autorului, personajelor sau cititorului/spectatorului și lumile ficționale multiple create prin limbaj de către actanții angajați în confruntarea cu diferitele situații-limită. Clastrarea lui Iona într-un univers fără ieșire alcătuit din lumi încastrate ia forma unei căutări spirituale anxioase, de la care personajul nu abdică nici în ultima scenă a piesei. Paracliserul se confruntă cu absurdul în îndeplinirea dorinței sale de comunicare cu divinitatea, iar Irina, eroina din *Matca*, suprapune firesc viața și moartea, prin configurarea unor lumi posibile imposibile.

## 1. Teoria lumilor posibile – perspective ficționale

### 1.1. Pluralitatea lumilor (David Lewis)

David Lewis este un savant de pionierat, cu o contribuție remarcabilă în dezvoltarea teoriei lumilor posibile. În *On the Plurality of Worlds*<sup>2</sup> (1986), el a expus teoria radicală a realismului modal care, conform mărturisirii autorului, fusese formulată cu doisprezece ani în urmă. Punctul de plecare îl constituie celebra sa aserțiune: „Însă lucrurile ar fi putut sta altfel, în atâtea moduri diferite” (Lewis 23). Prin această teorie, el susține existența unor lumi multiple, afirmând că lumile posibile sunt la fel de reale ca și lumea actuală și au un statut ontologic similar lumii în care trăim. Indexicalitatea este fenomenul care configurează orice tip de lume, prin acțiunea ordonatoare a eului enunțării, a indivizilor care o populează. Conform

---

<sup>2</sup> Citările din acest volum vor fi din traducerea în limba română a acestei cărți: Lewis, David K. *Despre pluralitatea lumilor*. Traducere de Oana Gabor Șoimu, București: Editura Tehnică, 2006.

filosofului, există o pluralitate de lumi care au aceeași natură, iar lumea în care trăim nu este decât una dintre ele:

Această carte susține realismul modal, teza cu privire la faptul că lumea căreia îi aparținem nu este decât una dintre lumile posibile, iar noi, cei care populăm această lume, nu suntem decât o parte dintre locuitorii tuturor lumilor posibile. [...] Însă, trebuie să insist asupra faptului că realismul meu modal înseamnă pur și simplu teza potrivit căreia există alte lumi, precum și indivizi care populează aceste lumi; că acestea au o natură anume și că sunt menite să joace anumite roluri teoretice. (Lewis V-VI)

După Lewis (1986), lumea noastră este un mare obiect fizic, incluziv în timp și spațiu, ce cuprinde totalitatea posibilităților ei prin anularea distanțelor spațiale și temporale, lumile posibile fiind izolate atât spațio-temporal, cât și causal. Afirmând că lucrurile dintr-o lume nu sunt identice cu cele din altă lume (identitatea transmundană), el utilizează teoria contrapărților, pe care o crease în urmă cu douăzeci de ani. Contrapărțile sunt variante omoloage, dar nu identice, ale indivizilor din lumea actuală și din lumile posibile, ceva ce ar fi putut oricine să fie, dacă ar fi trăit într-o altă lume.

Doležel, Pavel și Ryan au raportat teoria filosofică a pluralității lumilor la sistemele culturale. Toma Pavel (1992) le numește „peisaje ontologice”. Lubomir Doležel (1998), în *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, a demonstrat prezența în operele lui Kafka a unei ontologii stratificate, împărțită în sfere diferite, cum sunt sacrul și profanul, cognoscibilul și incognoscibilul. Marie-Laure Ryan (1992) amintește în *Possible Worlds in Recent Literary Theory* clasificarea pe care Felix Martinez-Bonati o face lumilor ficționale, în funcție de configurația lor internă. Acestea sunt omogene sau uniregionale și eterogene sau pluriregionale, conținând unul sau mai multe sisteme de realitate. Regiunile sunt realiste sau fantastice, pure sau contaminate prin joc contextual, coliziuni intratextuale sau rupturi de sistem.

## 1.2. Lumi încorporate (Marie-Laure Ryan, Joanna Gavins)

În *Embedded Narratives and Tell-ability* (1986), M. L. Ryan afirmă că o narațiune este cu atât mai interesantă cu cât *încorporează* mai multe lumi posibile. „Narațiunile sau lumile încorporate”<sup>3</sup> nu sunt văzute ca prezentând o singură stare, ci o succesiune de stări care sunt mediate de evenimente. Acestea sunt narațiuni *virtuale*, atât pentru instanța narativă din text, prin raportare la un domeniu actual de referință din interiorul ficțiunii, cât și pentru cititor care este reprezentat de eul său ficțional în lumea textuală.

I shall call “embedded narratives”. By embedded narratives, I do not simply mean the acts of narration explicitly represented in a story (as studied for instance by Bal or Chambers), but more generally, any story-like representation produced in the mind of a character and reproduced in the mind of the reader. (Ryan, 1986: 320)

Narațiunile încorporate sunt create de către instanța narativă (Ryan include teatrul și poezia între textele ce pot fi interpretate prin prisma teoriei lumilor posibile) care, aflată la un anumit moment al istoriei sale se raportează retrospectiv la lumile posibile ale trecutului sau prospectiv la devenirea sa ulterioară. Accesul personajelor și al cititorului la adevărul afirmațiilor ficționale este discutabil. Pe când cititorul este limitat și își reconstituie mental lumea ficțională pe baza informațiilor transmise de narator, personajele își construiesc propriile versiuni prin relațiile pe care le stabilesc între ele prin prisma evenimentelor la care participă.

Joanna Gavins (2013) analizează în *Reading the Absurd* existența unor lumi modale încorporate în *Străinul* de Albert Camus:

---

<sup>3</sup> În traducere proprie.

In Text World Theory terms, modality of any kind causes new mental representations, known as “modal-worlds” (see Gavins 91-125), to be created, through which the speaker’s attitude to a proposition can be conceptualised and understood separately from its originating text-world. (Gavins 35)

Autoarea enumeră patru tipare ale modalității predominante (Gavins 35) în narațiunea homodiegetică și heterodiegetică, preluate de la Simpson (1993) și de la Genette (1980):

- modalitatea boulomaică: exprimă dorințele vorbitorului și include verbe modale (a dori, a vrea, a voi), adverbe modale („în speranță”, „în mod regretabil”), construcții adjectivale și participiale („a spera că”, „este regretabil că”).

- modalitatea deontică: exprimă diferite grade de obligație în realizarea unei acțiuni și include auxiliare modale („trebuie”, „poate”), construcții adjectivale și participiale („se cere să”, „este interzis să”).

- modalitatea epistemică: exprimă grade diferite de angajament față de adevărul unei propoziții și include auxiliare modale („ar putea”, „poate”) și verbe modale („gândesc”, „presupun”, „cred”).

- modalitatea de percepție: include referirile la simțuri din text (văzul, auzul etc.). Efectele sunt nedumerirea, incertitudinea și alienarea.

Ca și Ryan, Gavins, referindu-se la narațiunea homodiegetică absurdă, observă că naratorul-personaj este cel care îi transmite cititorului punctul său de vedere limitat, făcând ca reprezentările mentale asupra lumii textuale să se îndepărteze ontologic de realitatea acestuia.

### 1.3. Principiul distanțării minime (Marie-Laure Ryan)

Marie-Laure Ryan consideră că un text ficțional este cu atât mai bine înțeles de către cititori cu cât aceștia experimentează operații cognitive care să completeze toate lumile componente ale universului narativ și „cu cât le completează mai bine, cu atât vor înțelege mai bine logica poveștii și își vor aminti mai bine intriga” (Ryan, 2012: 8).

Aplicând teoria propozițiilor contrafactice la ficțiune, Marie-Laure Ryan demonstrează că istoria contrafactuală și ficțiunea respectă principiul „distanțării minime”, conform căruia lumea ficțiunii și a propozițiilor contrafactice pe care cititorul o construiește este destul de fidelă realității cunoscute de acesta. El proiectează asupra lumii virtuale caracteristicile deținute de lumea reală și face modificări minime cerute de text.

Deoarece lumile ficționale sunt incomplete, în operația mentală a reconstruirii lor de către receptor este necesară umplerea spațiilor goale lăsate de text cu elemente din lumea actuală, accesibilă cititorului, pe baza asemănării dintre cele două lumi. Ryan nu recomandă modificările gratuite, susținând că experiența cititorului nu poate lua locul propunerii realității pe care textul o autorizează.

Cititorul și scriitorul se întâlnesc într-un text ficțional, în sensul că scriitorul lasă locul eului creator care își asumă producerea întregului univers virtual, iar cititorul este proiectat în lumea textuală prin intermediul eului său ficțional. Comunicarea ficțională nu este separată total de lumea actuală (AW), ci are loc în cadrul lumilor imaginare (APW), prin intermediul formelor deghizate ale autorului și cititorului, cele două instanțe ale comunicării narative ce aparțin lumii reale. Întâlnindu-se în spațiul virtual, acestea duc cu sine întregul bagaj cultural de care dispun, raportându-l permanent la universul propus de text. Astfel se micșorează distanța dintre lumi, fapt ce demonstrează relevanța principiului distanțării minime.

Conceptul filosofic de „lume posibilă” este unul logic, ce presupune respectarea legii non-contradicției, conform căreia o propoziție nu poate fi adevărată și falsă simultan. Faptul că textele ficționale permit manifestări variate ale imaginației, inclusiv nonsensul sau absurdul, i-a determinat pe unii cercetători (Walton) să creadă că teoria lumilor posibile nu este compatibilă cu lumea textelor literare. Alții însă (Doležel, Eco) au înțeles că „lumile

posibile imposibile” sunt construcții mentale fără referent actual, pur imaginative. Conform lui Ryan (în articolul *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, 1992), absurdul ca gen poate fi definit din punctul de vedere al teoriei lumilor posibile prin operarea ”unei tăieturi semantice în ansamblul tuturor textelor” (Ryan, 1992: 536). Potrivit principiului minimei distanțări, textele absurde se află la cea mai mare distanță față de lumea actuală<sup>4</sup>.

## 2. Aplicații. Texte-suport: *Iona, Paracliserul, Matca* de Marin Sorescu

Apariția în 1984 a volumului de teatru comentat *Ieșirea prin cer*, cuprinzând piesele lui Marin Sorescu, este un moment semnificativ pentru dramaturgia românească, prin contribuțiile valoroase a numeroși critici literari și cronicari de teatru care stabilesc locul lui Sorescu în galeria europeană a dramaturgilor absurdului, mai exact în valul „post-absurd”. Încă din 1968, an în care este publicată și reprezentată pe scenele românești și europene piesa *Iona*, numele lui Marin Sorescu este situat în vecinătatea lui Beckett și a lui Ionesco. Piesele dramaturgului român sunt înscrise în expresionism și în teatrul absurdului de către Ov. S. Crohmălniceanu. Criticul Eugen Simion apreciază piesele din trilogia soresciană *Setea muntelui de sare (Iona, Paracliserul și Matca)* drept „opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală” (Sorescu, 1984: 14). În plus, criticul identifică inserția absurdului în cotidian ca temă predilectă a literaturii lui Marin Sorescu.

În *Istoria critică a literaturii române*, Nicolae Manolescu apreciază variatele opinii critice ca fiind „superficiale și juste”, însă este rezervat în a-l include pe Sorescu în rândul dramaturgilor absurdului, considerându-i teatrul excepțional și recunoscându-i în primul rând originalitatea: „Marin Sorescu urmează pe Ionesco sau Beckett, fără a le repeta maniera și cu atât mai puțin filosofia” (Sorescu 14). *Există nervi* este, conform criticului, singura piesă ionesciană a lui Sorescu. La nivel formal, teatrul lui respectă tendința europeană din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Teatrul lui Sorescu este deopotrivă poetic și absurd, intră în dialog cu miturile, interiorizează dialogul în piesele cu personaj unic. „Omul-lume”, personajul însingurat din piesele trilogiei este „o sinecdocă a destinului uman” (Manolescu 1031), iar textele au, integral, valoarea unor metafore ale raportului dintre om și lume. Gesturile finale ale celor trei personaje, Iona, Paracliserul și Irina, nu exprimă resemnarea sau abandonul în confruntarea cu apa sau cu focul, ci asumarea până la capăt a responsabilității. Conform criticului, din trilogie „lipsește absurdul metafizic beckettian”, speranța luând locul disperării.

Totuși, Edgar Papu, referindu-se la sugestiile simbolice ale titlului trilogiei soresciene, dar și la valoarea celor trei piese, afirmă:

Ne închipuim cât de uriașă poate fi setea unui munte de sare, în speță setea de absolut a autorului și a personajelor sale. Această sete se relevă în căutarea nepotolită a unei ieșiri, a unei explicații, a unui sens, în absurdul vieții care capătă expresia unui labirint pustiu și dezolant. Nici chiar Beckett n-a putut să creeze o sugestie mai intensă a singurătății omului pe lume. (Papu 153)

Criticul remarcă reunirea strălucită în formula soresciană originală numită *absurdul folcloric* a tendințelor europene ale teatrului absurdului cu tradiția românească.

În cele ce urmează, vom aplica teoria pluralității lumilor și pe cea a lumilor încorporate, precum și principiul distanțării minime unor texte alese din piesele trilogiei *Setea muntelui de sare* de Marin Sorescu: *Iona, Paracliserul și Matca*.

---

<sup>4</sup> Absurdul pentru Ryan, care preia de la Claudine Jacquenod criteriul de probabilitate în împărțirea domeniului posibilului fizic, este una dintre cele „cinci categorii de bază ale distanței crescânde față de lumea actuală (AW): realistul, straniul, fantasticul, miraculosul și absurdul” (Ryan, 1992: 538).

## 2.1. *Iona* – lumile încorporate ca imagine a claustrării

- a)** – Există un fel de găze, seamănă cu furnicile, nu știu cum le cheamă. (*Se gândește:*) Nu știu cum le cheamă.
- Își fac niște găuri mici în pământ, cât ai băga un ac. Și se-nvârtesc cât se-nvârtesc pe câmp, apoi intră în culcușul lor.
  - Cum și-or mai fi găsind ele împunsătura aia de ac, fiecare pe a sa, cât ți-e pământul de mare?
  - Odată, una tocmai se pregătea să intre, am luat-o pe cal, că eram călare, și i-am dat drumul hăt, peste șapte poște. Să văd dacă mai nimerișt- napoi.
  - (*Curios:*) Și-a nimerit?
  - Nu știu, că n-am mai avut timp să cercetez. Au intervenit alte evenimente.
  - Povestea asta cu...
  - Nu, războiul. Plecam la război.
  - (*Cu obidă:*) Uite, așa suntem noi, împiedicați de la treabă!
  - I-am scris mamei acasă să se ducă să controleze locul.
  - Și?
  - N-a mai găsit locul, c-a venit un cutremur și l-a mutat în altă parte.
  - Aha! (*Pauză.*)

(Sorescu 36-37)

Într-un act al dedublării, Iona, unicul personaj al piesei, dialoghează cu sine sau, în termenii lui Lewis, cu o contraparte a sa, căci scindarea este evidentă. Fragmentul a), analizat din perspectiva teoriei lumilor posibile, configurează o pluralitate de lumi posibile care au același statut cu lumea actuală textuală. Personajul, captiv în pânțelele unui pește uriaș, actualizează o lume posibilă din trecut și din lumea exterioară, inaccesibilă în prezent. Descrierea lumii insectelor se înscrie în lumea actuală din care face parte personajul, ea fiind evocată prin intermediul limbajului. Istoria particulară a insectei prinse și transportate la distanță de către actant este foarte dinamică și creează suspans atât în imaginația personajului dedublat, cât și în cea a cititorului. Cu fiecare replică, lumi posibile contradictorii se succed prin aglomerarea evenimentelor ce schimbă permanent destinul *găzei*. Inițial, replicile construiesc o lume posibilă în care fiecare individ are un loc bine stabilit, urmează dislocarea unuia prin intervenția nefericită a omului, care intenționează să testeze abilitatea de orientare a insectei. Dar personajul nu reușește să își ducă experimentul până la capăt, din cauza schimbărilor permanente (războiul, cutremurul) care configurează stări de lucruri incomplete. Lumile posibile se succed în falii, contrariind expectațiile auditorului. Neprevăzutul evenimentelor dă naștere unui imaginar absurd, atât în lumea intratextuală – colocutorul nemaleușind să afle deznodământul poveștii, cât și în cea extratextuală – cititorul/spectatorul experimentând un sentiment de frustrare.

- b)** – Înainte, mă gândeam aproape tot timpul la soția mea. Acum, cu cât trec zilele, soția se întuneacă parcă în minte și mama se luminează. Ca la fântânile cu două găleți. Una se scoboară, alta se înalță. Acum nu se înalță decât mama.
- Întoarcerea!
  - Ce clar o văd!
  - Poate că tocmai în momentul acesta și ea se gândește la mama ei. Dacă ar trăi bunică-sa, și bunica s-ar gândi acum tot la mama ei. Sunt coincidențe de-astea. Eu cred că există în viața lumii o clipă când toți se gândesc la mama lor. Chiar și morții. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă... până se ajunge la o singură mamă, una imensă și bună...
  - Ce liniște trebuie să fie atunci pe lume!
  - În momentul acela, dacă ar striga cineva ajutor, cred că ar fi auzit pe-ntreg pământul.
  - (*Căutând în jur:*) Dacă ar fi vreo sticlă goală pe-aici, aș scrie un bilețel, l-aș pune înăuntru și l-aș lansa pe mare.
  - Mamă – aș scrie –, mi s-a-ntâmpat o mare nenorocire.
  - (*Rugător, exaltat:*) Mai naște-mă o dată!
  - Prima viață nu prea mi-a ieșit. Cui nu i se poate întâmpla să nu trăiască după pofta inimii? Dar poate a doua oară...

- Și dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Și dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atâta și naște-mă mereu. (*Pauză.*)
- Ne scapă mereu câte ceva în viață, de aceea trebuie să ne naștem mereu. (Sorescu 37-38)

Fragmentul **b)** aduce în atenție mai întâi două lumi alternative, a căror pregnantă oscilează. Clausturat în universul fără ieșire al peștelui, Iona actualizează lumea posibilă a trecutului în care soția sa ocupă locul central, iar mama un loc secundar. Imediat însă realizează că, prin distanțarea în timp de această lume, indivizii care fac parte din ea inversează rolurile: figura mamei devine proeminentă, iar a soției ajunge în planul secund. Setul de lumi posibile în care toate mamele din lume se gândesc simultan la mama lor creează imaginea uluitoare a lumii cuprinzătoare pe care Lewis o descrie:

Nu există ceva atât de îndepărtat de noi încât să nu constituie parte a lumii noastre. Orice există și la orice distanță se află de noi trebuie inclus în lume. În același fel, lumea este cuprinzătoare în timp. (Lewis, 2006: 23)

Nașterile repetate pe care le invocă Iona pot fi interpretate prin intermediul teoriei pluralității lumilor drept variate lumi posibile în care contrapărțile personajului acționează diferit cu scopul clar de a evita lumea ficțională actuală din care personajul face parte și care echivalează cu o *mare nenorocire*. Cu alte cuvinte, pluralitatea lumilor îi oferă personajului posibilitatea de a fi de fiecare dată cu totul altceva decât este în lumea actuală a operei literare. Procedul este cel întâlnit în cinematografie în filme precum *The Butterfly Effect* (2004).

- c) - (*Suspicios:*) De ce întâlnesc mereu aceiași oameni?
- S-o fi îngustat lumea până într-atâta? E prea mică lumea, întâlnim la fiecare pas numai umbre – copaci, păsări, gânganii, la fiecare pas. Și cu toate trebuie să fim atenți, să le dăm bună ziua, să le-ntrebăm ce mai fac, cum au dormit.
- (*Înțelegând:*) Îngrozitor!
- Mă miram eu de ce nu sunt fericit
- (*Se suie pe movila de pietre.*) Ce vezi?
- Orizontul.
- Ce e orizontul ăla?
- (*Îngrozit:*) O burtă de pește.
- Și după burta aia ce vine?
- Alt orizont.
- Ce e orizontul ăla?
- O burtă de pește uriaș.
- Ia mai uită-te o dată. (*Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele.*)
- Ce-ai văzut?
- Nimic.
- Ce-ai văzut?
- Nimic, decât un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul.
- Închis între toate aceste geamuri! (Sorescu 47-48)

„Lumea îngustată” din care face parte personajul în textul **c)** este o lume virtuală alcătuită din umbre -imagini ale unor obiecte existente, dar ireale: copaci, păsări, gânganii. Scena selectată din finalul piesei îl prezintă pe Iona în momentul unei revelații dureroase. Iluzia libertății este depășită, iar personajul se descoperă, în cel mai pur spirit al absurdului teoretizat de Camus, închis între limite irefutabile. Revelația lumilor multiple încorporate este sursa angoasei și a unor trăiri emoționale puternice. Captivat de povestire, cititorul împărtășește stările personajului clausturat. Se configurează lumi modale prin indicii modalității de percepție. Referirile la ceea ce vede personajul susțin imaginea unor lumi posibile încastrate indezirabile, ce îl oripilează pe Iona care reacționează nonverbal prin gestul acoperirii ochilor cu palmele, precizat în didascalii. Cele șase referiri la simțul văzului (verbe: „vezi”, „privește”, „ai văzut”,

substantivul „ochii”) accentuează dorința puternică a personajului de a înțelege cum arată și cum funcționează lumea actuală din care face parte.

## 2.2. *Paracliserul*: lumea răsturnată și stratificarea ontologică

În *Paracliserul* peisajul ontologic aparține sferei sacralului, căci căutarea spirituală a personajului se înscrie în cadrul spațial al unei catedrale. Dedicat responsabilității autoasumate de a îngriji, apoi de a afuma pereții interiori ai clădirii, *Paracliserul* dialoghează cu sine și cu divinitatea, care refuză să i se reveleze:

a) – (*Se întoarce lângă dală. Gest de uituc.*) Plecasem după lumânări.

– (*Se duce la grămadă. Ia două lumânări și face un fel de pârghie. Pune câteva lumânări pe capătul pârgchiei și le aruncă în sus.*) Iar dacă-i măresc acum și mai mult brațul ăsta...

– (*Privind fix undeva:*) Cine ești la capătul pârgchiei celei mari, cu o rază sub picior? Și abia apeși pe ea cu pulsul tălpii de aer, și soarele sare într-un răsărit ritmic, pentru că brațul pârgchiei e lung cât vecia? Te lași puțin cu cotul pe ea, gândindu-te la ale tale, și pământul se ridică până-n vârful frunzelor. Până în vârful meu. Munții încep să se învârtă în gușa vulturului, ajutându-i mistuirea – pentru că brațul pârgchiei e dincolo de orice-nchipuire. Iar dacă-l mai lungim puțin, nici nu trebuie să mai fie nimeni la celălalt capăt: mișcarea se va face de la sine. O adiere, un trosnet – mecanismul merge singur. (*Cu pârghia, aruncă lumânări în sus.*)

– (*Solemn:*) Eu mă uit – și stelele răsar pe altă planetă. Eu vorbesc, și tună și fulgeră pe altă planetă. Sunt slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimântător pe altă planetă. Și sunt Dumnezeu acolo – fără să știu.

– (*Încercând să minimalizeze:*) Poftim ce-mi trece prin cap! Eh, gânduri, împinse până-n pânzele albe.

(Sorescu 59-60)

Textul selectat din primul act al piesei este constituit din cinci intervenții monologale ce înfățișează un univers ficțional în care se observă prezența unei ontologii stratificate, ce opune sacral profanului, cognoscibilul incognoscibilului, cosmicul terestruului. Mulțumit de invenția sa, un sistem de pârghii merit să îi accelereze ritmul de lucru, *Paracliserul* îi adresează lui Dumnezeu o suită de interogații, în timp ce își continuă misiunea de afumare a bisericii în care nu intră nimeni, niciodată, de o viață întreagă omul însărcinat cu îngrijirea ei fiind cu desăvârșire singur. Apariția paznicului surd din final nu face decât să-i accentueze solitudinea. Instanța divină este identificabilă după câteva semne sugestive: transcende dimensiunea spațială („la capătul pârgchiei celei mari”) și pe cea temporală („brațul pârgchiei e lung cât vecia”), domină lumea naturală („cu o rază sub picior”). Lumile ficționale ce se configurează prin cea mai amplă dintre intervențiile personajului sunt eterogene, înglobând regiuni constitutive asociate arbitrar: divinul/umanul, naturalul/artificialul. Jocul contextual produce coliziuni intratextuale între stări de lucruri paradoxale („munții încep să se învârtă în gușa vulturului”), ce amestecă sau inversează dimensiunile („pământul se ridică până-n vârful frunzelor. Până în vârful meu.”), substituie cauza efectului și efectul cauzei într-un balans amețitor, ce culminează cu ipostaza supraumană a personajului și cu obsesia „transcendenței goale” („nici nu trebuie să mai fie nimeni la celălalt capăt”, „mecanismul merge singur”).

*Paracliserul* are apoi viziunea lumilor plurale construite de contrapărțile sale, care par tot atât de reale ca și cea actuală în care este înscris. Acțiunile personajului cauzează efecte hiperbolizate în lumile alternative ale universului ficțional: privirea lui declanșează geneza stelară, vorba lui transformă meteorologic starea de lucruri din lumea ficțională, dimensiunile reduse în mod voit la cele ale unei insecte („slăbănog ca o furnică”) sunt răsturnate prin supradimensionarea lor în lumea imaginară („forța mea crește înspăimântător pe altă planetă”). Aserțiunea „Și sunt Dumnezeu acolo – fără să știu” introduce o notă de ambiguitate în acest univers ficțional inimaginabil. Într-una dintre lumi, personajul -devenit Dumnezeu – își asumă o identitate falsă, conform datelor de configurare a lumii actuale, iar în cea alternativă nu își conștientizează identitatea. Replica finală în care personajul conștientizează absurdul lumii sale



imaginare face ca tot edificiul construit în mintea sa să devină evanescent: „Poftim ce-mi trece prin cap!”. Gândurile „împinse până în pânzele albe” nu sunt altceva decât expresii extreme ale unor *lumi proeminente*<sup>5</sup> ce nu au corespondent în lumea actuală a personajului și cu atât mai mult în cea a cititorului.

**b)** (*Scena următoare se petrece pe întuneric. Liliacul se desprinde de pe perete și-ncepe să-i dea ocol. Omul se apără cu mâinile, la început calm, apoi din ce în ce mai speriat.*)

– A înflorit liliacul. Așa ar trebui să fie copacii în iad: să aibă gheare și aripi. Când înfloresc, să te izbească din toate părțile.

– (*Se ferește.*) Când se-nterupe istoria, apar monștri preistorici.

– (*Râde tare, sinistru.*) Lupta lui Iacob cu îngerul!

– (*Comun:*) Lasă-mă-n pace, nu vezi că nu sunt Iacob? Nu sunt niciun Iacob!

– A, te-am prins! Ai vrut să-mi intri în păr, blestematule.

– (*Speriat:*) Aoleu, m-a înțepat cu coarnele. Are și coarne! L-am scăpat!

– Sau eu am coarne, sau eu am gheare, sau eu am aripi negre?!

– Fugi, liliacule, nu vezi că ne-am încurcat?

– Ori eu trebuie să fug, să zbor, să mă răstignesc cu capul în jos sub prima bârnă?!

– (*Începe să țipe:*) Mi-a intrat un liliac în piept.

– Sunt o clopotniță bătrână...

(Sorescu 64-65)

În fragmentul **b)** succesiunea replicilor actantului dă naștere unor *lumi încorporate* a căror constituire mizează pe experimentarea unor emoții variate și pe un transfer permanent de identitate ce devine sursă a angoasei. Lumi modale eterogene se înfățișează cititorului/spectatorului, pe măsură ce actantul trăiește stări contradictorii succesive: calm, teamă, râs nervos, indiferență, spaimă, disperare. Jocul de cuvinte realizat prin intermediul transferului semantic (omonimia cuvântului „liliac”) permite o schimbare izotopică neașteptată, ce creează surpriza. Amenințarea liliacului care zboară în jurul Paracliserului, precizată în indicația scenică de la începutul secvenței, este deturnată într-un act umoristic realizat prin procedeul incoerenței insolite<sup>6</sup>, prin referirea la sensul vegetal al termenului: „A înflorit liliacul”. Continuarea replicii conține umor negru, prin secvența amenințării iadului. Se observă o dublă deviere a discursului de la sensul inițial precizat în didascalii. Lumile ficționale se încastrează, dovedind incongruență absurdă: liliacul – animal nocturn, este substituit cu un arbust care, la rândul lui, devine o sugestie terifiantă a chinului veșnic. Lumile ficționale se succed cu fiecare replică, tot mai fragile și gata să se prăbușească prin transformarea continuă a identității celor doi participanți la confruntarea din întuneric. Liliacului îi sunt asociate caracteristici care îl includ inițial în sfera animală (se desprinde din perete), apoi în cea vegetală (o inflorescență), religioasă (copac în iad), istorică (monstru preistoric), angelică (îngerul în luptă cu Iacob), diabolică (are coarne), iar în final umană, când se sugerează spaima schimbului de identități („ne-am încurcat”). Paracliserul se identifică mai întâi, în mod ironic, cu patriarhul Iacob, făcând aluzie la scena biblică a luptei acestuia cu îngerul, dar imediat neagă această posibilă identitate indezirabilă, înlocuind-o cu alta demonică, înspăimântătoare, care îl duce la deducția unei inversări identitare tragice, ce cauzează confuzie, spaimă și un acut sentiment al alienării. Momentul în care personajul, după ce eliminase rând pe rând lumi ficționale incongruente în care el era un ales al divinității (Iacob), apoi un demon (ipostază sugerată prin enumerarea unor elemente definitorii: coarne, gheare, aripi negre), conștientizează inversarea identitară (liliacul a devenit om, iar el, Paracliserul, a devenit liliac sau clopotniță adăpostind un liliac) are efecte paralizante.

<sup>5</sup> Conceptul de *lumi proeminente* a fost introdus de Toma Pavel în *Lumi ficționale* și se referă la lumile ficționale construite în mintea instanțelor narrative fără a avea un corespondent în lumea actuală.

<sup>6</sup> Incoerența insolită este unul dintre cele trei procedee descriptive de realizare a umorului, alături de incoerența paradoxală și de cea absurdă, prezentate de Patrick Charaudeau în « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets ».

Aglomerarea verbelor la modul conjunctiv din secvența „să fug, să zbor, să mă răstignesc cu capul în jos sub prima bârnă” contribuie la crearea unor lumi ficționale absurde prin nonsensul acțiunilor enumerate care se asociază unei ființe umane, trecute în mod tragic în sfera animalicului. În mintea cititorului, această defilare alertă a diverselor identități creează lumi încorporate situate la o mare distanță față de lumea reală în care trăiește, transmițându-i o stare de perplexitate cauzată de frecvențele salturi izotopice.

c) – (*Înfricoșat:*) Doamne, sunt aici în vârful, bucuros, tocmai în vârful, unde de obicei plutești Tu. Eu ți-am făcut fum, după puterile mele, încalcează pe el și mi te-arată... Iată, merg în fața Ta și-ți spun:

– Vreau să-ți vorbesc. Iar tu îmi răspunzi:

– Vorbește!

– (*Approape plângând:*) Acum eu te întreb așa:

– Ce mai faci, Doamne? Ce-ți mai fac icoanele? Că tu ai un milion de icoane vechi, pictate frumos de meșteri iscusiți, care te arată într-un milion de chipuri. Ba un munte, ba o apă, ba o pâine. Și eu am venit să te văd într-un singur fel. Și am luat-o de jos în sus. M-am rugat de toate pietrele, de toți sfinții, am crezut în toate lucrurile, în firide și ocnite și în crăpăturile leșpezilor. Mi-am suflat sufletul pe toți pereții să mă pot urca până aici. (Sorescu 78-79)

Aplicând principiul distanțării minime în ultima înlănțuire de replici aleasă din a doua piesă a trilogiei, trebuie să pornim în configurarea lumilor ficționale de la datele lumii actuale, fără a opera schimbări inutile, ci acceptând propunerea de realitate pe care ne-o oferă textul. Paracliserul și-a construit schele care să îi permită finalizarea operei, dar ele sunt distruse de către paznic, într-o tragedie a incomunicării, ce trimite la destinul meșterului Manole. Dialogul imaginar ia forma unei invocări a divinității care îl invită pe om să îi adreseze întrebări, la care ulterior nu îi oferă niciun răspuns. Prin narațiunile încorporate în replicile personajului se actualizează retrospectiv lumile posibile ale trecutului și se configurează la nivel intențional, prospectiv, o epifanie refuzată de instanța supremă. Aflat la apogeul efortului său de-o viață, în vârful catedralei, într-o stare ascensională maximă, actantul creează multiple lumi ficționale corespunzătoare imaginilor subiective ale divinității realizate de fiecare pământean, în relația sa particulară cu Dumnezeu: „Că tu ai un milion de icoane vechi, pictate frumos de meșteri iscusiți, care te arată într-un milion de chipuri.” Dar niciuna dintre aceste lumi alternative ale pictorilor nu îi suscită interesul Paracliserului. Năzuința sa este conturarea unei imagini reale a divinității („Și eu am venit să te văd într-un singur fel”), prin colectarea datelor direct de la sursă, prin parcurgerea unui traiect ascensional, sugerând, ca și în *Iona*, un efort anevoios eșuat în plan literal. Doar planul semnificațiilor simbolico-parabolice înscrie cele două piese într-o notă optimistă, prima, prin schimbarea sensului căutării, iar cea de-a doua echivalând cu un autodate prin care personajul își poate finaliza opera.

### 2.3. *Matca*: nașterea și moartea ca lumi încorporate

În *Matca*, scena finală din tabloul al doilea asociază două imagini tulburătoare, nașterea și moartea. În timp ce, în camera ei, Irina experimentează durerile facerii în termenii unei întâlniri cu moartea, Moșul, alături, își trăiește ultimele clipe ca pe o nouă naștere, echivalentă unei prăbușiri înspăimântătoare:

MOȘUL: O bară! Dați-mi o bară, să mă prind... de ceva. Cum se clatină cerul... De ce n-ați pus lanțuri pe lângă prăpastie?... Cad!... O frânghie!... Aruncați-mi iute o frânghie... să mă agăț... Ce gol imens...

IRINA (*strigă către Moș*): Nu mai mototoli așa lumânarea, că nu e frânghie... Mă apucă și pe mine durerile... Ah, mor... Mai întâi mor eu...[...] Ce vuiet e în pântecul meu!... Un vulcan... Nasc un vulcan? Am foc, iau foc... de s-ar termina odată. Aud bine? Sunt cuvintele celui care trebuie să vină... El e cel care părește o lume... Ce bine cunosc senzația asta... de prăbușire. De s-ar termina mai iute... De s-ar termina într-un fel... Țipă... Mor! Mooor!

MOȘUL (*tipă*): Cad... Caad!

(Sorescu 109)

În lumile ficționale create de cele două personaje, durerea și teama de necunoscut configurează inițial stări de lucruri particulare, care apoi se aseamănă prin ambiguitate, iar în final converg către o singură lume, un spațiu virtual în care actanții își dau întâlnire cu instanțele comunicării ficționale aparținând lumii reale: eul creator și eul ficțional al cititorului. Spațiu de neant are proporții cosmice, deformând lumea actuală: Moșul simte că cerul se clatină, iar el se prăbușește într-o prăpastie. Irina, la rândul ei, confundă nașterea cu moartea și pe tatăl muribund cu pruncul încă nenăscut. Limbajul metaforic al actanților exprimă intensitatea suferinței: aceasta este asemănată cu un vulcan și cu un foc. Lumile încorporate reclamă empatie din partea cititorului, o anulare a distanțelor dintre instanțele comunicării, căci nașterea și moartea sunt experiențe umane atât de cunoscute cititorului, dar care niciodată nu îl lasă indiferent.

În textul următor, sicriul-corabie creează lumi ficționale antagonice, ce îl contrariază pe cititor/spectator, dar care se integrează firesc în universul ficțional al actanților:

b) (*Trage coșciugul în patul inundat, așază pruncul pe coșciug.*) Soluția a și fost găsită, în pofida dușmanilor... Nu știam de ce tata ținea morțiș la coșciug de stejar... parcă știa el ceva... O adevărată arcă... dacă-om vedea și-om vedea, ne urcăm cu toții în ea... Iată că mortul a dat muguri... Oasele i-au înverzit și-au înmugurit ca și când ar pluti de mii de ani. (Sorescu 136-137)

Aici lumile încorporate amalgamează lumi ficționale posibile și imposibile, organizate în funcție de modul în care Irina, mama pruncului și fiica Moșului, înțelege situația-limită pe care o trăiește ca victimă a unei inundații. Într-o lume ficțională anterioară, tatăl ei își găsisese sfârșitul în sicriul folosit în prezent drept instrument de salvare a pruncului de la înec. Lumi posibile viitoare se configurează în monologul personajului feminin, care își exprimă speranța că obiectul plutitor va asigura și supraviețuirea ei și a altor persoane desemnate prin pluralul din secvența „ne urcăm cu toții în ea”. Imaginea irațională a cadavrului înmugurit creează o lume posibilă imposibilă, ce se dovedește inconsecventă datelor lumii actuale accesibile personajului, dar este explicabilă prin starea de spirit trăită de Irina într-o lume acoperită de ape, în care se simte responsabilă de salvarea copilului său. Dilatarea timpului exprimă intenționalitatea regenerării circulare prin integrarea firească a vieții în moarte.

## Concluzii

Utilizarea unei grile de interpretare a pieselor din trilogia soresciană *Setea muntelui de sare* care presupune aplicarea unor concepte precum „pluralitatea lumilor”, „lumile încorporate” și a „principiului distanțării minime”, integrate în teoria lumilor posibile pune în evidență faptul că cele trei piese nu captează atenția prin aglomerarea de evenimente, ci prin resursele limbajului.

În situațiile în care sunt încarcerate – Iona în burta peștelui, Paracliserul în interiorul catedralei, iar Irina în mijlocul apelor – personajele nu încetează să (se) comunice, să își exteriorizeze angoasele, să le râdă în față, căutând permanent soluții pentru depășirea lor. Prin limbaj se creează lumi ficționale ale trecutului sau ale viitorului, expresii ale dorinței de evadare din lumea actuală indezirabilă.

## Bibliografie

- Charaudeau, Patrick. « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets ». Vivero García D. (dir.). *Frontières de l'humour*. 1-8. Paris: L'Harmattan, 2013.
- Doležel, Lubomír. “Mimesis and possible worlds.” *Poetics Today* 9.3. *Aspects of Literary Theory* (1988): 475-496. Durham: Duke University Press.

- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto. *Limitele interpretării*. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă. Constanța: Editura Pontica, 1996.
- Gavins, Joanna. *Text World Theory. An Introduction*. Edinburgh: University Press, 2007.
- Lewis, David K.. *Despre pluralitatea lumilor*. Traducere de Oana Gabor Șoimu. București: Editura Tehnică, 2006.
- Lewis, David K.. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1986.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.
- Pavel, Toma. *Lumi ficționale*. Traducere de Maria Mociornița. Prefață de Paul Cornea. București: Editura Minerva, 1992.
- Ryan, Marie-Laure. "Possible Worlds in Recent Literary Theory". *Style*, Vol. 26, No. 4, *Bibliographical Essays* (Winter 1992): 528-553. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Ryan, Marie-Laure. "Embedded Narratives and Tell-ability". *Style*, Vol. 20, No. 3, *Narrative Poetics* (Fall 1986): 319-340. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Sorescu, Marin, *Ieșirea prin cer: [Piese de teatru și comentarii asupra lor]*. București: Editura Eminescu, 1984.
- Sorescu, Marin. *Setea muntelui de sare. Trilogie: Iona, Paracliserul, Matca*, cu prefețele autorului, postfață de Cosmin Borza. București: Editura Art, 2017.
- Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Massachusetts, London: Harvard University Press Cambridge, 1990.

## **Timpul și spațiul nostalgiei. O retrospectivă iugo-nostalgică asupra romanelor Dubravkăi Ugrešić**

Margentina Iasmina Bot  
Studentă doctorandă, Universitatea de Vest din Timișoara

### **Abstract**

*Dubravka Ugrešić portrays in both her novels, **The Ministry of Pain** and **The Museum of Unconditional Surrender**, character prototypes who lose their identity due to exile. A specific theme for both novels is the uncertain identity of the characters from the moment they arrive in an unknown territory. The process that the exiles undergo is influenced by nostalgia, which will be referred to as Yugo-nostalgia. This feeling can only be understood by analysing the people who come from Yugoslavia and the events they need to cope with. Leaving their homeland behind to save in their memory a specific time and place associated with Yugoslavia marks the compromise that led to Yugo-nostalgia. The double existence of the exiles is emphasized through a game centred upon presence and absence. They are physically absent from their homeland, but mentally they are establishing a connection with the memories of Yugoslavia because their attention is focused on reclaiming the space they have left behind. Regarding the relationship between them and the adoptive country, the exiles are physically present, but mentally, they are fervently looking for their lost identity and the place they used to call home. Nostalgia is another essential theme that can be identified in both novels, centred upon the theme of exile, **The Ministry of Pain** and **The Museum of Unconditional Surrender** because they illustrated two concepts: nostalgic time and nostalgic space.*

**Keywords:** *nostalgic time, nostalgic space, Yugo-nostalgia, identity, exile, homeland, Yugoslavia*

### **1. Actualitatea temei**

Exilul reprezintă un concept ce a atras atenția scriitorilor, dar și a criticilor literari, tocmai prin complexitatea sa, de aceea a fost intens explorat de-a lungul ultimelor decenii. Sensul original al cuvântului se referă la ideea de părăsire benevolă sau forțată a patriei natale, pentru o perioadă nedeterminată. Exilul este perceput drept un „exercițiu de luciditate tragică” (Glodeanu 5), ce „ne învață că așa-zisa noastră libertate nu este în realitate decât suma determinărilor pe care ni le impune nașterea (rasa, naționalitatea, cultura, mentalitatea etc.)” (*Idem, ibidem*). Lucrarea de față e centrată pe prezentarea într-o manieră retrospectivă a modului în care personajele din romanele scriitoarei de origine croată Dubravka Ugrešić, *Ministerul durerii și Muzeul capitulării necondiționate*, percep exilul sub influența nostalgiei, prin intermediul căreia încearcă să construiască o copie a Iugoslaviei, ce e plasată într-un spațiu și un timp aferente iugo-nostalgiei. De asemenea, în cadrul lucrării vor fi analizate temele prezente în cele două romane, precum: nostalgia, iugo-nostalgia, timpul și spațiul nostalgiei și declinul identității. Indiferent de motivele care au condus la schimbarea statutului de cetățean al unei țări în cel de apatrid, îndepărtarea de patria natală reliefează ideea de permanentă căutare a aceluia acasă ce le conferea siguranță, deoarece personajele nu reușesc să se acomodeze cu noul spațiu în care ajung. Din momentul în care pierd contactul cu Iugoslavia, drumul lor devine unul lipsit de echilibru și ordine. Dubravka Ugrešić conturează în cadrul celor două romane prototipul unor personaje ce își schimbă percepția asupra lumii în momentul în care experimentează exilul. Postura de exilați le oferă posibilitatea de a construi o viziune nostalgică asupra trecutului. Îndepărtarea de spațiul ce le conferea senzația de protecție le tulbură echilibrul și îi determină să considere că identitatea lor se află sub semn

îndoielii. Din acest motiv, exilații manifestă în mod frecvent nevoia de a rătăci pe străzile din Amsterdam sau de a menționa orice detaliu referitor la Iugoslavia în cadrul conversațiilor cu alte persoane ce se află într-o situație similară cu a lor. Senzația de incertitudine în ceea ce privește viitorul într-un teritoriu necunoscut se diminuează în momentul în care personajele ajung într-un spațiu comun, sala de curs sau o cafenea, în care își pot exprima fără menajamente opiniile și impresiile pe care le au asupra unei experiențe precum e cea a exilului.

### 1.1. Conceptul de nostalgie

În cadrul romanelor pe care le-am analizat în lucrarea de față, nostalgia este prezentă sub formă duală, dacă ne raportăm la etimologia greacă a cuvântului, și anume *nostos* „întoarcere acasă”, respectiv *algos* „suferință”, ceea ce reliefează faptul că acest concept ilustrează suferința provocată de neputința de a reveni acasă. Nostalgia este o temă pregnantă în cadrul celor două romane, *Ministerul durerii* și *Muzeul capitulării necondiționate*, centrate pe experiența exilului, deoarece are rolul de a evidenția maniera în care sentimentele, stările și emoțiile exilaților cresc sau scad în intensitate pe măsură ce aceștia se apropie la nivel mental de Iugoslavia, prin traversarea graniței ce îi separă de patria natală, sau se îndepărtează în plan fizic, cu fiecare pas făcut pe teritoriul olandez. Evoluția personajelor pe tot parcursul perioadei petrecute în exil este evidențiată prin intermediul dualității jocului centrat pe prezență-absență, astfel că un exilat este „în același timp aici și acolo, nici aici, nici acolo, prezent și absent, de două ori prezent și de două ori absent” (Jankélévitch 253). Nostalgia are capacitatea de a influența atât prezentul, cât și viitorul celor aflați în exil. În *Ministerul durerii* și *Muzeul capitulării necondiționate* putem identifica un atașament nostalgic față de obiectele care le amintesc personajelor de patria natală, situație ce ilustrează oscilația între Amsterdam și Iugoslavia. Nostalgia are capacitatea de a influența percepția personajelor asupra modului în care se raportează la situația în care se află în prezent, dar și asupra deciziilor pe care le vor lua în viitor. În viziunea exilaților, nostalgia devine „un agresor brutal și șiret, care te lovea pe la spate, te ataca atunci când te așteptai cel mai puțin, dându-ți o lovitură direct în plex de ți se tăia răsuflarea. Nostalgia apare cu o mască pe față și, ceea ce este cel mai ironic, noi eram ținta ei întâmplătoare” (Ugrešić, 2010: 287).

În ciuda faptului că au părăsit patria natală, personajele manifestă intenția de a conserva în amintiri un timp și un spațiu asociate Iugoslaviei, iar această decizie contribuie la apariția **iugo-nostalgiei**. În *Ministerul durerii*, Tanja le propune studenților de la Universitatea din Amsterdam, cărora le predă cursuri de literatură iugoslavă, să recomună o versiune a patriei natale cu ajutorul amintirilor păstrate în sacoșa de rafie simbolică cu dungi roșii, albe și albastre, ce e asociată cu steagul Iugoslaviei. *Muzeul capitulării necondiționate* evidențiază pasiunea și interesul scriitoarei pentru fotografii și obiecte, ce sunt utilizate cu scopul de a facilita conexiunea cu trecutul, datorită rezistenței lor în timp. Personajele iau hotărârea de a păstra într-o geantă de piele tăbăcită toate lucrurile ce le reamintesc de trecut, deoarece „refugiații se împart în două categorii: cei cu fotografii și cei fără fotografii” (Ugrešić 2005: 14). Sacoșa de rafie din *Ministerul durerii* și geanta de piele din *Muzeul capitulării necondiționate* au același rol simbolic, cel de a funcționa drept remedii împotriva dorului de acel acasă îndepărtat.

Pe măsură ce timpul trece, apatrizii devin conștienți de faptul că lumea pierdută nu mai poate fi recuperată, iar din acest motiv decid să recurgă la terapia cu amintiri, ce presupune crearea unei atmosfere care să le reamintească de gloria de odinioară a Iugoslaviei. Prima ședință de terapie a avut loc cu ocazia zilei de naștere a Tanjei ce a fost celebrată așa cum se cuvine, cu muzică și preparate tradiționale iugoslave. O parte dintre cadourile pe care profesoara le-a primit reprezintă dovada că mesajul ei a fost recepționat și acceptat de către

ceilalți exilați. Până la urmă, studenții săi au devenit conștienți de faptul e necesar să pună accentul și pe amintirile materiale în procesul mental de recuperare a patriei natale: „Johanneke a cumpărat dintr-un magazin bosniac din Rotterdam zacuscă macedoneană, napolitane Jadro și un pachetel de cafea Minas. Toate astea le-a împachetat frumos într-o cutie pe care a scris într-o parte „Trusă iugo-nostalgică de prim ajutor”, iar pe partea cealaltă ”Yugo-nostalgic Help Kit”. Ante a adus un borcan de rozmarin. Ana mi-a dăruit fotocopia primului *Abecedar* iugoslav de după război, din 1948” (Ugrešić, 2010: 105). Principalul lor scop este cel de a crea un teritoriu în care să se refugieze, deoarece au nevoie să simtă că s-au reîntors cel puțin la nivel mental în Iugoslavia, chiar dacă e doar o iluzie.

Legătura dintre obiectele și amintirile de care personajele sunt atât de atașate evidențiază faptul că esența celor două elemente dobândește alte conotații. Exilații nu se mai raportează la materialitatea obiectelor, astfel că acestea dobândesc o alură spectrală. Amintirile, în schimb, nu mai sunt încadrate în sfera abstractă, ci în categoria simbolurilor materiale ale exilului. În *Muzeul capitulării necondiționate*, fiecare personaj asociază Iugoslavia cu o înșiruire de amintiri mentale, dar și de natură materială. Pe măsură ce firul acțiunii este derulat, descoperim prima categorie de amintiri, cele de tip material, pe care naratoarea le-a aranjat cu meticulozitate într-o geantă de piele cu rol simbolic, precum jurnalele și fotografiile vechi în care sunt immortalizate chipurile atât de dragi ale membrilor familiei. Amintirile mentale sunt evidențiate prin intermediul rememorării clipelor petrecute în patria natală. Titlul romanului se referă la numele unui muzeu ce era situat în fostul Berlin de Est, însă a fost desființat în anul 1994. Acest spațiu poate fi perceput drept unul de tip nostalgic, deoarece marchează granița între prezentul ce presupune integrarea într-un teritoriu necunoscut, și trecutul ce suscită imaginația exilaților și îi îndeamnă să spere că există posibilitatea unei reîntoarceri în locul pe care l-au lăsat în urmă. Procedul prin care personajele din *Muzeul capitulării necondiționate* își idealizează trecutul nu urmează un fir cronologic, ci e influențat de stările și sentimentele naratoarei. Dacă ne raportăm din această perspectivă la situațiile prin care trec personajele și la statutul acestora, putem afirma că aducerea în atenția cititorului a acelorași amintiri, gânduri, idei, simboluri, ne determină să ne gândim că „în funcție de «configurația» la care te oprești, cartea poate fi una despre exil, despre singurătate, despre prietenie, despre dragoste, despre fotografie, despre timp, despre memorie, despre autobiografie” (Ugrešić 2005: 315). Pe parcursul romanului descoperim mărturisiri referitoare la exil, ce poate fi descris drept o experiență ce a schimbat modul în care personajele se raportau la propria identitate și la perioada petrecută în patria natală. *Muzeul capitulării necondiționate* se transformă într-o călătorie în care refugiul în amintiri și iugo-nostalgia reprezintă singurele motive pentru care viața în exil încă mai are rost.

## 1.2. Iugo-nostalgia

Conceptul de iugo-nostalgie se referă la atașamentul pe care personajele din ambele romane, *Ministerul durerii* și *Muzeul capitulării necondiționate*, îl manifestă față de spațiul familiar, pe care îl numesc acasă. Diversele acțiuni ale personajelor, precum lectura unor texte ce aparțin literaturii iugoslave, păstrarea fotografiilor într-o geantă sau într-o sacoșă de rafie, fredonarea melodiilor caracteristice pentru poporul iugoslav, reprezintă etapele ce pun în mișcare mecanismul iugo-nostalgic prin intermediul căruia exilații pot spera la recuperarea identității, odată cu reconstruirea mentală a unei „patrii imaginare” (Rushdie 18). Iugo-nostalgia poate fi definită drept atașamentul față de o țară care, în ciuda faptului că s-a destrămat, continuă să îi mențină uniți pe locuitorii săi, oriunde ar fi în lume. În *Muzeul capitulării necondiționate*, tema exilului este ilustrată prin intermediul personajelor ce, deși provin dintr-o țară care nu mai există, păstrează în memorie „un fel de «muzeu», ambulant, cu geometrie variabilă: multe amintiri, fotografii, cuvinte, povești, obiecte (senti)mentale”

(Rushdie 314). Fiecare dintre personajele romanului *Muzeul capitulării necondiționate* meditează la efectele provocate de experiența exilului. În funcție de modul în care exilul și-a pus amprenta asupra lor, acestea își trasează direcția pe care o vor urma în perioada petrecută în teritoriul adoptiv. În ciuda eforturilor depuse, cu scopul de a se integra în noul spațiu, personajele se înscriu în categoria tipică a imigrantului căruia „deodată, i se pare că biografia lui a fost scrisă cu mult înainte de a fi trăită, că exilul nu este rezultatul unor conjuncturi externe, nici o opțiune proprie, ci reprezintă niște coordonate trasate cu mult înainte de destin” (Rushdie 308).

Între iugo-nostalgie și melancolie se creează o legătură invizibilă, dar indestructibilă. Rătăcirile personajului central al romanului *Ministerul durerii*, Tanja Lucić, pe străzile din Amsterdam devine o consecință a stării de melancolie de care e cuprinsă din cauza îndepărtării de patria natală. În ceea ce o privește, îndepărtarea de Iugoslavia și melancolia devin factori care îi pun la îndoială identitatea. Ugrešić reușește să surprindă în cadrul romanului său, *Ministerul durerii*, efectele provocate de separarea de țară și peregrinarea neîncetată în căutarea unei himere. La începutul romanului există o anumită reticență la nivelul comunicării între Tanjaștudenții săi. Pe măsură ce timpul trece, exilații conștientizează că între ei există o conexiune, întrucât fiecare încearcă să construiască o patrie substituit, cu ajutorul amintirilor din perioada petrecută în Iugoslavia. Dimensiunea culinară, pe care autoarea o abordează în cadrul romanului, are rolul de a facilita formarea unei conexiuni subtile între personaje și Iugoslavia, de aceea studenții Tanje asociază patria natală cu un anumit fel de mâncare. Personajele încearcă să mențină contactul cu spațiul original, atât prin intermediul amintirilor, cât și prin diverse obiecte specifice țării din care provin, deoarece sunt conștienți că vor avea nevoie de ele în cadrul conversațiilor din sala de curs sau din cafenea, ce au un rol cathartic. Ei realizează faptul că au trecut printr-o „dublă situație de pierdere a identității lingvistice și statale, după destrămarea fostei Iugoslavii” (Mironescu 96), tocmai de aceea devin atât de dependenți de iugo-nostalgie. Personajele din *Ministerul durerii*, și *Muzeul capitulării necondiționate* suferă din pricina unei dureri latente provocate de conștientizarea faptului că provin dintr-o țară care nu mai există și sunt vorbitorii unei limbi care va avea aceeași soartă: „Trebuia să găsec un punct comun. Simțeam frângerea lor lăuntrică, furia lor, protestul lor interior mut. Noi toți eram, într-un fel sau altul, înrobiți. Inventarul lucrurilor care ne-au fost confiscate era lung și cumplit. Ne-a fost confiscată țara în care ne-am născut și dreptul la o viață normală. Ne-a fost confiscată limba” (Ugrešić, 2010: 70).

### 1.3. Timpul și spațiul nostalgiei

Spațiul nostalgic pe care personajele îl consideră drept un refugiu este reprezentat de patria pe care o creionează mental, după propriile reguli și dorințe. Oscilarea între Amsterdam și Iugoslavia are un rol decisiv în ceea ce privește pierderea noțiunii de apartenență față de un spațiu familiar, fie că e vorba de cel natal sau de cel adoptiv. De aceea, spațiul nostalgic devine singurul loc în care personajele se simt în siguranță din toate punctele de vedere. Sala de curs și cafeneaua în care Tanja și studenții săi se întâlnesc devin exemple reprezentative pentru noțiunea de spațiu nostalgic. În cele două locuri, personajele își pot exprima în mod liber opinia referitoare la conexiunea pe care au reușit să o stabilească cu Iugoslavia și suferința provocată de îndepărtarea de acest spațiu. Pe măsură ce timpul trece, cursurile pe care Tanja le predă în primul semestru de studiu devin din ce mai captivante pentru studenți, astfel că discuțiile din facultate sunt continuate la cafenea, unde pot conversa despre atașamentul față de Iugoslavia. Dacă sunt priviți din exterior, Tanja și studenții săi pot fi cu ușurință confundați cu membrii unui trib, ce se pregătesc să inițieze un ritual menit să invoce spiritele trecutului: „Pentru cineva din afară păream un trib care rostea formule magice și-și



invoca spiritele. Toate acestea puteau să i se pară unui observator din exterior ca o stare de transă enigmatică a unui trib. De fapt, chiar ne aflăm într-un fel de transă” (Ugrešić, 2010: 71).

Un fenomen ce apare frecvent în literatura exilului e cel al temporalității. Timpul se scurge întotdeauna în defavoarea celui exilat, deoarece reflectă efectele ce apar în urma separării de Iugoslavia, printre care pot fi menționate melancolia, iugo-nostalgiea și identitatea hibridă. Timpul este un inamic pe care personajele îl înfruntă în procesul de idealizare a trecutului și de fiecare dată se dovedește a fi invincibil. Din clipa în care devin apatrizi, noțiunea de temporalitate își pierde substanța și relevanța pe care le avea până în acel moment. Timpul nu mai e măsurat în secunde, minute sau ore, de aceea putem afirma faptul că este încadrat în sfera nostalgiei. Timpul nostalgiei e marcat prin momentele în care personajele își fac destăinuirii referitoare la modul în care contactul cu Iugoslavia le-a schimbat viața și cât de mult regretă separarea de acest spațiu, dar și de clipele în care rătăcesc fără o direcție anume pe străzile din Amsterdam, cu intenția de a întâlni în calea lor persoane sau locuri care să le reamintească de patria natală: „Imigrantului i se pare că starea de exil are o structură onirică. Brusc, ca într-un vis, îi apar deodată aievea persoane de mult uitate ori poate nicicând întâlnite, locuri văzute cu certitudine pentru prima oară, dar care îi lasă o senzație clară de déjà vu” (Ugrešić 2005: 308).

În exil, factorul temporal are două unități specifice de măsură, și anume: dorul de casă și amintirile referitoare la patria natală. Din moment ce apatrizii nu se pot desprinde în totalitate de trecut și, cu atât mai puțin, de spațiul original, pe care l-au lăsat în urmă, dar nici nu dezvoltă un atașament față de teritoriul adoptiv, aceștia sunt plasați într-un timp nostalgic. Pentru exilați, viața e împărțită în două perioade, cea dinainte de destrămarea Iugoslaviei, care e reconstruită la nivel mental după numeroase eforturi, și cea din prezent. În a doua perioadă, amintirile personajelor nu mai sunt la fel de clare, deoarece sunt influențate de experiența războiului și cea a exilului. Timpul nu mai are aceeași însemnătate pentru exilați, precum o are pentru cei care rămân în patria natală, tocmai de aceea soluția potrivită pentru salvarea amintirilor e conservarea lor în memorie: „Locul și timpul s-au împărțit în înainte și după. Existența lor s-a divizat în cea de-aici și cea de-acolo. Au rămas brusc fără martori, părinți, rude, prieteni, cunoștințe, oameni apropiați împreună cu care să recapitulăm materia vieților noastre. În absența unor negociatori între noi și trecutul nostru, percepția timpului și a realității depinde doar de noi înșine” (Ugrešić, 2010: 128).

#### 1.4. Declinul identității

Identitatea personajelor din *Ministerul durerii* și *Muzeul capitulării necondiționate* e plasată între două dimensiuni, cea iugoslavă și cea olandeză, astfel că ambele își exercită influența asupra lor până la stadiul în care exilați nu mai reușesc să sesizeze diferența dintre ele. Contactul personajelor cu două spații diferite evidențiază faptul că identitatea lor a devenit „în același timp, multiplă și parțială” (Rushdie 2008: 25). Personajele din cele două romane ale Dubravkăi Ugrešić aleg să emigreze în Olanda, o țară pe care o percep drept un spațiu de refugiu din calea războiului sau a regimului comunist. Tanja, personajul cheie din *Ministerul durerii*, își propune să uite motivele care au determinat-o să părăsească patria natală, deoarece consecințele acestei decizii îi provoacă durere. Atât în *Ministerul durerii*, cât și în *Muzeul capitulării necondiționate* emanifestată nevoia exilaților de a-și redefini identitatea prin raportarea la Iugoslavia și la amintirile specifice perioadei în care au locuit în spațiul respectiv. Personajele din cele două romane manifestă frecvent tendința de a căuta un loc pe care să îl poată considera al lor, iar din acest motiv ajung să trăiască într-un “the third space”<sup>7</sup> (Rutherford 211), termen utilizat de Homi Bhabha.

Al treilea spațiu se referă la o dimensiune hibridizată în care sunt combinate elementele specifice spațiilor de care personajele sunt legate. Reîntoarcerea pentru o scurtă mai scurtă de timp în patria natală, în mod fizic, sau îndelungată, la nivel mental, evidențiază viziunea personajelor asupra exilului, pe care îl percep drept „o fascinație a descoperirii și împlinirii de sine în și prin diferitele așezări într-un acasă provizoriu” (Popescu 260). Emigrarea într-un spațiu de tranziție reprezintă pasul care marchează transformarea personajelor conturate de Dubravka Ugrešić într-un amestec al influențelor din spațiul lor de origine, dar și din cel al exilului. Patria imaginară creionată de personajele din *Ministerul durerii* și *Muzeul capitulării necondiționate* dobândește șansa de a persista în timp, deoarece creatorii săi refuză vehement să își renege trecutul, limba și, implicit, patria. Mărturisirile și ședințele de terapie cu amintiri pe care studenții Tanjei le realizează se dovedesc a fi soluții eficiente în rezolvarea problemei întâmpinate de fiecare exilat, neadaptarea la un spațiu străin.

#### Concluzii

În concluzie, personajele din *Ministerul durerii* și *Muzeul capitulării necondiționate* au posibilitatea de a începe totul de la zero într-un teritoriu necunoscut, în care sunt liberi să aleagă drumul pe care doresc să îl urmeze. Din păcate, încă din primele zile în care ajung în patria adoptivă e lesne de înțeles că personajele nu își vor îndeplini scopul propus, deoarece nu se pot adapta la un alt spațiu, în afară de cel natal. Pe măsură ce lectura evoluează, descoperim că Tanja, Igor, Meliha, Mario și toate celelalte personaje cărora li s-a atribuit statutul de exilați nu reușesc să descopere calea ce ar putea echilibra talerele balanței, reprezentate de Iugoslavia și Amsterdam, cele două patrii între care oscilează. Personajele din ambele romane continuă să speră într-o posibilă reîntoarcere în Iugoslavia, indiferent dacă aceasta va fi plasată într-un timp și spațiu ale nostalgiei sau dacă va fi reală. Întrucât nu sunt sigure că acest lucru se va concretiza, personajele păstrează orice amintire legată de patria natală, astfel că „în această topografie simbolică a lui *acasă* există întotdeauna, se pare, un soi de centru senzorial ce păstrează memoria unui *acasă* etern” (Popescu 258).

#### Bibliografie

Florian, Mirela, Popescu, Ioana. *Între patrii: mărturii despre identitate și exil*. Volum coordonat de Mirela Florian și Ioana Popescu. Iași: Editura Polirom, 2006.

---

<sup>7</sup>Traducerea mea: „al treilea spațiu”.

- Glodeanu, Gheorghe. *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*. București: Editura Libra, 1999.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ireversibilul și nostalgia*. Traducere de Vasile Tonoiu, postfață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Mironescu, Andreea. „Literatura ca memorie culturală: Romanul românesc în postcomunism”. *Philologica Jassyensia*. Iași: An XI, nr. 2 (22), (2015): 93-101.
- Rushdie, Salman. *Patrii imaginare, Eseuri și studii critice 1981-1991*. Traducere de Silvia Chirilă. Iași: Editura Polirom, 2008.
- Rutherford, Jonathan. “The thirdspace. Interview with Homi Bhabha”. *Identity: Community, Culture, Difference*. Edited by Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990. 207-221.
- Ugrešić, Dubravka. *Ministerul durerii*. Traducere din limba croată și note de Octavia Nedelcu. Iași: Editura Polirom, 2010.
- Ugrešić, Dubravka. *Muzeul capitulării necondiționate*. Traducere din limba croată de Octavia Nedelcu și postfață de Simona Popescu. București: Editura Niculescu, 2005.

## Simbolistica numerelor în *Creanga De Aur*, de Mihail Sadoveanu. Numărul 7

Diana Alexandra Dragoman  
Masterandă, Universitatea din Oradea

### Abstract

*In his novel "Creanga de aur" Mihail Sadoveanu creates a character who is submitted to different levels of initiation. The most exciting initiation occurs in Egypt because the author doesn't give details or speak clearly about what happens there. It is the reader's role to search for information about the importance of the occult in Egypt, as Mihail Sadoveanu was a member of the Masonic Order. The reading of this book thus uses some ideas and principles of Freemasonry that we found in Oswald Wirth's books, or Albert Pike's, for instance. Standing between the Christian Church and the ancient religion of Zalmoxis, Kesarion Breb is an alter ego of the author, who gained a vast amount of knowledge to fulfil the role of a good strategist.*

**Keywords:** initiation, number 7, Egypt, Freemasonry, Zalmoxis

*Creanga de aur* apare în anul 1933, la câțiva ani după inițierea lui Mihail Sadoveanu în tainele francmasoneriei (Nestorescu-Bălcești 7). Critica literară a vremii a fost destul de sceptică referitor la această creație literară, cel mai probabil datorită noutății sale, a stilului și temei abordate în raport cu ce publicase Mihail Sadoveanu până atunci. Narațiunea ne spune povestea unui preot geto-dac, pe linia lui Zalmoxis, care trebuie să se inițieze pe mai multe căi și, de aceea, el își completează desăvârșirea în trei spații culturale (Dacia, Egipt, Imperiul Bizantin), cum sunt și cele trei grade masonice (ucenic, calfă și maestru).

La plecarea din Dacia, Kesarion Breb se oprește la un templu din Egipt, unde rămâne timp de șapte ani, pentru a aprofunda itinerariul spiritual început acasă. Scriitorul nu a mai inserat alte detalii în romanul său, ci îi induce cititorului, prin unele aluzii textuale, să caute singur un răspuns la următoarele întrebări: ce a făcut/studiat acest personaj literar în Egipt și de ce a ales Mihail Sadoveanu Egiptul?

Demersul îl putem începe gândindu-ne în primul rând la o secvență din interiorul cărții, în care apar Filaret și Kesarion Breb, bătrânul întrebându-se cum poate acesta să fie din Egipt, atâta vreme cât nu are trăsăturile specifice locuitorilor zonei respective. Esența acestor cuvinte ne spune că Breb a deprins în Egipt arta de a comunica prin telepatie și de a citi gândurile celorlalți, ceea ce înseamnă că a studiat și a practicat unele exerciții care i-au deschis simțurile extra-senzoriale:

– La Egipt m-am născut a doua oară.

Bătrânul Filaret înclină fruntea. Nu se mira de acest răspuns, înțelegând că e vorba de o naștere cu spiritul, – vedea însă că a primit, fără să întrebe, răspunsul nedumeririi sale. «E un bărbat care cetește cu ușurință inimile și gândurile», urma cartea. (Sadoveanu 273)

Să nu uităm de faptul că în *Divanul persian*, Mihail Sadoveanu inserează din nou acest spațiu cultural, menționând că „Egiptul și mai ales Grecia ne sunt aproape. Civilizațiile lor sunt un izvor care a curs și curge înspre noi. Neconținut primim vești din trecut și morminte (Mihail Sadoveanu)” (Ciopraga 274). Prin acestea înțelegem că scriitorul era conștient de contactele existente între culturi chiar în epoci când comunicarea și călătoriile erau anevoioase, dar și că arheologia joacă un rol însemnat în trasarea istoriei și dezlegarea unor taine de demult. El acceptă chiar existența unei compatibilități între aceste trei civilizații (geto-dacă, greacă și egipteană), lucru care demonstrează necesitatea ca protagonistul *Crengii de aur* să petreacă un

timp în Egipt, unde să aibă parte de o spiritualizare absolută ca „formă a desăvârșitei purități” (Ciopraga 259).

Pentru penultimul Decheneu, Egiptul este „un spațiu cosmo-centric” (Ciopraga 294) unde fuseseră inițiați toți sacerdoții lui Zalmoxis. Un centru al lumii era Sfînxul de la Giseh pentru egiptenii de la primele dinastii, la fel cum Ceahlăul sau Muntele Om era pentru adepții lui Zalmoxis (Ciopraga 294). Putem înțelege din asta că Breb a fost îndemnat să plece din Dacia pentru a găsi și a viețui într-un alt centru spiritual. Scopul lui era și de a înțelege caracterul universal al inițierii, precum și armonia care apare în sânul unor societăți secrete care promovează interculturalitatea și conviețuirea dintre popoare și rase, pe care le leagă o matrice psihică comună. Mutarea dintr-un centru într-altul nu știrbește deloc ființa lăuntrică a unui inițiat, ci îl conectează la un efluviu cosmic de energie unică, prin Ființa Supremă care călăuzește toate culturile și civilizațiile.

În al doilea rând, în Antichitate, Egiptul era cunoscut grație grandorii piramidelor și luxului în care trăiau faraonii înainte de apogeul dinastiilor. Această regiune a Africii se bucura de un anumit grad de civilizație, care se prea poate să fi fost direct proporțional cu viața spirituală, dacă stăm să ne gândim la resursele investite de egiptologi în cercetările pe care nici azi nu le-au încheiat. Presupunem că templul din *Creanga de aur* este unul secret la care poți să ajungi trecând probe sau având recomandările unui inițiat respectat în plan... internațional i-am zice astăzi, mai ales că bătrânul Decheneu îi dă inelul său și îl învață unele semne și cuvinte pe care să le execute când ajunge acolo.

De asemenea, Egiptul pe care îl include Mihail Sadoveanu în romanul său nu mai este Egiptul de dinainte de Hristos când fusese inițiat Pitagora la Memfis, ci este unul în care au pătruns și s-au amestecat diverse nuanțe culturale, printre care cea „persică, elenistică, romană, bizantină și arabă” (Paleologu 36). Să nu uităm că trama narațiunii are loc în secolul VIII d.H., după apariția creștinismului, căderea Imperiului Roman de Apus și după năvălirea popoarelor migratoare. Poate că nu e de prisos să adăugăm în acest punct o deviză care îi este atribuită Contelui Cagliostro: „Ex oriente lux”, ce se traduce prin „Lumina vine de la Răsărit”, completată de cuvintele: „și orice inițiere din Egipt” (Cernătescu 295), deviză care ne trimite deja în Secolul Luminilor în timpul căruia omul parcă s-a dezmeticit și s-a detașat puțin de ascendentul bisericii asupra cetățeanului.

În plus, există și unele teorii referitoare la civilizația egipteană care nu sunt neapărat acceptate oficial, dar care circulă în rândul curioșilor. Spre exemplu, credem că protagonistul romanului a poposit în Egipt ca să cunoască înțelepciunea Atlantidei, despre care s-a scris cel puțin un roman, mai precis o trilogie, semnată de Churchward, cu titlurile *Continental pierdut Mu*, *Copiii lui Mu* și *Simbolurile sacre ale continentului Mu* (Pike 84). Tot aici, Kesarion Breb putea să caute nemurirea, dacă stăm să ne gândim la romanul lui Thomas Moore, intitulat *The Epicurean*, în care este relatată călătoria în Egipt a lui Alciphron, liderul sectei epicurenilor din Atena (Buck 196). Dar cum să obții oare nemurirea, pe care toți oamenii și-o doresc sub o formă sau alta? Printr-un procedeu inițiat în piramide, dacă ar fi să luăm în considerare romanul filosofic *Séthos* (1728), aparținându-i Abatelui Terrasson, ce are ca protagonist un prinț egiptean „a cărui educație a fost încheiată în Marea Piramidă” (Wirth 2005: 54). În plus, în Egiptul Antic, candidatul care dorea să primească lumina și să devină el însuși strălucitor, trebuia să meargă la mormântul lui Osiris (Behaeghele 11), iar acest ritual poate să fie înfrățit cu misterele funerare de la Abydos, întreținute de hierofanți: „preoți ai tainelor la egipteni” (Ciopraga 23).

Albert Pike, în *Morala și dogma*, vorbește despre faptul că, în Egipt, Thales și Pitagora au învățat câteva lucruri care pentru noi, cei de azi, sunt adevăruri universale valabile, ca de exemplu: Pământul se învârtă în jurul Soarelui, idee pe care însă nu au devoalat-o maselor, „fiindcă astfel ar fi trebuit să dezvăluie unul din marile secrete ale templului, dubla lege a

atracției și respingerii sau a simpatiei și antipatiei, a repaosului și mișcării, care este principiul cauzei și cauza perpetuă a vieții” (Buck 186).

De asemenea, despre enigmaticul Conte de Cagliostro, care apare și în primele pagini ale romanului *Colierul reginei*, de Alexandre Dumas, în calitate de alchimist care produce aur, Oswald Wirth afirmă că avea știință despre „arcanle supreme ale sanctuarelor de la Teba și Memphis (oraș în Egipt – n.n.)” (Wirth 2005: 63), astfel că nu ne este greu să adăugăm încă un scop al șederii lui Kesarion Breb în Egipt. Cunoașterea tainelor alchimiei, a transmutării plumbului în aur reprezintă una dintre modalitățile de manifestare a măiestriei pe terenul științelor oculte sau al ezoterismului, atât la nivel simbolic, cât și la cel pur trupesc, drept capacitate a coprului uman de a fi atât de pur și de conectat la elementele naturii încât să producă ceva care este aparent străin învelișului de carne.

De această latură se prinde și acronimul V.I.T.R.I.O.L., care înseamnă în limba latină *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* (Vizitează interiorul pământului și rectificându-te vei găsi piatra ascunsă a înțelepților.), un îndemn de a pătrunde în adâncul ființei, asemănător unui *descensus ad inferos*, care se realizează cu succes într-o primă fază departe de lume, într-un mediu propice cugetării. „Este vorba despre o piatră cubică formată în centrul ființei noastre cugetătoare, atunci când conștientizăm certitudinea fundamentală în jurul căreia se va desăvârși cristalizarea constructivă a Templului convingerilor noastre” (Wirth 2016: 120). Pornind de la acest acronim, Kesarion Breb ar fi putut să cunoască și să se supună „unei discipline inițiatice” (Ciopraga 143) menită să îl antreneze și să îl întărească la nivel pisho-afectiv, pe lângă autocunoaștere.

Mai mult, în anul 1770 (Bucin 2015) a apărut în regiunea Germaniei de azi o broșură extrem de fascinantă, care le este atribuită unor francmasoni, având titlul de *CRATA REPOA sau Inițierea în vechea Societate secretă a preoților Egipteni*. Aceasta cuprinde învățămintele unei grupări inițiatice, structurată pe o scară de șapte grade, respectiv, Patophoris/ Ucenic, Neocoris, Poarta Morții – Melanephoris, Bătălia Umbrelor – Cristophoris, Balahate, Poarta Zeilor – Astronomus și Propheta/Saphenath Pancah/Omul care cunoaște Secretele (Bucin 82). Este descris fiecare grad în sensul că apar detalii ale ritualurilor de inițiere și trecere de la o etapă la alta. Mircea Bucin presupune că acest text aparține Ordinului Arhitecților Africani (Bucin 77), întrucât cei care l-au păstrat au făcut parte din această facțiune inițiativă și se crede că era însăși Constituția Ordinului. Totuși, observăm că apar elemente din cultura greacă și latină, fapt care ne duce cu gândul la o cunoaștere eclectică, dar care reușește să unifice armonios învățăturile spațiului mediteranean.

Ceea ce ne interesează în acest punct îl constituie posibilă legătură a broșurii cu învățăturile Antichității, respectiv ale spațiului unde Kesarion Breb și-a aprofundat inițierea. Implicând șapte grade, acest text ne oferă un sprijin în plus în a înțelege lucrarea protagonistului, dar și comportamentul său din Bizanț. Pentru a accede la această Societate, un inițiat trebuia să te recomande (Bucin 16), așa cum a făcut al XXXII-lea Decheneu în roman dându-și inelul drept semn. Cetățenii Constantinopolului, în special femeile, descopereau în Kesarion un bărbat cu privire rece. Aceasta ar însemna că el a trecut prin unele probe de castitate, cum se petrece la gradul al doilea:

Mâncăruri gustoase, care îi erau aduse de femei frumoase, îi reîmprospătau puterile./Acestea erau femeile preoților, care, la fel ca și companioana Dianei, îl vizitau, și îl incitau prin toate mijloacele iubirii. (Bucin 32 și 34)

Fiind un învățat, Kesarion Breb a putut deprinde arta și astronomia, dar și diverse sisteme de scriere și de comunicare verbală secrete prin care se transmiteau mituri și principii interzise oamenilor de rând.

Trecând în schimb pe terenul numărului șapte, găsim un univers întreg de sensuri și de ipoteze care să ne dea de înțeles cam care este natura acestui număr. Dacă ne aplecăm puțin

spre Vechiul Testament, constatăm că 7 guvernează parcă întreaga realitate sacră și cotidiană a poporului evreu, ordonându-l și coordonându-l, lucru pe care l-am constatat după citirea unui paragraf din cartea lui Albert Pike:

Au existat șapte candelă în marele sfeșnic al Tabernacolului și al templului, care reprezentau cele șapte planete. De șapte ori Moise a stropit altarul cu untdelemn de mir. Zilele de consacrare pentru Aaron și fiii săi au fost șapte la număr. O femeie era necurată șapte zile după nașterea copilului. Un om atins de lepră era închis șapte zile; de șapte ori leprosul era stropit cu sângele unei păsări tăiate și, după aceea, el trebuia să rămână șapte zile afară din cortul său. De șapte ori, în procesul de curățire a leprei, preotul urma să stropească leprosul cu untdelemn sfințit, și de șapte ori să stropească o casă, care trebuia purificată, cu sângele unei păsări sacrificate. De șapte ori era stropit jilțul principal al templului cu sângele unui bou sacrificat, și de șapte ori altarul. Cel de-al șaptelea an era un Sabat al odihnei, și la sfârșitul celor șapte ani urma marele an al Jubileului. Timp de șapte zile, oamenii mâncau pâine nedospită în luna Abib. Șapte săptămâni erau numărate de când începea seceratul grâului. Sărbătoarea Tabernacolelor dura șapte zile. (Pike 180)

Numărul 7 apare și pe tot parcursul Apocalipsei Sfântului Ioan:

Cei șapte îngeri ai Apocalipsei, să reamintim, corespund celor șapte zile ale genezei, dar contrar primei creații edenice, care este o creație organizatoare, cea din ultimele șapte zile este o „dezorganizare a structurii perfect ordonate a universului din primele șapte zile. (Behaeghel 182)

Acesta corespunde Ierusalimului ceresc, care „și are baza în înmulțirea elementelor componente ale cifrei șapte (3x4)” (Behaeghel 178) și care se va instaura după toate procesele escatologice. Un ideal pe care îl amintește inclusiv Lucian Blaga în piesa de teatru *Cruciada copiilor*. Acest lucru ne face să credem că în Egipt, Kesarion Breb a învățat să folosească unele forțe cosmice aflate și în interiorul ființei umane, care ar urma să fie încercate apoi în Bizanț, unde domină haosul social și politic. Ar fi vorba despre o pregătire intensă care să culmineze cu un auto-control desăvârșit, dar și cu unele capacități suprasensibile. Experiența Bizanțului reprezintă și o Apocalipsă interioară ce se încheie cu preluarea crengii de aur, drept răsplată pentru dăruirea lui întru slăvirea spiritului și a Divinității. Mai mult, se spune într-o legendă din India, că la scurt timp după naștere, Buddha „a mers șapte pași și a ajuns în vârful cosmic, unde a căpătat înțelepciunea supremă de a se ridica deasupra tuturor ființelor lumești (Amitha Bhoșe)” (Ciopraga 296)

Rezultatul îl constituie o preschimbare a lui Kesarion Breb, care îmbracă acum un veșmânt alb de lumină, inițiat care reunește acum în propria persoană „cele șapte metale ale lucrării, de la plumb, la aur, de la *materia prima* la soare. Multiplicitatea se resoarbe în Unu pentru ca Adevărul să strălucească” (Behaeghel 200).

Din această perspectivă, narațiunea este extrem de sintetică și încriptată în același timp, fiindcă esența transformării este surprinsă doar prin menționarea acestui element extrem de generos ca interpretare în literatura de specialitate a francmasonilor, *creanga de aur*, ceea ce ne dă impresia că cei șapte ani petrecuți în Egipt sunt o anticameră a activității protagonistului în Imperiul Bizantin, activitate a cărei încheiere coincide cu deschiderea celei de-a șaptea pecetei a Apocalipsei, cea a parfumurilor. Este „parfumul liniștii revelate, liniștea limbajului divin. [...] undă care umple forma terestră cu toate parfumurile eternității, simbolizate aici prin esență sacerdotală” (Behaeghel 182) (să ne amintim că personajul romanului sadovenian face parte dintr-un ordin preoțesc, în Dacia, și pleacă la drum în această funcție). Parfumul rezultă tocmai din resemnarea celor doi eroi care trebuie să se despartă. Se creează o pace lăuntrică deosebită izvorâtă din înțelegere și responsabilitate față de propriile jurăminte și roluri.

Așadar, șapte – 7 – înseamnă lege, ordine și armonie, într-o lume creată prin puterea și intervenția unei forțe treimice, exprimată în francmasonerie prin deltă, pe care Mihail Sadoveanu o și invocă de două ori în acest roman. În acest sens, Julien Behaeghel vorbește în

cartea sa deja citată, că șarpele Ananta al lui Vishnu deține șapte porunci care se află la baza întregii creații văzute și că pământul, soarele și steaua renasc în cele trei noduri ale șarpelui nemuririi al lui Ghilgameș (Behaeghel 34).

Dacă „copacul cosmic și sacrificial al șamanismului” (Chevalier, Gheerbrant 289) are șapte ramuri, atunci Kesarion Breb a căutat să-și găsească în Egipt propriul centru, echilibru și forță, întrucât în cazul arborelui menționat, 7 face trimitere la un ansamblu perfect, având sensul „unei reînnoiri pozitive” (Chevalier, Gheerbrant 289), deci a unei transmutații în forul său interior, prin elevare spirituală și intelectuală. Mai mult, în Egipt, numărul 7 este un „simbol al vieții veșnice” (Chevalier, Gheerbrant 289), ceea ce fortifică ideea potrivit căreia Kesarion Breb ar căuta nemurirea, acest număr de ani putând primi și sensul de „trecere de la cunoscut la necunoscut” (Chevalier, Gheerbrant 291), datorită caracterului secret al templului și al doctrinei predate aici, în special.

Pe Arborele Sephirot al Qabbalah, numărului 7 îi corespunde Netsah, ce presupune victorie, triumf și determinare: „Este rațiunea care organizează haosul, coordonează forțele care construiesc lumea și le conduce, asigurând progresul” (Wirth 2005: 427). În acest stadiu al devenirii ontologice, „spiritul devine centru de acțiune a sufletului lumii, renunțând deci la egoism pentru a se pune în serviciul Marelui Tot” (Wirth 2005: 430). Pentru Kesarion Breb acesta ar fi echivalentul pregătirii pentru încercările din Bizanț, unde dă dovadă că este un bun strateg, care caută binele întregii comunități, prin apelul la virtuțile și valorile universale ale sufletului omenesc. El se pune la dispoziția scaunului împărațesc pentru a contribui la respectarea legilor și asigurarea dreptății.

În cei 7 ani el își adună forțele pentru aceste încercări care vizează toate straturile ființei, într-un mediu grotesc și rafinat deopotrivă, care posedă toate nuanțele. Kesarion învață să folosească energiile de multe ori difuze ale spațiului ca să facă față excesului de materialism din Bizanțul care ascunde cele mai înfricoșătoare umbre menite să aducă prejudicii spiritului prin puterea lor imensă de a corupe un suflet nepregătit sau lipsit de perspicacitate.

Doctrina teosofică a Helenei Petrovna Blavatski (Buck 124) enunță că omul (de sus înspre materie) este format din șapte principii, respectiv divin, spiritual, intelectual, pasional, vital, astral și fizic. Dintre acestea, primele trei formează triada superioară și sunt eterne, iar ultimele patru formează un grupaj de natură inferioară care există doar pe durata vieții. Ideea aceasta vine să completeze și să justifice de ce treptele conștiinței (de la materie la perfecțiune) sunt tot în număr de șapte, anume corpul fizic, emoția, inteligența, intuiția, spiritualitatea, voința și viața (Chevalier, Gheerbrant 295), pe care credem că le putem suprapune celor de mai sus, doar că în sens invers. Și dacă legăm cele șapte virtuți de etapele conștiinței și principiile din care e alcătuită ființa umană, descoperim că acestea sunt tot grupate câte trei + patru, după cum urmează: credința, nădejdea și dragostea ca virtuți teologice sunt asociate prudenței, cumpătării, puterii și dreptății, ca virtuți cardinale (Chevalier, Gheerbrant 289).

Privitor la aceste trepte, credem că este potrivit să amintim că și evreii vorbesc despre dobândirea mai multor virtuți în urma inițierii, care diferă de virtuțile creștine, însă esența dobândirii lor este aceeași, demonstrând faptul că există o cunoaștere universală, superioară tuturor formelor de cunoaștere umană sau divină: corectitudinea (Isedakah), spiritul de echipă (Shor-laban/oaia albă), dulceață (Mathok), adevărul ascuns (Emunah), munca grea (Hama saggi) și inteligența (Binah) (Cernătescu 303). Kesarion Breb reușește să înglobeze în propria persoană aceste șapte virtuți, fiind un om drept. El cooperează și colaborează cu episcopul Platon, devenind un soi de lider de opinie. Cunoaște sentimentul/fiorul sacrului datorită matricei sale culturale și pregătirii spirituale, dar și dragostea pentru Maria, o dulceață care trece tot în planul supra-sensibilului. Când îl întâlnește pe hangiul din Amnia, Kesarion îi demonstrează că îl cunoaște din alte vieți, la fel se petrece și cu soția bătrânului Filaret, în care



el recunoaște o zeiță. Depune multă trudă și implicare în gestionarea problemelor imperiale, deoarece postește nouă zile cu scopul de a i se revela adevăratele motive pentru care noua împărăteasă suferă. În plus, este un om inteligent și perspicace, pe care nimeni nu îl poate înșela, știind tainele fiecărei inimi după chipul omului.

Originea acestor forțe/etape/virtuți este *fohat*, dacă ascultăm argumentele lui Jirah Dewey Buck, pentru care aceasta înseamnă sinteza forțelor din natură. „Ea este electricitate cosmică înzestrată cu inteligență”. În universul manifestat, *fohat* este „acea putere vitală electrică ocultă care, supusă voinței logosului creator, unește și aduce laolaltă toate formele, dându-le primul impuls care, în timp, devine Legea”. Este forța constructivă a electricității cosmice. Fohat are „șapte fii, care sunt totodată frații săi”. (Buck 171) Gândindu-ne la cele șapte culori în care se desparte lumina, acest șapte ar fi și o expresie a formei în care este modelată materia, drept care „avem fohat ca agent și vibrația ca manifestare” (Buck 146).

Aplecându-ne înspre cultura ebraică (Cernătescu 268), respectiv înspre cartea *Sepher Iezirah*, descoperim câteva informații în plus care ne permit să înțelegem cât de importante sunt aceste șapte forțe în care se desparte *fohat*. Evreii cred că lumea se sprijină pe cele șapte litere ale alfabetului, cu natură duală, numite *beghedh-kepharot*, pe care „Dumnezeu le-ar fi format, scris, creat și combinat cu praf de stele” și că prin intermediul lor ar fi creat apoi cele șapte ceruri, planete și zile. Kesarion Breb a putut să învețe aceste lucruri la templul din Egipt, pentru simplul fapt că o parte din istoria poporului evreu este legată de aceste teritorii africane, prin Iosif și Moise, spre exemplu, două figuri emblematice ale Vechiului Testament care s-au deosebit de ceilalți oameni prin faptul că Dumnezeu era prezent cu ei în permanență, avea niște planuri pentru viața lor, dorind într-un fel sau altul să dezvolte și să mustre poporul ales. Ei aveau har, ceea ce înseamnă că nu erau străini de unele doctrine secrete.

Kesarion Breb devine un maestru care cunoaște trăsăturile acestei vibrații și poate „să producă acest prim septet de sunet, culoare și formă” (Buck 146), întrucât în cazul unui astfel de om, conștiința a reușit să tranșeandă planurile și să se ridice la cel mai înalt, subtil. Fiecărei etape de purificare și perfecționare interioară îi revine câte un atribut pe care omul trebuie să și-l asume pe deplin și să lucreze cu el ca să și-l poată apropria. De aceea, un francmason ar trebui să cunoască: gramatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, astronomia și muzica (Wirth 2005: 262), pregătindu-se pentru momentul în care va primi rolul de venerabil, de conducător al lojii sale, căruia îi coincide tot numărul 7 (Wirth 2005: 421), în romanul sadovenian, funcția de Decheneu. Iar în calitate de venerabil, un maestru mason trebuie să fie capabil să îndeplinească trăsăturile acestui număr, de pildă de a statornici și a pune o temelie serioasă proiectelor lojii, de a crea, organiza, coordona și de a produce. (Wirth 2005: 417) În interiorul unei loji, acest maestru are datoria de a construi o lume în modul cel mai practic și ideatic, generând în lume, alături de frații lui, armonie și simetrie.

Luând pe 3 și 4 ca triunghi și pătrat ajungem la suma de 7 prin adunarea laturilor sau unghiurilor. Acest interval din viața lui Kesarion Breb primește un sens mai adânc, cel de suprapunere a triunghiului peste pătrat sau de unire a pătratului cu triunghiul, lucru care ne poate spune de ce caldeenii considerau că 7 este „cel mai sfânt dintre numere” (Wirth 2005: 413). *In extenso*, presupunem că personajul nostru a cunoscut piatra cubică cu vârf, o imagine a pietrei filosofale, prin care sunt reunite Cerul cu Pământul și „piramida asociată cubului reconstituie numărul șapte, numărul androgenului, adică al ființei care a integrat Unitatea Marelui Arhitect” (Behaeghel 53). În orice caz, vorbim de o stare de beatitudine ce coincide Învingătorului din arcana VII a Tarotului, care apare într-un car triumfal (Behaeghel 55).

Credem că este bine să menționăm faptul că numărul trei este corelat de către Albert Pike cu filosofia lui Platon despre cuvânt, conform căreia cele trei concepte divine motivează existența unui cuvânt triplu, format din cuvântul simplu (cel care exprimă), cuvântul hieroglific (care ascunde) și cuvântul simbol (care semnifică), iar cunoașterea celor trei trepte coincide cu inteligența sacră (Pike 226). Deducem din aceste rânduri că personajul lui Mihail

Sadoveanu ar fi învețat aceste lucruri în Egipt, pentru că i-ar fi folosit în cunoașterea oamenilor, dar și în dominarea firii omenești echivalentă pătratului, formând tot o suprapunere de trei peste patru.

Protagonistul romanului *Creanga de aur* a reușit să armonizeze natura inferioară cu cea superioară, poate la fel cum ne-a arătat Iisus Hristos de-a lungul vieții Sale, în Ființa căruia au coexistat firea umană/inferioară cu cea divină/superioară, atâta că El fiind Persoană a Sfintei Treimi a avut o tărie mult mai mare decât oamenii simpli, de unde izvorăște și perseverența în parcurgerea Drumului Său aici pe pământ. Totuși, Kesarion Breb și-a îndeplinit inițierile și a trecut cu bine toate probele, fiindcă și-a asumat un mod de viață prin care întreaga sa constituție bio-psiho-spirituală s-a resetat și a intrat pe un făgaș care nu mai permitea nicio abatere, iar voința lui era supusă voinței cerești.

Nu în ultimul rând, de numărul șapte se leagă și simbolul scării, care își are originile în Misteriile lui Mithra, în cadrul cărora ideea de trecere printre stele era o scară

care se întindea de la pământ la cer, având șapte trepte sau etape, fiecare corespunzându-i câte o poartă. Simbolul era asemănător ca semnificație cu cele etape de la Bor Sippa, piramida din cărămidă vitrificată din apropierea Babilonului construită în șapte trepte, fiecare având o altă culoare. La ceremoniile lui Mithra candidatul trecea prin șapte trepte de inițiere, având de înfruntat multe încercări înfricoșătoare, iar simbolul acestora era scara înaltă cu șapte trepte și pași. (Pike 114)

Tot în linia științei numerelor, Kesarion Breb a deprins tainele Tarotului în retragerea sa la templul din Egipt, idee ce reiese din secvența în care merge să îi citească în cărți împărătesei Irina și ies numerele 16-9-4, apoi 21-13-15. Tarotul este un pachet de cărți, denumite *lamele*, care formează un instrument inițiativ, ale cărui arcanе au fost preluate de către occidentali din cultura egipteană pe motiv că acesta ar fi provenit „din criptele secrete ale lui Osiris” (Papus – n.n.) (Cernătescu 263) și „că preoții egipteni au creat cărțile de Tarot cu simboluri „desprinse direct din basoreliefurile Marelui Templu egiptean din Philae (Papus – n.n.)” (Cernătescu 263).

Numită și scara cu șurub, aceasta apare de regulă sub forma unei spirale, „expresie a matricei morții și învierii, a muntelui cosmic, a axei lumii și a labirintului. Ea simbolizează atât întoarcerea la centru, cât și renașterea spirituală” (Behaeghel 95), iar Origene (Behaeghel 205) consideră că aceste trepte sunt asociate planetelor și metalelor după cum urmează, de la prima la ultima: Saturn (plumb), Venus (aluminiu), Jupiter (bronz), Mercur (fier), Marte (aliaj monetar), Luna (argint) și Soarele (aur). Ar mai fi și o a opta treaptă căreia îi corespund stelele fixe. În cadrul ritualului masonic această scară este una dublă care are șapte trepte de la Nord și de la Sud deopotrivă și care unesc virtutea cunoașterii (Behaeghel 205). Adunate cele două dau numărul paisprezece, care amintește de jumătatea ciclului lunar și de mitul lui Osiris. Acesta din urmă a fost împărțit în tot atâtea bucăți, pe care Isis le-a reîmbinat. Mai mult,

este vorba prin urmare, de un ritual de moarte și înviere care este în mod evident prezent în toate marile tradiții după coborârea și urcarea lui Ishtar, zeița sumeriană, trecând prin piramidele cu grade și scara lui Iacov (Facerea), până la scara alchimiștilor, arborele sefirotic și numeroși arbori-scări ai șamanismului universal. (Behaeghel 205)

Această scară este, așadar, o imagine plină de semnificații prin care se poate rezuma tot ceea ce am încercat să arătăm mai sus din dorința de a da o coerență multitudinii de sensuri ale numărului șapte și de a oferi câteva posibile piste de interpretare a celor șapte ani pe care Kesarion Breb i-a petrecut în Egipt, tot atât de misterioși precum viața lui Iisus Hristos de la doisprezece, la treizeci de ani, timp în care nimeni nu știe cu exactitate ce s-a întâmplat cu Fiul lui Dumnezeu. La fel, există ipoteze și presupuneri. Astfel, pe bună dreptate, numărul

șapte – 7 – se înscrie în seria numerelor sacre, împreună cu 3, 5 și 9. Albert Pike ne și explică cum se formează aceste numere:

Primele zece numere sunt: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10; pătratele lor sunt: 1, 4, 9, 16, 25, 36, 49, 64, 81, 100; iar 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 sunt diferențele dintre fiecare număr ridicat la pătrat și numărul dinaintea lui. Obținem astfel numerele sacre 3, 5, 7 și 9. (Pike 215)

### **Bibliografie**

- Behaeghel, Julien. *Simboluri și inițiere masonică (Hiram în labirint)*. București: Editura Libripres, 2006.
- BIBLIA sau Sfânta Scriptură: Tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române cu aprobarea Sfântului Sinod*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2006.
- Bucin, Mircea. *Comentariu la CRATA REPOA sau Inițierea în Vechea Societate Secretă a Preoților Egipteni*. Cluj-Napoca: Editura AVV 13 Publishing, 2015.
- Buck, Dewey Jirah. *Simbolismul francmasoneriei sau Masoneria mistică și marile mistere ale Antichității*. Colecția Arta Regală. București: Editura Herald, 2019.
- Cernătescu, Radu. *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*. București: Editura Cartea românească, 2010.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (coord.). *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, 3 vol.: vol. I: A-D, vol II: E-O, Vol: III P-Z. București: Editura Artemis, 1995.
- Ciopraga, Constantin. *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*. București: Editura Eminescu, 1981.
- Lovinescu, Vasile. *Creangă și Creanga de aur*. București: Editura Rosmarin: 1996.
- Nestorescu-Bălcești, Horia. *Mihail Sadoveanu mason*. Colecția Mari Maestri. București: Editura Nestor. Centrul Național de Studii Francmasonice, 2007.
- Paleologu, Alexandru. *Treptele lumii sau calea către sine a lui MIHAIL SADOVEANU*. Ediția a treia. București: Editura Vitruviu, 1997.
- Pike, Albert. *Morala și dogma Ritului Scoțian Antic și Acceptat al Francmasoneriei*, Colecția Arta Regală. București: Editura Herald, 2018.
- Pop, Ion (coord.). *Dicționar analitic de opere literare românești*. București: Editura Didactică și Pedagogică R. A., 1998.
- Sadoveanu, Mihail. *Romane. Hanu Ancuței. Baltagul. Creanga de aur. Ochi de urs*. Colecția Mari scriitori români. București: Editura Cartea Românească, 1982.
- Wirth, Oswald. *Francmasoneria pe înțelesul adepților săi*. București: Editura RAO, 2005.
- Wirth, Oswald. *Misterele Artei Regale. Ritualul Adeptului*, Colecția Arta Regală. București: Editura Herald, 2016.

# Scrisorile literare din romanul *Zmeura de cîmpie* de Mircea Nedelciu. Analiză stilistico-pragmatică

Mariana-Dumitra Sandu (Geamănu)  
Studentă doctorandă, Universitatea din Craiova

## Abstract

*The paper aims at a pragmatic analysis of the letters in the novel "Zmeura de cîmpie". Literary letters are acts of communication between characters. Although they are constructed truthfully and contain elements specific to the epistolary style, they differ from actual letters because the purpose is different. The reading possibilities are multiplied, and the relationship between sender and receiver is established. Mircea Nedelciu presents a specific social horizon in which individuals, although communicating through letters, prove a lack of communication. The place and date of the writing are missing. There are letters with dialogued passages and direct-style lines. Thus, the literary letters presented in the novel "Zmeura de cîmpie" assume a multiple reading that concerns both the real readers of the book and the readers of the fictional world that M. Nedelciu paints in his novel.*

**Keywords:** *fictional reading, letter, real reading, receiver, sender*

## Introducere

În lingvistica actuală este vizibilă schimbarea de perspectivă în ceea ce privește studiul enunțurilor din punct de vedere al conținutului gramatical și analizarea acestora într-un cadru mai larg ce cuprinde producerea și receptarea acestor enunțuri. Acest fenomen se răsfrânge asupra modului de abordare a textelor literare. Mary Louise Pratt consideră că „literaritatea” trebuie privită ca fiind o noțiune relațională ce se definește prin raportare la o structură particulară a situației de comunicare, scrisul fiind mijlocul de realizare a comunicării dintre emițător și receptor.

[...] tratând operele literare ca acte de vorbire de un anumit tip care apar într-o situație de vorbire de un anumit tip și care presupun anumite cunoștințe împărtășite de participanți, o abordare a literaturii prin actul de vorbire depășește principalul defect pe care l-am găsit la structură. poetica culturală, și anume necesitatea de a asocia literaritatea” direct cu proprietățile textuale formale<sup>8</sup>. (Pratt 87)

Se poate spune că esența literarității sau poeticității rezidă nu în mesaj, ci într-o anumită dispoziție a scriitorului și a cititorului cu privire la mesaj, una care este caracteristică situației discursului literar. Pe fundalul relației scriitor-cititor, în operele literare apar și alte relații cum ar fi cele dintre personaje sau dintre autor și un interlocutor, toate putând fi reduse la relația de bază scriitor-cititor.

În cazul textului literar sub forma scrisorii, relația emițător-receptor se manifestă diferit și prezintă aspecte particulare. Deși împrumută din mărcile formale ale stilului epistolar, finalitatea și relevanța scrisorilor literare sunt diferite față de cele ale scrisorilor reale. Diferă atât canalul prin intermediul căruia emițătorul și receptorul sunt puși în contact, cât și conținutul comunicării și posibilitățile de reacție a receptorului.

În literatură se întâlnesc două tipuri de scrisori: scrisori al căror autor este chiar scriitorul și scrisori ale unor personaje adresate altora. În lucrarea sa „Narațiune și dialog în

---

<sup>8</sup>Traducerea mea pentru: “[...] by treating literary works as speech acts of a certain type that occur in a speech situation of a certain type and that presuppose certain knowledge shared by the participants, a speech act approach to literature overcomes the main fault I found with structural poetics, namely the necessity of associating “literariness” directly with formal textual properties” (Pratt 87).

proza românească”, Liliana Ionescu Ruxăndoiu menționează: „Literatura ne oferă două mari tipuri de scrisori: cele al căror autor declarat este scriitorul și cele schimbate între personaje” (Ruxăndoiu 78). Lectura scrisorilor literare nu se realizează doar de către destinatarul propriu-zis, nu este o lectură unică, ci presupune o lectură multiplă realizabilă atât în plan real de către cititorii, cât și în plan fictiv de către personajele operei literare. Importanța scrisorilor literare constă în faptul că oferă informații narative sau orientative necesare în lumea ficțională a operei literare care constau în prezentarea unui anumit cadru social și conturarea sistemului de relații între personaje.

### **Scrisorile literare din romanul *Zmeura de câmpie* de Mircea Nedelciu**

În romanul *Zmeura de câmpie* există mai multe linii epistolare în jurul cărora se încheagă ficțiunea. Ele reprezintă un liant narativ care suplonește golurile biografice sau multiplică perspectiva narativă din roman. Ca formă a narațiunii confesive, jocul epistolar la care apelează Mircea Nedelciu reflectă din plin gustul experimentului, lucru care presupune o atenție sporită atât în ceea ce privește literatura, cât și realitatea. Așteptările lectorului se diversifică în proza contemporană și autorul reușește să-i satisfacă aceste așteptări prin combinarea a patru tipuri de perspective narative în acest roman: întâlnim I) povestirea lui Zare, II) linia epistolară și, implicit, viziunea subiectivă din scrisorile Anei, III) analiza istoriei ca proces prin discursul învățătorului Popescu despre război și IV) mimarea obiectivității narațiunii la persoana a II-a. În partea epistolară caracterul convenției combinatorice a textului este evident.

Liniile epistolare sunt multiple: există opt scrisori ale lui Zare, dintre care șapte adresate profesorului Valedulcean și ultima, pentru Grințu, în care îl anunță că a murit profesorul, cinci scrisori ale Anei către Zare, o scrisoare a bătrânului învățător Popescu către fiul său economist într-o uzină din Vâlcea, și trei scrisori ale lui Grințu, una adresată lui Gelu și două adresate lui Zare. În acest studiu voi analiza scrisorile personajului Zare adresate profesorului Valedulcean.

### **Scrisorile lui Zare către profesorul Valedulcean**

Prima scrisoare a lui Zare adresată profesorului Valedulcean conține mărcile formale de tip epistolar. Formula adresării din incipitul scrisorii sugerează respectul lui Zare pentru profesor: „Stimate domnule profesor, [...]” (Nedelciu 13) și este în concordanță cu formula de încheiere: „Cu stimă, dintr-un sat românesc de munte, Zare Popescu” (Nedelciu 15). Încă de la început se fac precizări referitoare la locul în care redactează scrisoarea fără ca acesta să fie precizat cu exactitate: „locul în care mă aflu la ora când vă scriu aceste rânduri[...] este probabil cea mai înaltă din aria de răspândire a aracului ” (Nedelciu 15), dar despre care aflăm în finalul scrisorii că este un sat din zona de munte. Ambiguitatea referitoare la locul redactării se menține până la final, chiar dacă se mai amintește despre „zona de munte”. În cuprinsul scrisorii se întâlnesc pasaje în care este implicat destinatarul prin adresarea directă, folosindu-se același ton respectuos prin utilizarea verbelor la persoana a II-a plural: „Ați ghicit, cred, că locul din care vă scriu este o zonă de munte...” (Nedelciu 14) sau „Vă închipuiți...” (Nedelciu 14). Subiectul scrisorii prezintă nevoia de stabilitate a omului, în general, prin faptul că simte nevoia să se lege în viață de lucruri fixe și materiale care să-i asigure o notă de siguranță într-o lume incertă. Într-un context mai larg, își pune tot felul de întrebări despre delatațiune. Pretextul folosit este „*un obiect* lipsit, la origine, de orice calități estetice, dar care știe să rămână în limitele lui funcționale orice s-ar întâmpla în juru-i” (Nedelciu 13). Aceasta este definiția pe care o dă Mircea Nedelciu cuvântului ARAC, situat în primul capitol al romanului, capitol numerotat cu prima literă a alfabetului. Prin folosirea

alegoriei sunt enumerate o serie de „calități” ale acestui obiect și sunt exemplificate diverse tipuri de araci corespunzătoare unor tipologii umane diferite. Pe lângă exemplul concret pe care-l dă Zare despre un anume Țuluca Anton, producător de araci, care reușește să nu facă pușcărie datorită tenacității sale și a faptului că și-a petrecut doi ani prin procese și recursuri într-un sistem judiciar defectuos. cititorii mai află din această scrisoare despre eșecul lui Zare referitor la examenul de admitere la Facultatea de istorie. Concluzia pe care o trage Zare este că „nici în pădure aracii nu au voie să putrezească de capul lor și fără acte în regulă” (Nedelciu 13), semn că lumea în care trăiește pare a fi controlată total. Asemenea fabulei, scrisoarea are și o morală prezentată tot sub forma alegoriei:

Așadar, dacă ar trebui să vă dau exemple de obiecte a căror frumusețe se datorează modestiei lor, aș alege pentru litera A acești câțiva araci dintr-o grădiniță de pe fața însorită a muntelui. Ei nu sunt multifuncționali, ci frumoși. Muntele e frumos și falnic și măreț în prezența lor. Tutorii neproductivi care se cred mai importanți decât planta ar trebui să pălească. (Nedelciu 13)

Se observă adresarea directă și implicarea destinatarului prin utilizarea pronumelui de persoana a II-a plural *vă* care sugerează același ton respectuos din incipitul scrisorii cu care se și încheie. Formula de încheiere a scrisorii este urmată de semnătură: „Zare Popescu”.

Și cea de-a doua scrisoare respectă normele stilului epistolar prin asocierea formulelor fixe (inițiale și finale) cu zonele de mai mare libertate. Scrisoarea debutează cu aceeași formulă inițială de adresare ce evidențiază statutul oficial de profesor al destinatarului și compensează memoria fragmentară:

Stimate domnule profesor, probabil vă mai amintiți în ce fel am făcut cândva cunoștință și cum de multe ori după aceea am stat de vorbă despre drăgălașele obiecte găsite de dumneavoastră în tumulul de la Valea Oilor. Vreau să spun că întrebarea pe care ne-o puneam noi atunci (de ce armele și de ce podoabele sunt întotdeauna cele care dăinuie după moartea soldatului) m-a frământat în continuare [...]. (Nedelciu 20)

Data redactării scrisorii nu este precizată, dar prin folosirea adverbului de timp cu valoare deictică „acum” ne este desemnat momentul enunțării: „Acum, când vă scriu, sunt în partea a doua a stagiului meu militar”. De asemenea, locația este vag exprimată atât pentru cititorul fictiv al scrisorii, cât și pentru cel real: „pe un șantier important, nu departe de locul în care s-a aflat tumulul acela” (Nedelciu 20). Zare rememorează locația „tumulul de la Valea Oilor” (Nedelciu 20). De-a lungul întregii scrisori se întâlnesc pronume personale sau de politețe de persoana a II-a plural („dumneavoastră”, „vă”, „veți”) care denotă totuși o exprimare familiară, deși relația elev/viitor student-profesor nu este pierdută din vedere de Zare. Sunt descrise etimologic mai multe cuvinte care încep cu litera B, cea de-a doua literă a alfabetului fiind numărul celui de-al doilea capitol al romanului. Enumerarea obiectelor BARDĂ, BAROS, BALTAG SAU BAIONETĂ și presupusa etimologie dă naștere unor adevărate „polemici”: „Eu voi mai cerceta(știu că nu vă place sensul pe care-l dau eu acestui cuvânt!) și vă voi ține la curent dacă aflu ceva” (Nedelciu 20). După cum se remarcă, dialogul imaginar este prezent în mod constant.

În finalul scrisorii, Zare revine asupra întrebării inițiale cu precizarea mai exactă a locului de redactare printr-o construcție incidentă delimitată de restul enunțului prin amplasarea între paranteze: „(vă scriu – scuzați – dintr-un WC pentru că stingerea s-a sunat de mai bine de o jumătate de oră, iar plantonul a trecut de vreo două trei ori pe aici și m-a rugat să sting lumina)” (Nedelciu 22). Scrisoarea se încheie cu certitudinea exprimată de Zare referitoare la faptul că discuția va continua: „Și totuși, altă dată!” (Nedelciu 22). Noutatea față de scrisoarea precedentă constă în faptul că după formula de încheiere „Cu stimă!” și semnătura „Zare Popescu” urmează un post scriptum: „P.S. *Topor vine din slavă și este numai unealtă, nu și armă*”, un enunț asertiv care completează întrebarea cu valențe filosofice din

final: „De ce armele și de ce podoabele sunt cele care rămân după moarte, de ce cozile de topor sunt cele care dispar fără urmă?” (Nedelciu 22).

Cea de-a treia scrisoare a lui Zare adresată profesorului Valedulcean face parte din capitolul numerotat cu litera C de la cuvântul CHOȘC PENTRU ȘEDINȚELE DE VARĂ. Scrisoarea începe cu adresarea directă și afirmația tranșantă prin care Zare se autocaracterizează apelând la o precizie din trecut a profesorului, semn că relația este foarte veche:

Domnule profesor, așa cum dumneavoastră mi-ați prezis încă de când eram mic, nu sunt deloc un tip care să facă mulți purici în locul în care i-e bine și, iată, ca de obicei, am găsit și acum ceva cu care să-l supăr pe colonel. (Nedelciu 33)

De data aceasta nu se face nicio referire la data redactării scrisorii, în schimb, Zare îi oferă profesorului indicii referitoare la locul de unde trimite scrisoarea: „Dacă vreți să știți de unde anume, uitați-vă cu atenție la adresa de pe plic. Da, în Oltenia, în partea ei de Sud” (Nedelciu 33). În dialogul imaginar cu profesorul Valedulcean, Zare îi amintește de un reproș pe care i-l face în mod constant și-l folosește ca pretext pentru a descrie satul, gospodăriile țărănești cu anexele numite *acareturi*. Personajul-narator completează cu explicația referitoare la etimologia cuvântului marcată de paranteze: „(iarăși cu un cuvânt turcesc la origine!)” (Nedelciu 34). Sunt enumerate toate clădirile întâlnite, fiind întocmită o listă ce cuprinde și „chioșcul pentru ședințe de vară(!)”. Zare ține să sublinieze în descriere *frumusețea* lor și exprimarea *artistică*. Autorul este prezent prin oferirea de informații suplimentare așezate în paranteze asemenea unor didascalii: „o baie comună (în construcție)”, „coșare de nuiele (împletite, cu nimic deosebite de cele de la Muzeul Satului)”, „biserica de aici este pictată de Tattarescu (Se spune despre el că a pictat zeci de biserici)”. Zare încheie scrisoarea printr-o întrebare retorică pusă într-un context mai larg referitor la „un studiu serios al civilizației populare românești în care relația dintre util și estetic înglobată în aceste obiecte să fie ignorată. [...] Da, da, dar acareturile lor, chioșcul ăla de ședințe?” (Nedelciu 36). Scrisoarea respectă convențiile stilului epistolar, încheindu-se cu formula de final și semnătura: „La revedere, Zare”.

A patra scrisoare nu mai respectă în totalitate convențiile stilului epistolar în sensul că lipsește formula de început. Zare se confesează profesorului, mărturisindu-i faptul că o caută pe Ana și că i-a dat de urmă în satul ei de lângă orașul Sfintu-Gheorghe. Prin adresare directă, Zare îl întreabă pe profesorul Valedulcean: „Știți că ea învață aici, la Cluj, să se facă învățătoare?” dar se păstrează o ambiguitate în ceea ce privește receptorul acestei întrebări. La o analiză mai atentă, enunțul interogativ pare o intervenție a autorului care vrea să comunice în mod direct cu cititorii reali ai scrisorii și, implicit, ai romanului, oferindu-le o nouă informație în acest context narativ. Călătoria se desfășoară cu autobuzul pe un DRUM într-o zonă de deal și munte, informație completată ulterior printr-o întrebare: „Am precizat că traseul cursei rapide trece printr-o regiune forestieră?” (Nedelciu 46). Ambiguitatea care se păstrează în ceea ce privește transmiterea informației pune cititorii romanului în dificultate: fie Zare se adresează profesorului Valedulcean, fie este un scurt monolog interior al personajului. În continuare este descris autobuzul și sunt enumerate „funcțiile” acestuia („ființă”, „instituție” sau „forum”), întreținându-se tot timpul comunicarea directă cu lectorul scrisorii, fie profesorul căruia îi este adresată scrisoarea, fie cu cititorul real.

Abia la final situația de comunicare devine mai clară. După ce Zare mărturisește că vrea s-o vadă o dată pe lună pe Ana încheie dialogul imaginar prin interogația „vom mai vorbi noi, nu-i așa?”, urmată de urarea „Sănătate, dom' profesor, o să vă mai scriu eu!” și semnătura „Zare”.

Următoarea scrisoare începe cu o promisiune mai veche a lui Zare, respectând formula de adresare, care, de această dată, este intercalată în interiorul textului: „[...] așa cum am mai

promis, stimate domnule profesor, vreau să revin asupra relației dintre nume și purtător și anume vreau să atac expresia, des folosită de istorici ca dumneavoastră, „eroi fără nume” (Nedelciu 51). Se face referire la un fond comun de informații și experiențe mai vechi, aducând în discuție o serie de nume proprii devenite comune. Textul acestei scrisori capătă o tentă ludică și la nivelul limbajului, trăsătura dominantă fiind oralitatea:

În lupta mea cu dumneavoastră (luptă de idei, desigur) voi folosi de data aceasta metoda desantului, oferindu-vă câteva exemple de nume proprii care au devenit nume comune (exemple extrase dintr-o carte a academicianului Al. Graur): [...] „anteriul lui Arvinte”; „are Chira socoteală”; „sistem Clayton model nea Gheorghe”; „vrei, nu vrei bea Grigore aghiazmă”; „a nimerit-o ca Ieremia cu oiștea-n gard”, „hop și eu cu țața Lina”; „tronc Marițo”; „ce mi-e baba Rada, ce mi-e Rada baba?”; „de lemn Tănase”; „moș Ene pe la gene”; „să vorbească și nea Ion că și el e om”; „Stan pătitul”.

Când îmi veți explica în mod coerent de ce se ridică monumente în memoria soldatului necunoscut sau de către cine rămâne el necunoscut, atunci vă voi spune și eu de ce cred că mă cheamă Popescu. (Nedelciu 51-53)

Formula de încheiere este urmată de semnătură: „Cu bine, *Zare*”.

În cea de-a șasea scrisoare, *Zare* îi mărturisește profesorului despre faptul că el continuă să se pregătească pentru examenul de admitere la facultete, amintind de o promisiune mai veche: „Așa cum v-am promis, continui să mă pregătesc pentru viitorul examen de admitere și, deși am foarte puțin timp – seara cad lat de oboseală – citesc, cam în dezordine, tot ce se găsește în biblioteca noastră și are vreo legătură cu istoria și cu bibliografia pe care mi-ați indicat-o” (Nedelciu 59). Implicarea destinatarului este realizată prin formele atone a pronumelui personal din sintagmele „v-am promis”, „mi-ați indicat-o” sau „Vă mai aduc un exemplu” (s.n.). De asemenea, utilizarea verbelor de persoana a II-a plural pentru adresarea directă sugerează același respect întâlnit încă de la prima scrisoare. Subiectul acestei scrisori face referire la un eveniment istoric petrecut pe 20 iulie 1944, complotul împotriva lui Hitler:

[...] Ei bine, știți dumneavoastră cum îl chema pe șeful serviciului de protecție a Führer-ului? *Rattenhuber!* Oberführerul S.S. *Rattenhuber!* [...]. Despre ce înseamnă *huber* l-am întrebat pe un sas din Cristian de lângă Brașov, un tip spelb care e în același pluton cu mine, dar n-a reușit să mă lămurească prea bine. Pentru mine însă e clar: paznicul șobolanului care se credea lup (buncărul de la Rastenburg se numea „viziuna lupului”) purta numele *Rattenhuber!* Omul, numele și povestea zilei de 20 iulie 1944 mi se par concentrate în această informație lipsită de importanță pentru istoricii „normali” ca dumneavoastră. Mai rămânea de găsit și obiectul care să întregască imaginea istorică a acelei zile. Tot plimbându-mă cu camionul încărcat cu pământ, hăț încolo, hăț încoace, am găsit și obiectul care sintetiza cel mai bine situația. Îl aveam lângă mine, era vorba de *Ecluză*. (Nedelciu 60)

Mircea Nedelciu folosește această scrisoare a personajului *Zare* către profesorul Valedulcean ca pretext de reflecție asupra discursului istoric. Imaginea hiperbolizată a lui Hitler cunoscută din istorie este prezentată în funcție de simpatia sau antipatia celor participanți la eveniment. Enunțul asertiv din final „Acum mi-e somn” este în deplină concordanță cu structura incidentă din prima parte a scrisorii: „ – seara cad lat de oboseală – ”. Adverbul de timp folosit cu valoare deictică „acum” ne indică faptul că scrisoarea este scrisă la finalul unei zile obositoare. Formula de încheiere și semnătura sunt prezente și de această dată: „La revedere, *Zare*”.

În ultima scrisoare, *Zare* îi reproșează profesorului Valedulcean faptul că nu i-a mai răspuns de o perioadă mai mare de timp la scrisori: „Nu mi-ați mai răspuns la scrisori din luna decembrie a anului trecut, adică de când ne-am trimis unul altuia respectivele urări de Anul Nou, plugușoarele!” (Nedelciu 59). Ca indiciu pentru momentul redactării scrisorii, cititorii se pot folosi de explicația suplimentară din paranteză așezată la final „în plină vară”. Fără să știe că nu va mai citi informațiile transmise, *Zare* îl anunță pe profesor că a amânat susținerea



examenului de admitere pentru anul următor din cauza cunoștințelor „nesistematizate și sporadice”. Presupoziția pe care o face personajul „Să cred eu că de acum încolo nu ne vom mai scrie decât o dată pe an?” are legătura cu faptul că Zare a conștientizat că perioada care s-a scurs de când a primit ultima scrisoare de la profesor este destul lungă. Motivul pentru care profesorul nu mai răspunde la scrisori îl vor descoperi cititorii romanului într-o altă scrisoare a lui Zare adresată lui Grințu: „A murit profesorul Valedulcean. A murit pe la sfârșitul lui februarie și eu n-am știut nimic și i-am tot scris de atunci încolo” (Nedelciu 212). Adresarea directă implică și de această dată apelarea la formele pronominale și verbale de persoana I și a II-a: „Permiteți-mi atunci să vă spun că [...]”. Zare îl înștiințează că are o teză de cercetare pe care o enunță și propune și direcția cercetării: „Pe scurt, teza mea, *om-obiect-nume-poveste = istorie*, se confirmă dacă studiem cu atenție principalul colind românesc: plugușorul” (Nedelciu 200).

La sfârșitul textului epistolar, cititorii reali descoperă o secvență metatextuală marcată de utilizarea parantezelor: „În felul acesta aș putea să vă explic și de ce autorul acestui roman, cel care a decis să mă transforme dintr-o dată în personaj, crede mai mult în proza scurtă decât în roman” (Nedelciu 200). Practic personajul „divulgă” secretul autorului nu numai destinatarului din lumea ficțională a romanului, ci și cititorilor reali ai „acestui așa-zis roman”. Mărcile formale de tip epistolar sunt prezente și la începutul și la finalul scrisorii. Formula de adresare „Stimate domnule profesor” rămâne aceeași pe tot parcursul textelor epistolare. Urarea din final „La mulți ani!” adresată profesorului, cu completarea metatextuală ce sugerează amuzament și, în același timp, ironie „în plină vară” însoțită de interjecția „hă-hă” parcă prevestește destinul tragic al profesorului despre care autorul alege să-și informeze cititorii ceva mai târziu.

Toate scrisorile lui Zare nu ajung să fie lecturate de destinatar, lucru pe care ni-l comunică chiar expeditorul: „[...] am fost eu la București și am întrebat de el. Aveau acolo toate scrisorile mele și un plic pe care scria numele meu, dar nicio adresă” (Nedelciu 200). Așadar, toate mesajele și informațiile din scrisori rămân netransmise, nu-și ating scopul. Dialogul nu se realizează și discursul devine un monolog.

## Concluzii

Scrisorile literare nu au un singur lector, personajul căruia îi este adresată o scrisoare; adevărații destinatari ai scrisorilor literare sunt cititorii operelor literare în care sunt inserate scrisorile. Practic, autorul le folosește ca pretext pentru a narra, a descrie ceva cu scopul de a evidenția un anumit aspect.

În romanul *Zmeura de câmpie* toate scrisorile sunt schimbate între personaje, au expeditor cunoscut, dar lectura acestora de către destinatarul propriu-zis nu se realizează mereu, un exemplu concret fiind scrisorile analizate mai sus. Uneori scrisorile au aspectul unor narațiuni independente, nu constituie capitole aparte, includerea lor în roman fiind marcată numai prin spații de pauză în interiorul unui capitol. Lipsesc locul și data exactă, uneori lipsesc și formulele introductive sau de final. Toate sunt semnate, astfel cititorii reali știu întotdeauna cine este expeditorul fără să caute sau să analizeze. Mircea Nedelciu păstrează elementele epistolare esențiale astfel încât să ajute cititorul să identifice cu ușurință fragmentele epistolare din roman, deși practică un joc epistolar. Romanul modern a acreditat scrisoarea ca fiind un mijloc prin care condiția naratorului omniscient este depășită. Prin introducerea în roman a mai multor linii epistolare, narațiunea este descentrată, ambiguitatea se amplifică și se validează statutul ontologic incert al realității și al universului funcțional.

## Bibliografie

- Blanaru, Anamaria. *Metaficțiunea contemporană – dublă lectură a romanului românesc și spaniol contemporan*. Iași: Editura Adenium, 2014.
- Ionescu Ruxăndoiu, Liliana. *Conversația. Structuri și strategii*. București: Editura All, 1999.
- Ionescu Ruxăndoiu, Liliana. *Limba și comunicare*. București: Editura All, 2003.
- Ionescu Ruxăndoiu, Liliana. *Narațiune și dialog în proza românească*. București: Editura Academiei Române, 1991.
- Levinson, C. Stephen. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Nedelciu, Mircea. *Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)*. București: Editura 100+1 Gramar, 1999.
- Parpală, Emilia. *Comunicarea verbală*. Craiova: Editura Universitaria, 2009.
- Pașcu, Marinela. „Mircea Nedelciu, Zmeura de câmpie sau ludicul epistolar”. Bogdan Crețu, Ofelia Ichim, Marius-Radu Clim (coordonatori), *Memorialistica românească: între documentul istoric și obiectul estetic*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2018. 305-310.
- Pratt, M. L.. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Simion, Eugen. *Scriitori români de azi*, vol. IV. București: Editura Cartea Românească, 1989.
- Zafiu, Rodica. *Diversitate stilistică în româna actuală*. București: Editura Universității din București, 2001.

## Câmpul lexico-semantic al numelor de stări asociate binelui și răului

Daniela Ispas (Petcu)  
Studentă Doctorandă, Universitatea din Craiova

### Abstract

*This study analyses some terms from the lexico-semantic field of the states associated with good and evil. Thus, the studied lexemes relate to values or non-values. The semic and contextual analysis highlights such terms as PEACE, SILENCE, WAR, ANGER, RAGE, and DESTRUCTION, as well as the relations between them. The common and variable semes of the given abstract nouns are helpful in the process of defining them. The diversity of contexts in which the analysed terms occur in the biblical text makes it necessary to disambiguate the meanings of polysemous terms. In constructing the meaning of these lexemes, the interaction between cotext and context is considered. The semantic properties of the terms included in this paradigm are highlighted in various linguistic and extralinguistic contexts. By analysing the lexemes that refer to the interpersonal relationships, certain aspects specific to the lexical-semantic field are highlighted, helping decode the text.*

**Keywords:** *lexical-semantic field, context, semic analysis, good, evil*

### Introducere

Corpusul din care sunt extrase exemplele îl reprezintă Biblia, ediția 1988. Termenii analizați nu sunt neapărat specifici limbajului religios. Sunt utilizate dicționare pentru clarificarea definițiilor lexemelor studiate. Metoda folosită în descrierea câmpului lexico-semantic este analiza semică și contextuală. Pornind de la conceptul binelui și al răului și ajungând la cuvinte, se creează un câmp onomasiologic. Au fost alese lexemele PACE, LINIȘTE, RĂZBOI, MÂNIE, FURIE, PRĂPĂD datorită frecvenței și reprezentativității lor în textul studiat. Substantivele au un rol pivot al contextului de actualizare a verbelor și a adjectivelor.

#### 1.1. Analiza semantică

Conform autorilor Denis Le Pesant și Michel Mathieu-Colas, descrierea unui cuvânt din punct de vedere semantic presupune mai multe operații, cum ar fi: cunoașterea sensurilor cuvântului, întocmirea schemei de argumente, distribuirea în subclase, dacă este necesar, identificarea sinonimelor, a antonimelor cuvântului respectiv, referințe la sistemul aspectual, transformări, precum și specificarea domeniilor de utilizare. Evident, din perspectiva temei studiului prezent, interesează și relațiile dintre lexemele aceluiași câmp sau ale aceleiași paradigme. Autorii citați afirmă referitor la cunoașterea sensului sau a sensurilor unui cuvânt că aceasta „înseamnă a avea *instrucțiunile de utilizare* ale acestuia, adică a ști cu ce cuvinte trebuie combinat pentru a produce un discurs bine format din punct de vedere sintactic și semantic” (t. n.) (Le Pesant, Mathieu-Colas 28).

Cu ajutorul analizei componențiale și al relațiilor semantice, se poate face descrierea elementelor paradigmatică dintr-o anume clasă (Bossmann 704). Le Pesant și Mathieu-Colas au identificat în descrierea semantică zece trăsături: șase trăsături de argument (uman nepredicativ, animal, vegetal, neînsușit concret, locativ, substantiv de timp) și patru trăsături de predicat (uman predicativ, acțiune, stare, eveniment). Sunt urmărite funcțiile semantice ale subordonaților în raport cu centrul de grup. Substantivul denumeste obiecte în

sens larg. Lexemele din câmpul lexico-semantic al numelor de stări asociate binelui și răului se definesc prin proprietatea semantică: [stare] și prin semul gramatical [substantiv] (abstract).

Lexemul PACE comportă următoarele sensuri în limba română:

PACE, păci, s.f. 1. Stare de bună înțelegere între popoare, situație în care nu există conflicte armate sau războaie între state, popoare, populații. 2. Acord al părților beligerante asupra încetării războiului. 3. Lipsă de tulburări, armonie, înțelegere. 4. Liniște sufletească, stare de calm sufletesc – Lat. *pax, pacis*. (DEX 839)

Forma de plural, *păci*, este puțin folosită în comunicare. Semele caracteristice sensului 1 sunt: /stare/, /bună înțelegere/, /relație între popoare/, /absența conflictelor armate/. La acestea se adaugă trăsătura semantică și gramaticală /nenumerabil/. *Pacea* face parte din rodul Duhului: „Iar roada [sic!] Duhului este dragostea, bucuria, pacea, îndelunga răbdare, bunătatea, facerea de bine, credința, blândețea, înfrânarea, curăția (Galateni 5, 22). Cuvântul PACE, la origine, „exprimă o plinătate, o stare desăvârșită de sănătate, de bunăstare, de fericire” (Toma 161). El intră în urarea liturgică „Pace vouă!” – Pax vobis (în latină): „El (Iisus) a stat în mijlocul lor și le-a zis: *Pace vouă!*” (Luca 24, 36). Izvorul păcii este Dumnezeu: „Pacea Lui nu va avea hotar” (Isaia 9, 6). Termenul este atestat în vechiul manuscris *Psaltirea Hurmuzaki*: „puse în hotarele tale pacele [sic!]” și în scrierile lui Coresi: „Și voi [sic!] da pace țarei [sic!] voastre ...și veți goni vrăjmașii voștri” (DLR Tomul VIII 9). Despre semnificația cuvântului PACE citim în *Dicționarul de imagini și simboluri biblice*:

Principala semnificație a păcii din Biblie este cea politică. Însă semnificațiile politice ale păcii sunt asociate cu semnificații emoționale și psihice, precum și cu numeroase imagini din domeniul militar, agricol și casnic. Iisus a propovăduit Evanghelia păcii vindecând și făcând bine (Fapte 10, 36)”. (*Dicționarul de imagini și simboluri biblice* 715)

Ca și ambasadorii păcii sau precum împăciuitoarii din Vechiul Testament, Ioan Botezătorul a îndrumat oamenii pe „calea păcii” (Luca 1, 79). Printre imaginile figurative folosite pentru a exprima aspectele legate de PACE, se regăsesc sinecdoca *picioarele*, care aleargă pentru a răspândi vești bune (Isaia 52, 7; Efeseni 6, 15), precum și simbolul *porumbelului mesager* (Facerea 8, 8-12). PACE este traducerea cuvântului ebraic שָׁלוֹם (*shalōm*) și a cuvântului grecesc εἰρήνη (*eirēnē*), care în limba română a ajuns să însemne lipsa a ceva, de exemplu a războiului. În limba ebraică însă, „pacea este ceva mult mai pozitiv; pace este tot ceea ce duce la binele suprem al omului” (Barclay 90). În Noul Testament, cuvântul *eirēnē* apare de optzeci și opt de ori, așa cum arată William Barclay, fiind prezent în fiecare carte. Este întâlnit adesea în saluturi specifice evreilor (Romani 1, 7; Efeseni 1, 2 etc.). Pavel folosește adesea formula de salut: „Har vouă și pace!” (I Corinteni 1, 3). *Eirēnē* descrie perfecțiunea relațiilor. În *Dicționarul analogic și de sinonime* se regăsesc numeroase cuvinte și expresii din sfera de înțeles a lexemului PACE: „înțelegere, armonie, prietenie, liniște, tihnă, calm, împăcare; pipa păcii, porumbelul păcii, tratat de pace, sol de pace” (DAS 199). Termenul CALM nu se regăsește în Biblie.

Termenul LINIȘTE este definit astfel: LINIȘTE s.f. 1. Lipsă de zgomot, tăcere; calm, acalmie. 2. Stare (sufletească) lipsită de zbucium, de frământări; tihnă, pace, seninătate. Loc. adv. În liniște = liniștit, netulburat, fără zgomot – *Lin* + suf. *-iște*. (DEX 654)

Substantivul este defectiv de plural. Formula semică a lexemului LINIȘTE, atunci când are sensul al doilea dintre cele menționate anterior, este compusă din: /abstract/, /stare/, /lipsită de zbucium/, /nenumerabil/. LINIȘTE și NELINIȘTE sunt antonime componentiale gramaticale, antonimul cuvântului LINIȘTE fiind format cu ajutorul prefixului *ne-*.

Termenul NELINIȘTE, care comportă pluralul *neliniști*, este definit astfel: „Stare de agitație, de frământare, de neastâmpăr; tulburare, îngrijorare, teamă, panică (nelămurită) – Pref. *ne-* + *liniște*” (DEX 778). Semele lexemului NELINIȘTE, extrase și din exemplele date

mai jos, sunt: /stare/, /de agitație (zbucium)/, /relație intrapersonală/, /negativ/. Astfel, semul incompatibil între LINIȘTE și NELINIȘTE este dat de absența sau de prezența zbuciumului suflesc. Diferențele semantice (semele variabile) se adaugă semelor comune.

Lexemul RĂZBOI (cu pluralul *războaie*) are sensul următor precizat în dicționare: Conflict armat de durată între două sau mai multe state, națiuni, grupuri umane, pentru realizarea unor interese economice și politice; răzbel. (Fig.) Ceartă; neînțelegere, vrajă, gâlceavă. – Din sl. *razboj* „ucidere, jaf”. (DEX)

Sunt consemnate și câteva expresii: *război civil*, *război rece*, *război psihologic*, *stare de război*. După tipul conflictului, semul caracteristic războiului este /armat/, după durată, semul este /timp relativ mare/, iar după persoanele implicate, semul este /între popoare/. RĂZBOI este marcat /disforic (negativ, neplăcut)/. Războiul marchează o perioadă critică în viața țărilor. El poate fi făcut din lăcomie, iar din punct de vedere religios, lăcomia este condamnată. Ana Pleșca a identificat într-un studiu mai multe expresii axate pe câmpul semantic al metaforei războiului, întâlnite în discursul politic. Dintre metaforele axate pe cuvinte ce fac parte din câmpul lexico-semantic al războiului amintim: *luptă*, *conflict*, *conflagrație*, *bătălie*, *măcel*, *masacru*, *armată*, *ofensivă/ defensivă*, *adversar*, *front*, *tun*, *victorie* etc. (Pleșca 303-305). Multe dintre acestea, dar cu sensul propriu, în contextul războiului înțeles ca un conflict armat între state, se regăsesc și în Biblie. Aceeași metaforă conceptuală poate fi exprimată printr-o varietate de construcții. Emilia Parpală se referă la metaforele structurale de tipul: ARGUMENT IS WAR., iar lista metaforelor cognitive este completată de Stockwell: „LOVE IS WAR/ GAME.; WAR IS A GAME/ A FAIRY TALE/ AN ILLNESS.” (Parpală 313).

În corpusul studiat nu am identificat sensul figurat al termenului RĂZBOI, cu excepția versetului din Iacov 4, 1: „De unde vin războaiele și de unde certurile dintre voi? Oare, nu de aici: din poftele voastre care se luptă în mădulele voastre?”, unde RĂZBOI are sensul de „neînțelegere”. Câmpul lexico-semantic cu nucleul RĂZBOI conține termeni ca: INVAZIE, CONFLICT, LUPTĂ, TACTICĂ, OASTE, MĂCEL („Măcelul îi urmărea” – Judecătorii 20, 42), ARME etc.

Lexemul INVAZIE nu este înregistrat în niciun verset. LUPTA, spre deosebire de război, are semul /fără folosirea armelor (de obicei)/, însă acesta este neutralizat în multe contexte<sup>9</sup>. Armele pot fi de apărare, de atac: *scut*, *lance*, *arc*, *sabie*, *suliță*, *săgeată*, *piatră*: „Sabie, lance, scut” (I Regi 17, 45), „săgeată” (Isaia 37,33), *piatră* (I Regi 17, 50), „războinici și înarmați cu scut și suliță” (I Paralipomena 12, 8). Materialele din care sunt confecționate armele sunt: *aur* – „scuturi de aur” (III Regi 10,16), *fier*, *aramă* („platoșa de fier, arcul de aramă” (Iov 20, 24); „scuturi de aramă” (III Regi 14, 27) etc. În lupta spirituală de care vorbește Biblia este nevoie de anumite arme. Astfel, sunt folosite cu sens figurat lexemele *platoșa*, *pavăza*, *săgeata*, *coiful* (Efeseni 6. 12-17). Oastea sau oștirea este formată din: (om) războinic („scutul celor războinici” – II Regi 1, 21), bărbați viteji (vitejii) (Isaia 3, 25), obște (Numerii 26, 2). Semul incompatibil comun este [+] conflict armat pentru RĂZBOI, [-] conflict armat pentru PACE.

MÂNIA este definită astfel: „Mânie, mâni, s.f. 1. Izbucnire de iritare violentă, dar trecătoare, împotriva cuiva sau a ceva; furie, supărare mare; necaz, ciudă 2. (pop.; adesea determinat prin: „lui Dumnezeu”, cerului”, „pământului”) Prăpăd, urgie, grozăvie, nenorocire, calamitate – lat. *Mania*” (DEX, 699).

În original, termenii pentru *mânie* sunt: *thumos* și *thumoi*. „*Thumos*, care este o formă de singular, înseamnă mânie, iar *thumoi*, care este forma de plural, înseamnă izbucniri de mânie.” (Barclay 27). Pe lângă sensul negativ, *thumos* „poate fi folosit referitor la oameni în

<sup>9</sup> „V-ați încins fiecare cu arma sa de luptă” (Deuteronomul 1, 41); „Arcurile oamenilor de luptă vor doborî pe cei tineri” (Isaia 3, 18); „Gătiți scuturile și sulițele și pășiți la luptă!” (Ieremia 46, 3).

sens pozitiv”.:„Trei lucruri îl determină pe cel înțelept la mânie: un războinic care duce lipsă, din pricina sărăciei, oameni inteligenți care sunt tratați cu dispreț, un om care se îndreaptă de la neprihănire la păcat. Aici cuvântul are semnificația de indignare îndreptățită în fața a ceea ce este incorect”. (Barclay 54)

Scriitori greci nereligioși au folosit termenul *thumos*, fie în sens pozitiv, fie în sens negativ. Aristotel îl folosește fie cu sensul de „vitalitate”, fie cu sensul de „patimă”. Platon scria: „niciun suflet nu poate să se împotrivescă răului, fără să simtă un nobil sentiment de revoltă (*thumos*)” (Barclay 55). Pentru că *thumos* este o mânie care nu durează mult, fiind ca focul de paie, care „se stinge la fel de repede cum s-a aprins” (Barclay 57), deducem de aici semul specific pentru mânie, și anume /trecătoare/. Așadar, semele caracteristice lexemului MÂNIE sunt: /stare (izbucnire)/, /de iritare/, /trecătoare/, /manifestată prin vorbe sau prin fapte/. În ceea ce privește direcția manifestării mâniei, putem preciza cazurile: /de la Dumnezeu către om/, /de la om către (alt) om/. În dreptul lui Dumnezeu, MÂNIA este întotdeauna /pozitivă/, iar în dreptul omului poate fi /pozitivă/ sau /negativă/.

FURIE este un termen monosemantic, având sensul: „FURIE, furii s.f. „Stare de extremă iritare; mânie nestăpânită; violență; Fig. (Rare) Dorință puternică, patimă, pornire nestăpânită – Din fr. *furie*, lat. *furia*” (DEX 458). Schema semică pentru FURIE este aceeași ca pentru MÂNIE, cu excepția semului referitor la durată, care la MÂNIE este specificat: /trecătoare/, iar la FURIE nu este indicat, semul suplimentar propriu pentru FURIE fiind cel referitor la intensitate: /extremă/.

PRĂPĂD comportă două sensuri: „Prăpăd, prăpăduri, s.n. 1. Dezlănțuire de forțe, provocată de ființe sau de elementele naturii, care provoacă mari distrugereri de bunuri sau de vieți omenești; urgie, ruină, dezastru. 2. Cantitate foarte mare, enormă; mulțime imensă, puhoi. – Din prăpădi (derivat regresiv).” (DEX 950).

În studiul prezent interesează primul sens. Sememul lexemului PRĂPĂD (având primul sens) este compus din semele: /manifestare/, /provocare de distrugereri mari/, /negativ/.

În ceea ce privește relațiile semantice din această paradigmă, PACE și LINIȘTE sunt sinonime în anumite contexte, ca și RĂZBOI – BĂTĂLIE – LUPTĂ, iar PACE și RĂZBOI se află în raport de antonimie. FURIE, MÂNIE și PRĂPĂD sunt stări graduale, de intensități diferite.

## 1.2. Analiza contextuală

Contextul poate ajuta la rezolvarea unor probleme semantice. Contextul a primit diverse definiții. În *Dictionnaire d'analyse du discours*, apărut sub direcția lui Patrick Charaudeau și a lui Dominique Maingueneau, contextul este definit astfel: „Contextul oricărui element X este în principiu tot ceea ce înconjoară acest element” (t. n.) (Charaudeau, Maingueneau 134). Autorii diferențiază între contextul verbal (numit și cotext) și cel non-lingvistic (situațional, social, cultural). Maurice Kauffer, în articolul *Le sens contextuel des «actes de langage stéréotypés»*, inclus în volumul *Studies in Modern Languages and Literature* (2018), face tipologia structurală a contextelor, diferențiind astfel: context lingvistic sau intern și context extralingvistic sau situațional (Schmoll); context imediat sau largit; context orientat la dreapta sau la stânga raportat la element; context static sau dinamic (Kerbrat-Orecchioni) (Kauffer 42-43). În același studiu se amintește de problema de metodă ridicată de Kleiber, și anume dacă analiza pleacă de la valoarea semantică a unității analizate, căutând apoi utilizări contextuale ale acesteia sau dacă se abstrage valoarea unității plecând de la utilizările sale. Pentru cuvintele monosemantice, contextul nu ajută în identificarea sensului decât dacă este folosit cu sens figurat acel lexem; în schimb, „contextualizarea dobândește funcție de identificare a sensului, mai ales în raport cu semnele lexicale polisemantice” (Păcuraru 260). Condițiile de producere a situației de enunțare sunt practic răspunsurile la întrebările propuse de Kleiber:

„cine pronunță, pentru cine, când, cum, unde, în ce condiții, cu ce scop sau cu ce intenții?” (Kleiber 20).

PACE apare în diverse contexte în Biblie: „Tot poporul acesta va ajunge cu pace la locul său” (Ieșirea 18, 23); „Să primească pacea” (Deuteronomul 20, 11); „Iar de nu se va învoi cu tine la pace și va duce război cu tine, atunci s-o înconjori” (Deuteronomul 20, 12); „Să nu le dorești pace” (Deuteronomul 23, 6); „Poporul din el trăiește în pace” (Judecătorii 18, 7), „Trăiți în pace unii cu alții” (Marcu 9,50); „A fost pace între Hiram și Solomon” (III Regi 5,12); „Și s-a dus călărețul călare în întâmpinarea lui și a zis: *Cu pace vii?*” (IV Regi 9,18); „În acele vremuri n-a avut pace, căci mari tulburări au fost între toți locuitorii țărilor” (II Paralipomena 15, 5) etc.

Lexemul PACE cu sensul 1 din DEX: „stare de bună înțelegere între popoare” este asociat cu verbe ca: *a ajunge* (cu), *a primi*, *a se învoi* (la), *a dori*, *a trăi* (în), *a fi*, *a veni* (cu), *a avea*, *a se întoarce* (cu), *a binecuvânta* (cu), *a urî*, *a se ruga* (pentru), *a revârsa*, *a vesti*, *a aștepta*, *a statornici*, *a propovădui*, *a iubi*, *a aduce*, *a căuta*, *a lua*. Cel mai adesea, lexemul PACE apare asociat cu verbe din vocabularul fundamental, multe dintre ele exprimând dorințe. Dintre prepozițiile ce însoțesc lexemul PACE, în exemplele date, cel mai adesea este folosită prepoziția simplă *cu*, în calitate de predicat de tip relațional. Grupul prepozițional *cu pace* este implicat într-o relație dinamică alături de verbele determinate și nu se formează sintagme fixe. Așa cum arată Alina-Paula Neamțu, prepoziția *cu*, în calitate de predicat, are mai multe realizări sintactice, „chiar dacă nominalele pe lângă care stă sunt limitate ca arie semantică” (Neamțu 167). Menționăm că nu există grupuri nominale care să conțină lexemul PACE precedat de prepoziția *cu*, fiind preferată prepoziția *de*, în cele mai multe cazuri: *vești de pace*, *semn de pace* etc.

Pozițiile sintactice frecvente pentru lexemul PACE sunt acelea de complement direct (Deuteronomul 20, 11), complement prepozițional (Deuteronomul 20, 12), subiect (III Regi 5, 12). Prezentăm câteva modele structurale<sup>10</sup> întâlnite: V + N<sub>1</sub> + Prep. + N<sub>0</sub> + Conj. + N<sub>0</sub> („A fost pace între Hiram și Solomon” – III Regi 5, 12); V + N<sub>1</sub> + Conj. + N<sub>2</sub> („Iubiți adevărul și pacea” – Zaharia 8, 19).

Pentru că PACE are mai multe sensuri, putem include acest termen în mai multe subcâmpuri. Astfel, pentru sensul 1 din dicționar („stare de bună înțelegere între popoare”), lexemul se încadrează în stările raportate la popoare, pentru sensul 4 („liniște sufletească, stare de calm sufletesc”), PACE se include la relațiile intrapersonale. PACE apare uneori în același context/ verset cu antonimul său, RĂZBOI: „Dacă ei au venit pentru pace, să-i prindeți de vii, iar dacă au venit pentru război, tot de vii să-i prindeți” (III Regi 20, 18). Practic, subiectul păcii se întinde în toată Scriptura, atât în Vechiul Testament, cât și în Noul Testament. Lexemul PACE este asociat și cu substantive: „oameni de pace” (Facerea 42, 34); „jertfă de pace” (Ieșirea 29, 28); „semn de pace” (I Regi 20, 7); „vești de pace” (Numerii 21, 21); „legământul Meu de pace” (Numerii 25, 12); „cuvinte de pace” (Deuteronomul 2, 26); „îndemnare de pace” (Deuteronomul 20, 10); „căile păcii” (Pilde 3, 17); „sfaturi de pace” (Pilde 12, 20); „vreme de pace” (Ecclesiastul 3, 8); „Domn al păcii” (Isaia 9, 5); „solii pentru pace” (Isaia 33,7); „drumul păcii” (Isaia 59, 8); „belșug de pace” (Ieremia 33, 6) sau este asociat cu adjective: „omul făcător de pace” (Psalmii 36, 37); „bună pace” (Isaia 30, 15). Ca determinant al substantivului *pace* apare și adjectivul *desăvârșită* (Zaharia 6, 13), dar pentru sensul 3 din DEX „înțelegere”. Este valorificat și sensul figurat al cuvântului: „Să aducă munții pace poporului Tău” (Psalmii 71, 3); „Dreptatea și pacea s-au sărutat (Psalmii 84, 11); „Căci El este pacea noastră” (Efeseni 2, 14), în ultimul caz pacea este identificată cu o persoană.

<sup>10</sup> Am notat cu V – verbul, cu N – substantivul, cu N<sub>0</sub> – substantivul referitor la ființe, cu Adj. – adjectivul, cu Prep. – prepoziția, cu Pron. – pronumele, cu Conj. – conjuncția, cu Pos. – posesivul, cu Adv. – adverbul.

Cu sensul 2 din DEX, („stare sufletească lipsită de zbucium, de frământări; tihnă, pace, seninătate”), lexemul LINIȘTE se regăsește în diverse contexte: „Domnul Dumnezeu va da liniște fraților voștri” (Deuteronomul 3, 20); „Liniștea ta să țină cât zilele vieții tale” (Deuteronomul 33,25); „Le-a dat Domnul liniște și odihnă din toate părțile” (Iosua 21, 44); „Astfel au trăit Iuda și Israelul în liniște” (III Regi 4, 25); „Să fie pace și liniște în zilele vieții mele” (IV Regi 20,19) etc. În versetele din IV Regi 20,19; I Paralipomena 22, 9; Pilde 1, 33 apare expresia „pace și liniște”, ceea ce arată că în viziunea emițătorului cele două lexeme nu sunt sinonime perfecte, ci se completează sensul. O asociere asemănătoare se întâlnește în versetul din Iosua 21, 44: „liniște și odihnă”. Câteva modele structurale furnizate prin analiza sintactică întâlnite în versetele referitoare la LINIȘTE sunt următoarele:  $N_0 + V + N_1 + N_0 + Adj$  („Domnul Dumnezeu va da liniște fraților voștri” – Deuteronomul 3, 20);  $V + N_1 + Conj. + N_2 + Prep. + N_3 + Pos. + Adj.$  („Să fie pace și liniște în zilele vieții mele” – IV Regi 20,19). Remarcăm preponderența funcției de complement direct (de exemplu în I Paralipomena 23, 25) pentru lexemul LINIȘTE, dar se regăsesc și situații când este subiect (Deuteronomul 33,25), nume predicativ (Isaia 32, 17) sau atribut (Isaia 33, 20).

Lexemul NELINIȘTE are puține ocurențe în corpusul studiat, dar situațiile de neliniște sunt mai numeroase: „Atunci nu va fi pentru inima domnului meu amărăciune și neliniște” (I Reg, 25, 31); „Și a răspuns David: *Sunt într-o mare neliniște! Să cad mai bine în mâinile Domnului*” (I Paralipomena 21, 13); „Mâhnitu-m-am întru neliniștea mea și m-am tulburat de glasul vrăjmașului și de necazul păcătosului” (Psalmii 54, 2) etc. Neliniștea poate fi provocată de întârzierea fiului care nu a sosit acasă (I Regi 10, 2), de strâmtorarea oamenilor necredincioși (II Regi 7, 10), de posibila trădare de țară (IV Regi 6, 11), de amenințarea altor popoare (Isaia 30, 5). Analizând contextul situațional în care David rostește cuvintele: „Sunt într-o mare neliniște! Să cad mai bine în mâinile Domnului” (I Paralipomena 21, 13), putem preciza că, anterior, regele poruncise să se efectueze numărătoarea poporului, lucru care nu a plăcut Domnului. Deși Ioab încercase să îl împiedice să facă aceasta, David insistă, iar când își dă seama că „s-a purtat nepriceput” (I Paralipomena 21, 8), fiind pus în fața unei alegeri de către prorocul Gad, regele Israelului cere să cadă mai bine în mâinile Domnului, gândindu-se la îndurările Lui, decât în mâinile oamenilor.

Lexemul RĂZBOI se regăsește în diverse contexte în Biblie: „S-a întâmplat să facă aceștia război cu Bera, regele Sodomei [...]”(Facerea 14, 2); „Și s-a făcut război în cer” (Apocalipsa 12, 7); „Când veți merge la război împotriva vrăjmașilor care năvălesc asupra voastră [...]” (Numerii 10, 9); „La ce ne duce Domnul în pământul acela, ca să cădem în război?” (Numerii 14, 3), „Locuitorii Sionului vor cădea de sabie și vitejii lui în războaie” (Isaia 3, 25); „De nu vei asculta, voi ieși cu război înaintea ta” (Numerii 20, 18); „Înarmați dintre voi oameni pentru război, ca să meargă împotriva Madianiților” (Numerii 31, 3); „Pe aceștia i-a trimis Moise la război” (Numerii 31, 6) etc.

Termenul RĂZBOI este asociat cu verbe ca: *a (se) face, a merge, a cădea* (cu sensul de „a muri”), *a ieși, a înarma, a trimite, a se întoarce, a fi, a se duce, a înarma* (înv. și pop.), *a începe, a duce, a ieși, a lua, a purta, a întâmpina, a se liniști, a se ridica, a porni, a învăța, a bate, a pleca, a veni, a se da, a se strânge, a chema, a se aduna, a se afla, a muri, a deprinde, a încinge, a vărsa, a se pregăti, a birui, a trebui, a se înscrie, a avea, a voi, a prevesti, a vedea, a doborî, a atinge, a jefui, a se scula, a se bate, a auzi*. De asemenea, termenul *război* este în același context cu locuțiunile verbale: *a se pune în rânduială, a lua parte, a pune capăt*. Războiul înseamnă animație, de aceea cuvântul *război* este determinant al verbelor de mișcare, precum: *a pleca, a se duce, a merge, a porni*.

Observăm prezența verbelor de tip incoativ: *a începe*, precum și a verbelor sau a locuțiunilor verbale de tip terminativ: *a se întoarce, a pune capăt*, toate cu referire la război. Este prezentă în materialul studiat și asocierea lexemului RĂZBOI cu substantive ca: „vreme de război” (Ieșirea 1, 10); „care de război” (Ieșirea 14,6); „strigăte de război” (Ieșirea 32, 17);



„cartea războaielor” (Numerii 21, 14); „pradă de război” (Numerii 31, 26); „căpetenii de război” (Deuteronomul 20, 9); „timpul războiului” (Judecătorii 11, 5); „arme de război” (Judecătorii 18, 11); „mersul războiului” (II Regi 11, 7); „oameni de război” (II Paralipomena 28, 6); „zile de război” (Iov 38, 23); „grozăviile războiului” (Isaia 21, 15); „furiile războiului” (Isaia 42, 25); „prinși de război” (Ieremia 33, 26); „prăpădul războiului” (Osea 10, 14); „arc de război” (Zaharia 9, 10); „zvonuri de războaie” (Matei 24, 6) sau cu adjective: „buni de război” (Deuteronomul 2, 16).

Primul război relatat în Scriptură, în Facerea 14, 2, s-a desfășurat între două coaliții formate din patru, respectiv cinci armate, ceea ce sugerează amplitudinea conflictului. În Galateni 5, 17 – „Căci trupul pofteste împotriva duhului, iar duhul împotriva trupului [...]”, se vorbește despre războiul din suflet, iar acest verset precedă enumerarea care conține faptele trupului, respectiv roada [sic!] Duhului. Pentru că funcția cea mai întâlnită pentru lexemul RĂZBOI este aceea de circumstanțial de loc (Numerii 32, 6), ilustrăm modelele structurale prin schema următoare: V + Prep. + N<sub>1</sub> + Prep. + N<sub>0</sub> („Veți merge la război împotriva vrăjmașilor” – Numerii 10, 9). Se regăsesc și alte poziții sintactice pentru RĂZBOI, cum ar fi: complement direct (Deuteronomul 2, 19), subiect (Apocalipsa 12, 7), circumstanțial de scop (Numerii 32, 29). Atât lexemele PACE, cât și RĂZBOI sunt asociate cu substantive ca: *oameni* (de pace sau de război), *vreme* (de pace sau de război), *vești* sau sinonimul acestuia – *zvonuri* (vești de pace/ zvonuri de război). Referințele la război sunt mult mai multe în Vechiul Testament comparativ cu Noul Testament. Din exemplele date, se observă că uneori Dumnezeu îngăduie războiul. Contextul istoric în majoritatea exemplurilor în care apare lexemul RĂZBOI este acela de conflict între poporul Israel și alte nații.

Lexemul MÂNIE se regăsește cu sensul 1 din DEX în diverse contexte în Biblie: „Stăpânul [...] s-a aprins de mânie” (Facerea 39, 19); „Acesta a pricinuit o mare mânie asupra israeliților” (IV Regi 3, 27), în cazul de față *mânie* având sensul de „supărare mare”; „Aman s-a umplut de mânie” (Eстера 3, 5 – Reacția căpeteniei Aman, atunci când nu i s-a închinat Mardoheu, a fost mânia.); „El a privit cu mânie” (Eстера 5,1) etc. Termenul MÂNIE este asociat cu verbe ca: *a se aprinde*, *a pricinui*, *a se umple*, *a privi*, *a împinge*, *a se tulbura*, *a vrăjmăși*, *a înghiți*, *a se sui*, *a rupe*, *a doborî*, *a aduna*, *a izbăvi*, *a se supune*, *a pieri*, *a întărâta*, *a ațâța*, *a rându*, *a se ruga*, *a avea*. Așa cum arată Le Pesant și M. Mathieu-Colas, „alături de verbele cauzative generale, fiecare clasă predicativă este susceptibilă să aibă forme cauzative adecvate, de exemplu: *a stârni mânia*” (t.n.) (Le Pesant, Mathieu-Colas, 1998: 18). Într-adevăr, în cazul de față am identificat verbele cauzative: *a întărâta*, *a ațâța*, *a împinge* etc.

Termenul MÂNIE este adesea asociat (determinant al) substantivelor: „ceasul mâniei” (Iov 21, 30); „puhoaiile mâniei” (Iov 40, 11); „mulțimea mâniei” (Psalmii 9, 24); „toiagul mâniei” (Pilde 22, 8); „întărâtarea mâniei” (Pilde 30, 33); „fiii mâniei” (Efeseni 2, 3). Lângă adjective, lexemul MÂNIE poate fi centru sau adjunct: „mare mânie” (IV Regi 3, 27) (inversiune); „mânie strașnică” (Eстера 5, 1); „plin de mânie” (Eстера 7, 1); „mânie puternică” (Pilde 21, 14). Se regăsesc în corpusul studiat și locuțiunile adjectivale: „iute la mânie” (Pilde 14, 17); „încet la mânie” (Pilde 14, 29); „aprig la mânie” (Pilde 19, 19); „zăbavnic la mânie” (Iacov 1, 19). Coeziunea dintre componentele grupurilor nominale „mare mânie”, „mânie strașnică”, „mânie puternică” este realizată prin acordul în gen, număr și caz impus adjectivului de către substantiv (*Gramatica limbii române 2, 77*).

Când se referă la Dumnezeu, lexemul MÂNIE apare însoțit de adjectivul *înfocată*: „mânie înfocată” (Isaia 30, 27). O caracteristică a lui Dumnezeu este aceea că nu este grabnic la mânie: „fiind Dumnezeu iubitor și iertător, negrabnic la mânie (Neemia 9, 17). Observăm că, în multe cazuri, mânia este determinant pentru lexeme referitoare la lumina strălucitoare: *flacăra*, *văpaie*, *foc*, *aprinde*, ceea ce arată puterea ei grozavă. Dacă mânia, care este considerată un păcat capital, este îndreptată împotriva lui Dumnezeu, poate fi încălcată

porunca a treia; dacă este contra părinților, este încălcată porunca a cincea; iar dacă mânia se dezlănțuie asupra aproapelui, se încalcă porunca a șasea, întrucât poți uide și cu vorba. De altfel, „cine va păzi toată legea, dar va greși într-o singură poruncă, s-a făcut vinovat față de toate poruncile” (Iacov 2,10). Mânia este atribuită atât oamenilor, cât și lui Dumnezeu:

Mânia umană este înfățișată de obicei ca o pierdere a autocontrolului care duce la o comportare nepotrivită. În Vechiul Testament, mânia lui Dumnezeu diferă de majoritatea exemplelor de mânie umană. Din modul de exprimare a mâniei lui Dumnezeu nu rezultă pierderea controlului. Ci mânia lui are drept urmare judecări bine gândite împotriva păcatului. (*Dicționar de imagini și simboluri biblice* 608-610)

Mânia, manifestată fiziologic prin întristarea și prin posomorârea feței, poate conduce la crimă, așa cum s-a întâmplat cu Cain, care l-a ucis pe fratele lui, Abel (Facerea 4, 6-7). Un caz de manifestare a mâniei relatat în Noul Testament este cel din Fapte 18, 12 – „Iudeii s-au ridicat toți într-un cuget împotriva lui Pavel și l-au adus la tribunal”. Pavel se afla în acel moment în Corint și iudeii erau nemulțumiți de învățăturile lui, dar proconsulul Ahaiei nu a luat seama la învinuirile aduse lui Pavel. Pozițiile sintactice regăsite în versetele exemplificate sunt: circumstanțial (Facerea 39, 19), complement direct (IV Regi 3, 27), complement prepozițional (Efeseni 6, 4), mai rar subiect (Psalmii 77, 25) etc. Câteva scheme sintactice întâlnite în care apare lexemul MÂNIE sunt următoarele: Pron. + V + Adj. + N + Prep. + N<sub>0</sub> – „Acesta a pricinuit o mare mânie asupra israeliților” – IV Regi 3, 27); Pron. + V + Prep. + Pron. + Prep. + N – „Ne vom izbăvi prin El de mânie” – Romani 5, 9).

Nu sunt foarte numeroase contextele în care apare lexemul FURIE în materialul cercetat: „Cu cel înfierbântat de furie să n-ai niciun amestec” (Pilde 22, 24); „Și voi lupta Eu însumi împotriva voastră [...] cu mânie, cu urgie și cu multă furie” (Ieremia 21, 5); „Regele s-a mâniat și, în marea lui furie, a poruncit să fie uciși toți înțelepții din Babilon” (Daniel 2, 12); „El va ieși cu furie grozavă ca să prăpădească și să nimicească pe mulți” (Daniel 11, 44) etc. În Ieremia 5, 22 apare verbul *a se înfuria*, referitor la mare, iar în Fapte 26, 11 – „înfuriindu-mă împotriva lor”, furia aparține omului. FURIE este asociat cu diverse verbe: *a lupta cu furie, a porunci în furie, a ieși cu furie, a fremăta de furie, a răsplăti*, cu adjectivele: *multă, mare, grozavă*; precum și cu substantive: *furiile războiului*. Sunt mai rare cazurile când lexemul FURIE se referă la Dumnezeu decât la om. „Furie conduce spre câmpul lexico-semantic răutate” (Ciolac 189).

Analizând versetul „Regele s-a mâniat și, în marea lui furie, a poruncit să fie uciși toți înțelepții din Babilon” (Daniel 2, 12), observăm că urmările furiei pot fi tragice, conducând la moarte, ca și în cazul mâniei. În Naum 1, 6, furia vine din partea divinității. Cel mai adesea, lexemul FURIE se poziționează în funcția de complement prepozițional (Pilde 22, 24), dar poate fi și atribut (Apocalipsa 14, 8). Am identificat schemele: Pron. + [...] + V + Prep. + N<sub>1</sub> + Prep. + N<sub>2</sub> + Pron. („Ei fremătau de furie în inimile lor” – Fapte 7, 54); Pron. + V + [...] + N + Pos. („El a vărsat furiile războiului” – Isaia 42, 25).

Contextele biblice în care apare lexemul PRĂPĂD nu sunt numeroase: „Și-a adus aminte Dumnezeu de Avraam și a scos pe Lot afară din prăpădul cu care a stricat Dumnezeu cetățile, unde trăia Lot” (Facerea 19, 29); „Vă rugați Domnului Dumnezeului vostru să abată în orice chip de la mine prăpădul acesta!” (Ieșirea 10, 17); „Să înceteze prăpădul în popor” (I Paralipomena 21, 22); „Nu te vei teme de prăpăd când va veni” (Iov 5, 21) etc. Din exemplele date, observăm că prăpădul poate fi abătut de Dumnezeu asupra unui popor sau de la un popor, dar el poate fi provocat și de om. PRĂPĂD se poate afla în poziția unui complement prepozițional (Iov 5, 21), a unui complement direct (Ieșirea 10, 17), a unui subiect (Isaia 11, 9), a unui circumstanțial (Facerea 19, 29). Dintre schemele identificate menționăm: V + Prep. + N<sub>0</sub> + Adv. + Prep. + N („A scos pe Lot afară din prăpăd” – Facerea 19, 29); Pron. + V +

Prep. + N („Nu te vei teme de prăpăd” – Isaia 5, 21). În tabelul 1 sunt evidențiate semele comune și variabile pentru lexemele analizate.

Tabel 1. Clasa stărilor/manifestărilor asociate binelui și răului – PACE, LINIȘTE, NELINIȘTE, RĂZBOI, MÂNIE, FURIE, PRĂPĂD

Lexeme	Seme substanțiale comune		Seme variabile			
	Sem substanțial	Stare (abstract)	Tipul stării	Raportare (relațional)	Intensitate	Valoare/nonvaloare; pozitiv/negativ
PACE	+	+	de bună înțelegere	popor-popor	nemarcată	+
LINIȘTE	+	+	lipsită de zbucium	intrapersonal popor-popor	nemarcată	+
NELINIȘTE	+	+	de agitație	intrapersonal	nemarcată	-
RĂZBOI	+	+	de conflict armat	popor-popor	nemarcată	-
MÂNIE	+	+	de izbucnire violentă	Dumnezeu-om; om-om	puternică temporară	- / +
FURIE	+	+	de iritare	om-om Dumnezeu-om	extremă	-/+
PRĂPĂD	+	+	de calamitate	Dumnezeu-om; om-om	maximă	-

### Concluzii

Istoria cuvintelor biblice poate fi fascinantă. Limbajul, considerat o formă complexă a culturii, în special limbajul biblic, este crucial în modul în care oamenii percep lumea sau Îl înțeleg pe Dumnezeu. Unitățile lingvistice analizate sunt nume de stări sau de manifestări specifice omului sau lui Dumnezeu. Hiperonimul pentru toate lexemele analizate poate fi considerat cuvântul *stare*. Au fost analizate cuvintele cu sensul lor de bază, în principal, unele dintre ele căpătând plasticitate contextuală. Lexemele studiate se regăsesc în multe combinații, îndeplinind astfel diverse funcții sintactice. Termenii PACE și RĂZBOI pot fi considerați universalii, având un caracter însemnat în lume. Termenul LINIȘTE apare relativ de puține ori în Biblie, însă semnificația acestuia este importantă, conceptul marcând un ideal, atât în ceea ce privește viața personală, cât și în raportul dintre popoare, starea de liniște, de pace, fiind preferată războiului. Lexemele MÂNIE și FURIE, având înțeles asemănător, sunt interschimbabile în anumite contexte. PRĂPĂD, deși nu este definit drept stare, are indicate sinonime care sunt stări (furie, de exemplu).

Dicționarele curente oferă definiții, dar sensul cuvintelor este actualizat în diverse contexte. Semele, constituite în contextul lingvistic și extralingvistic, au evidențiat mai bine semnificațiile termenilor discutați. Sensul în limbă al lexemelor date nu se reduce la semnificația în uz. Privite din perspectivă relațională, elementele date se află în relație de sinonimie (PACE – LINIȘTE; MÂNIE – FURIE, uneori); în relație de antonimie (PACE – RĂZBOI; LINIȘTE – NELINIȘTE). Inventarul oferit poate fi un punct de pornire util pentru orice cercetător ulterior al câmpului.

## Bibliografie

- Academia Română. *Gramatica limbii române*, vol. I. *Cuvântul*. București: Editura Academiei Române, 2008; vol. al II-lea. *Enunțul*. București: Editura Academiei Române, 2008.
- Barclay, William. *Analiza semantică a unor termeni din Noul Testament*. Traducere de Doris Laurențiu, Wheaton. Illinois: Societatea Misionară Română, 1992.
- Biblia sau Sfânta Scriptură*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Bossmann, Hadumod. *Dictionary of Language and Linguistics*. Translated and edited by Gregory Trauth, Kerstin Kazzazi. London: Routledge, 2006.
- Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Edition du Seuil, 2002.
- Ciolac, Antonia. „Dezvoltarea câmpului lexico-semantic cu nucleul *sânge* în limbile franceză și spaniolă”. *Studii și cercetări lingvistice*, LXX, nr. 2. București: 2019. 180-190.
- DAS = Bucă, M., Evseev, I., Kiraly, Fr., Crașoveanu, D., Vasiluță, L.. *Dicționar analogic și de sinonime al limbii române*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
- DEX = Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”. *Dicționarul explicativ al limbii române*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. București: Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016.
- Dicționar de imagini și simboluri biblice*. Leland Ryken, Lames C. Wilhoit, Tremper Longman III (editori). Coordonarea traducerii și editării de specialitate de Silviu Tatu. Oradea: Editura Casa Cărții, 2014.
- DLR = Academia Română, *Dicționarul limbii române. Serie nouă*. București: Editura Academiei Române, 2010.
- Kauffer, Maurice. « Le sens contextuel des “actes de langage stéréotypés” ». *Studies in Modern Languages and Literature*, Vol. 42. Nr. 4, (2018): 42-43. Ed. Jolanta Knieja. Lublin: Maria Curie – Skłodowska University.
- Kleiber, Georges. « D'un contexte à l'autre: aspects et dimensions du contexte ». *L'Information Grammaticale*, N. 123, (2009): 17-32.
- Le Pesant, Denis, Michel Mathieu-Colas. « Introduction aux classes d'objets ». *Langages*, 32<sup>e</sup> année. n°131. 1998. 6-33.
- Neamțu, Alina-Paula. „Sintaxa prepoziției *cu* în limba română. Dificultăți de interpretare, ambiguități, controversă”. Iulian Boldea (editor), *Multiculturalism through the Lenses of Literary Discourse*. (2019): 162-167. Tîrgu-Mureș: Arhipelag XXI Press.
- Parpală, Emilia. „Stilistică/ Poetică și cognitivism: concepte fundamentale”. *Filologia modernă: realizări și perspective în context european* Abordări interdisciplinare în cercetarea lingvistică și literară (In memoriam acad. Silviu Berejan). Ediția a IV-a, 10-12 noiembrie 2010, Chișinău, Republica Moldova: Institutul de Filologie, 2012. 309-315.
- Păcuraru, Veronica. « La contextualité et la désambiguïsation sémantique des signes lexicaux ». *Studii și Cercetări de Onomastică și Lexicologie (SCOL)*, Anul IV, nr. 1-2, (2011): 240-260. Craiova: Editura SITECH.
- Pleşca, Ana. „Metafora războiului în discursul politic”. *Limba română*, nr. 7-8, anul XXVIII (2018): 299-306.
- Toma, Raluca Felicia. *Dicționar comentat de cuvinte și expresii de origine biblică*. București: Editura Universitară, 2011.

## Imagini ale zgârceniei în proverbe din literatura populară românească

Anca-Giorgiana Manta (Panduru)  
Studentă doctorandă, Universitatea din Craiova

### Abstract

*Proverbs can be defined as concise statements that, since ancient times, express human experiences and also the human drive for righteousness as long as paremiology has always been sanctioning ever-current vices, such as stinginess, in our case. The symbols and images that illustrate this vice sometimes need to be deciphered within a context as the meaning cannot be easily grasped by the modern reader. In the present paper, we analyse several such structures that render stinginess in the proverbs from the autochthonous folk literature.*

**Keywords:** *proverb, image, symbol, stinginess, folk literature*

### Introducere

Expresii impersonale de mare vechime, înzestrate cu autoritate și purtătoare de înțelepciune, proverbele sunt definite, în general, ca propoziții sau fraze scurte, care exprimă concis și sugestiv rezultatul unei experiențe, transmițând astfel o povață, o învățătură. Mai mult decât atât, au și evidente accente filozofice, gravitând în jurul unei probleme morale, al unei înțelepciuni aplicabile în varii situații din viața cotidiană, având ca origine „cunoștințele cucerite de om printr-o experiență îndelungată” (Balázs 90).

Reprezentând un consens formulat printr-un simbol logic, proverbul declanșează în mintea interlocutorului un raționament inductiv mai mult sau mai puțin complicat în scopul înțelegerii conținutului transmis.

Literatura paremiologică reprezintă un tezaur nesecat de înțelepciune, cu reguli de autoritate morală, în special în ceea ce privește viciile și defectele colectivităților umane din timpuri străvechi, general valabile și în societatea contemporană. Literatura noastră are drept cheie de boltă în acest sens cele zece volume ale lui Iuliu A. Zanne, care a consemnat un impresionant corpus de proverbe pentru a demonstra capacitatea de creație, de limbaj și de înțelepciune a poporului român. Laolaltă cu alte vicii, zgârcenia ocupă un loc central, fiind reprezentată și aspru criticată în numeroase proverbe și zicători.

În studiul său, „Din universul proverbelor românești: elemente de psiholingvistică”, Dragoș Topală (Topală 353-354) trece în revistă câteva trăsături esențiale ale unităților paremiologice: sunt formule lingvistice concise (alături de rolul mnemotehnic deloc de neglijat), ce prezintă structuri sintactice stabile și un lexic polisemantic, puternic metaforizat. Nu în ultimul rând, înțelegerea exhaustivă a unui proverb presupune o analiză interdisciplinară, care înglobează elemente din diverse ramuri științifice: folclor, antropologie, psihologie, lingvistică, sociologie, logică, istorie, religie ș.a.

În ceea ce privește proverbele din fondul paremiologic românesc, există numeroase câmpuri care exprimă specificul național al poporului nostru, aflându-se într-o relație de interdependență, fapt ce oferă caracterizări complexe ale simțirii și ale gândirii populare autohtone din punct de vedere moral, psihologic, antropologic, social, mitologic, economic, estetic, cultural.

Pentru studiul nostru, am identificat și am propus spre analiză unul dintre cele mai reprezentative câmpuri lexico-semantice, și anume *zgârcenia*.

La nivelul lexicului, am observat existența unei terminologii variate, prin care este indicată și sancționată *zgârcenia*, evidențiind percepția și mentalitatea populară referitoare la acest viciu.

## 1. Importanța proverbelor

Prin intermediul proverbelor avem posibilitatea de a călători înapoi în timp, până în zorii umanității, și de a observa că, în ciuda diferențelor de evoluție (limbă, tradiții, obiceiuri etc.), modul de raportare a oamenilor la vicii și defecte este, în esență, același. Proverbele au fost transmise din generație în generație, din cele mai îndepărtate secole, circulând cu mult înaintea oricăror înregistrări scrise. Prin intermediul lor, omul simplu a pus bazele unei moșteniri solide a înțelepciunii și a bunului-simț comun, gata în orice moment să dea sfaturi de prudență sau avertismente asupra capcanelor vieții<sup>11</sup> (Hulme 10).

Dumitru Stanciu făcea observația pertinentă că încercările de a defini proverbul tind să înglobeze și criteriile filozofice („Proverbul este spiritul unuia și înțelepciunea tuturor”), etice („Întregul bun-simț al omenirii se află în proverbe”), sociologice („Proverbele sunt copiii experienței.”) etc., fiecare dintre autori încercând astfel să aducă o notă de originalitate în surprinderea trăsăturilor acestuia. Axa definirii proverbelor o constituie însă „ceea ce este esențial în «ființa» proverbului, anume că el este o specie a literaturii populare, care aparține genului scurt” (Stanciu 202), fixat exclusiv în sfera creației folclorice. Astfel, în acest context, proverbul marchează „o vârstă a răgazului uman și a întoarcerii spre sine, spre experiența proprie și spre un efort de a o fixa într-un mod economicos”. (Kramer *apud* Stanciu 202)

## 2. Iuliu A. Zanne sau culegătorul exhaustiv de înțelepciune populară

Autorul celei mai mari colecții de proverbe și zicători din literatura noastră, Iuliu A. Zanne a fost fiul pașoptistului Alexandru Zanne, exilat în Turcia în urma eșecului Revoluției de la 1848 din Țara Românească. În ciuda profesiei de inginer (la căile ferate, la serviciul tehnic al Primăriei din București sau la serviciul de poduri și șoșele), moștenind talentul scriitoricesc de la tatăl său, și-a cultivat în paralel pasiunea pentru literatura populară, concretizată prin publicarea între anii 1895-1903 a celor zece volume care compun monumentală colecție intitulată *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri, cu un glosar român-francez*. Corpusului impresionant de proverbe și zicători i se adaugă și

povățuiri, idiotisme, frământături de limbă, ghicitori din literatura cultă sau existente în circuitul oral, cu corespondențe străine ale proverbelor românești (...) extrase din cronică și scrieri religioase, din manuscrisul de «pilde» al lui Iordache Golescu<sup>12</sup>, din «Povestea vorbii» a lui Anton Pann, din culegerile lui I.C. Hîntescu și P. Ispirescu, din scriitori clasici. (*Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* 933)

Lucrarea cuprinde douăzeci și trei de capitole, fiecare gravitând în jurul unei idei generale: natura fizică (aștri, pământ, plante, anotimpuri etc.), animalele (păsări, patrupede, insecte,

---

<sup>11</sup> “By means of them, primitive peoples entered upon a heritage of sound wisdom and good working common-sense, and had ready to hand counsels of prudence, hints for the conduct of life, warnings of its pitfalls” (Hume 10).

<sup>12</sup> Iuliu A. Zanne preia *ștafeta* vornicului Iordache Golescu (1768-1848), culegerea mai veche de pilde și proverbe a acestuia din urmă constituind, de fapt, corpusul volumului VIII, publicat ulterior de Zanne.

pești), omul și organele sale, viața fizică (obiceiuri, îmbrăcăminte, case etc.), viața socială (justiție, învățatură, meserii etc.) sau viața intelectuală (sufletul și facultățile sale). (*Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* 934)

Mai mult decât atât, la majoritatea proverbelor sunt consemnate și variantele acestora (menționându-se atestarea lor în graiul popular sau folosirea în limbajul cult de către scriitori), fiind inserate din abundență și texte referitoare la datini, obiceiuri, tradiții, legende.

Toate aspectele enumerate mai sus fac din opera lui Zanne o lucrare de referință atât în literatura română, cât și în cea universală, reliefând importanța literaturii paremiologice din punct de vedere moral – prin trasarea unor norme de conduită referitoare la acțiuni și atitudini umane – și literar – prin capacitatea de inventivitate și de îmbogățire constantă a limbii române.

### 3.1 Zgârcenia

Zgârcenia este un viciu oglindit în numeroase proverbe, fiind în strânsă legătură cu un alt păcat capital, și anume lăcomia. Zgârcenia transgresează însă limitele lăcomiei, înglobând egoismul, instinctul exagerat de posesiune, materialismul etc. Omul pășește în zgârcenie atunci când abuzează de bogăție, identificându-se obsesiv cu bunurile materiale posedate.

DEX<sub>2</sub> înregistrează următoarea definiție: *zgârcenie* (s. f.), „însușirea de a fi zgârcit; caracterul omului zgârcit; avariție, calicenie”. Din punct de vedere structural, termenul este un derivat substantival de la verbul *a zgârca* + sufixul *-enie*, având etimologie slavă: *sŭgrŭčiti*.

Substantivul *zgârcenie* prezintă și o serie sinonimică notabilă (Seche, Seche 1462): *avariție, calicenie, calicie*, (livr.) *parcimonie*, (rar) *meschinărie*, (pop.) *scumpenie*, (pop. și fam.) *cărpănoșenie, cărpănoșie*, (înv.) *cumplitate, scumpătate, scumpete, scumpenie*, (fig.) *chibzuială, egoism, măsură, moderație, reținere, socoteală, socotință, târguială, tocmeală (excesivă), țișanie*.

Din punct de vedere moral (religios), zgârcenia face parte din cele șapte păcate capitale, alături de mândrie, desfrânare, invidie, lăcomie, mânie și trândăvie (lene)<sup>13</sup>.

Zgârcenia sau avariția este văzută ca iubirea excesivă a lucrurilor materiale, o sete nepotolită după acestea, caracterizată prin năzuința și preocuparea continuă de a spori averea și culminând cu tenacitatea de a prezerva cele adunate exclusiv în scopuri egoiste. Astfel, avariția, fie sub forma lăcomiei de a strânge mereu bunuri, fie sub aceea de a nu dărui nimic cuiva, sau prea puțin în raport cu posibilitățile, duce la păcate/ consecințe grave în ceea ce privește degradarea psihicului uman, dar și a relațiilor sociale. Avariția are drept consecințe lipsa empatiei față de cei lipsiți de posibilități; obsesie pentru dobândirea și păstrarea lucrurilor materiale; fraudă; înșelăciunea, viclenia, minciuna; trădarea față de persoane etc.

Zgârcenia devine, așadar, expresia celui mai cras egoism, având caracter antisocial. O găsim la baza tuturor formelor de asuprire a oamenilor și este rădăcina acțiunilor negative: furtul, înșelăciunea, exploatarea socială, războaiele (văzute ca mijloc utilizat de anumiți indivizi de a-și spori profiturile și sfera de exploatare, ignorând suferințele provocate celorlalți).

Avariția și lăcomia sunt, din alte puncte de vedere (Taylor 43-44), asemănătoare structural cu invidia, aceasta din urmă fiind asociată cu „sindromul strugurilor acri” și

---

<sup>13</sup>În scrierile teologice, păcatele capitale sunt o serie de fapte ce se opun virtuților cardinale, așa cum păcatele împotriva Duhului Sfânt se opun virtuților teologice. Denumirea de *capitale* nu exprimă aici gravitatea lor, căci, în cazuri concrete, ele pot fi păcate ușoare, ci faptul că aceste păcate sunt izvorul sau capetele din care ies alte multe și felurite păcate. Ele sunt mai curând înclinări stabile, vicii, patimi, decât acte păcătoase. Sfântul Ioan Damaschin menționează în lucrarea sa *Despre cele opt duhuri ale răutății* – opt păcate capitale. Sfântul Grigorie cel Mare stabilește în secolul al VI-lea doar șapte, număr ce s-a adoptat atât de Biserica Ortodoxă, cât și de Biserica Romano-Catolică.

manifestată printr-o atitudine ostilă sau agresivă față de ceea ce dețin alții, iar noi nu, și chiar dacă am obține acel lucru, tot nu am fi mulțumiți.

### 3.2 Zgârcenia în proverbe: modalități de reprezentare

Analizând corpusul de proverbe selectat din volumele lui Zanne, observăm că viciul zgârceniei a fost ilustrat și aspru criticat în literatura paremiologică, având la bază experiența și legile morale transmise din generație în generație, din cele mai vechi timpuri.

Omul simplu din popor a satirizat în diverse situații această tară umană, utilizând în proverbe cuvinte care fac parte din câmpul lexical al alimentelor și al băuturilor/lichidelor (*miere, ou, pâine, plăcintă, ridiche, sare, oțet* etc.): *Mai dulce oțetul fără paltă decât mierea cu plată.* (Zanne IV 8959); *Mai dulce oțetul dăruit decât mierea cumpărată.* (Zanne IV 8960); *Tot oul în plăcintă.* (Zanne IV 8969); *Dintr-o ridichie patru feluri de mâncări se fac: rasă și nerasă, cute și felii.* (Zanne IV 9200); *Nici sare cu pâine gustă.* (Zanne IV 9222)

O altă serie de proverbe evidențiază această defect prin accentuarea caracteristicilor/acțiunilor specifice (sau nu) unui actant zoomorf (animal/pasăre):

- lupul: *Lupului i-e necaz încă/ Chiar și singur ce mănâncă.* (Zanne I 2021); *Din gura lupului anevoie scoți întreg.* (Zanne I 2029);
- mîta: *De la mîta nu scoți pește.* (Zanne IX 8180);
- porcul: *Porcul tocmai după ce moare/Pe toți satură de unsoare.* (Zanne I 2354); *Porcul tot strînge, se-ngrășă bine/ Dar pentru alții, nu pentru sine.* (Zanne I 2355);
- puricele: *Și din purice vrea să scoată seu.* (Zanne I 2424);
- racul: *Ca racul pe cărbuni se zgârcește.* (Zanne IX 1108);
- vaca: *De mă rugam de o vacă stearpă și tot îmi da o lingură de lapte.* (Zanne IX 8035).

O categorie aparte o constituie și unitățile paremiologice în care termenii ce denumesc viciul propriu-zis (*zgârcenia*), precum și pe purtătorul acestui viciu (*zgârcitul*) sunt înlocuiți cu sinonimele învechite și populare *scumpete*, respectiv *scump*<sup>14</sup>: *Avea scumpului, când în pământ se îngroapă, ca soarele când sub pământ se vîră, la nimeni nu mai luminează.* (Zanne IX 3011); *Nisipul cu cât mai mult se udă, cu atît mai mult se întărește și se împietrește; așa și scumpul, cu cât mai mult adună, cu atît mai mult scumpetea i se mărește.* (Zanne IX, 3014); *Scumpetea pe scump ca o boală îl muncește.* (Zanne IX 3015); *Scumpetea pe scump ca pe cal cu frâul îl ține.* (Zanne IX 3016); *Scumpul, ca măgarul, bogăție mare poate avea pe spinare, iar de demâncare numai fân are.* (Zanne IX 3017); *Scumpul mila și îndurarea nicicum nu le cunoaște, că pe amândouă le privește ca cel mai mare al lui vrășmaș, când gândul și-l pironiază numai la avere.* (Zanne IX 3018); *Scumpul trăiește ca în pustietate, unde nicio demâncare nu găsește.* (Zanne IX 3019).

La fel de sancționate sunt și reacțiile/ acțiunile manifestate de către oamenii zgârciți sub influența acestui defect:

- zgârcenia împinsă până la obsesie, cu consecințe negative asupra modului de viață: *Pentru o para își pune ștreangul de gât.* (Zanne V 12475); *Mai bine trăiește un sărac lipit,/ Decît un bogat zgârcit.* (Zanne V 12761); *Rabdă parcă e de fier/ Și-i crapă ochii de ger.* (Zanne VII 17343);
- zgârcenia manifestată prin gesturi/obiceiuri specifice omului zgârcit, ușor de identificat în ochii celorlalți: *Leagă paraua cu zece noduri.* (Zanne V 12469); *Punga la gură i-a făcut păianjeni.* (Zanne V 12609); *A avea nouă băieri la pungă.* (Zanne V 12611);

<sup>14</sup>În DEX<sub>2</sub> este înregistrat adjectivul *scump* și cu sensul învechit și popular de „zgârcit”, utilizat în expresii ca *a fi scump la vorbă* = „a fi tăcut”, *a fi scump la vedere* = „a se arăta rar în societate, printre ceilalți oameni; a fi greu de găsit”; substantivizat, îl regăsim în proverbul *Lenesul mai mult aleragă, scumpul mai mult păgubește*. De asemenea, și pentru substantivul *scumpete* este menționat sensul învechit și popular de „zgârcenie, avariție”.



- zgârcenie de avere/bunuri materiale: *De la bogatul calic/ Nu poți apuca nimic.* (Zanne V 11228); *Să-i scoți un ochi și nu-ți dă nimic.* (Zanne V 11761); *Dă ca din ochii lui.* (Zanne V 11762);

- zgârcenia ca element perturbator al relațiilor sociale și a normelor etice ale colectivității în general: *Nici pe sine nu se pricopsește, nici pe altul nu folosește.* (Zanne V 12586); *Săracului în loc să-i dea/ Închide ochii a nu-l vedea.* (Zanne V 12772);

De remarcat și proverbele referitoare la purtătorul acestui viciu introduse prin pronumele relativ cu sens generalizator *cine* sau adverbe cu rol de generalizare: *Cine strânge nu mănâncă.* (Zanne V 12924); *Cine strânge să mănânce.* (Zanne V 12926); *Unde este comoara voastră acolo este și inima voastră.* (Zanne V 11618); *Când ceri, n-are, când dai, n-are.* (Zanne X 11075).

Zgârcenia apare consemnată și prin intermediul unui nume propriu, și anume: *Mai bine sclav la Yemen decât para în punga lui Bușa.* (Zanne VI 13185), cu explicația autorului că „Bușa ține banii strânși în pungă mai cu îngrijire decât se țin sclavii (exilații) la Yemen” (Zanne VI 13185); *Tot de-ai lu' Teacă/ Șapte pe-o iapă.* (Zanne VI 14151), adresată, în special, oamenilor slabi, săraci și zgârșiți.

## Concluzii

Zgârcenia, alături de lăcomie, se manifestă printr-o atitudine irezonabilă față de bani sau posesiuni materiale, în special când acea sumă de bogății depășește ceea ce este necesar pentru ca omul să trăiască în concordanță cu nivelul său de viață, iar obsesia pentru acumularea și păstrarea acestora devine un scop în sine pentru a trăi.

Literatura paremiologică oferă, prin intermediul proverbelor, numeroase exemple de situații când acest viciu influențează și degradează spiritul uman și, implicit, societatea, constituindu-se într-un veritabil izvor de norme și învățături atât pentru omul simplu din trecut, cât și pentru omul modern din realitatea contemporană. Volumele lui Zanne rămân, în acest sens, o sursă importantă și la îndemână oricui ar dori să călătorească în timp (și spațiu) pentru a proba caracterul didactic și moralizator al vorbelor de duh din popor.

Aspectele prezentate mai sus dovedesc faptul că imaginarul colectiv autohton a înregistrat o serie de nume și de evenimente pe care le-a asociat, surprinzător sau nu, unor vicii, în scop expresiv și evident moralizator,

căci viziunea folclorică a lumii pe românește nu e numai o imagine grandioasă și amănunțită în același timp, a întregii vieți cosmice – ci totodată e și o ordine desăvârșită a vieții pământești. Cu alte cuvinte, nu e numai un fel de a gândi al țăranului nostru, ci și un fel de a trăi. Ea nu se organizează în adevăruri abstracte, ci în chipuri din viață și pentru viață. De aceea, e o ordine etică în adâncul ei și estetică în expresiile sale. (Papadima 18)

Conform Anei-Maria Țepordei (64-65), abordările sociocognitive pun în evidență o serie de mecanisme cognitive ce contribuie la menținerea credințelor stereotipice existente, chiar și în ciuda dovezilor ce le pot infirma.

## Bibliografie

- Academia Română, *Dicționarul explicativ al limbii române*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016.
- Academia Română, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*. București: Editura Academiei, 1979.
- Balázs, Lajos, *Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară*. Cluj-Napoca: Editura Scientia, 2003.

- Hulme, F. Edward, *Proverb Lore. Many Sayings, Wise or Otherwise, on Many Subjects, Gleaned from Many Sources*. The Project Gutenberg EBook of Proverb Lore, 2010.
- Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii*. București: Editura Saeculum I.O., 2015.
- Seche, Luiza, Seche, Mircea, *Dicționarul de sinonime al limbii române*. București: Editura Academiei, 1982.
- Stanciu, Dumitru, „Paremiologia în optica cercetărilor și ideilor contemporane”, În *Anuar de Lingvistică și Istorie Literară*, XXVII (1979-1980): 201.
- Taylor, Gabriele, *Deadly Vices*, New York: Oxford University Press, 2006.
- Topală, Dragoș-Vlad, *Din universul proverbelor românești: elemente de analiză etnolingvistică*. „Distorsionări în comunicarea lingvistică, literară și etnofolclorică românească și contextul european”, Secțiunea Lingvistică. Iași: Editura Alfa, 2009.
- Țepordei, Ana-Maria, *Dimensiunea lingvistică a stereotipurilor sociale*. Iași: Editura Universității „Alexandru Iona Cuza”, 2014.
- Zanne, Iuliu A., *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia*, vol. I-X. București: Editura Scara, 2004.

## Competență și performanță lingvistică în romanele secolului al XIX-lea haiducești românești

Ileana-Manuela Raț (Bălan)  
Studentă doctorandă, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

### Abstract

*Comprehensive stylistic analysis works have yet to be dedicated to Romanian outlaw novels' popular language. In the middle of the 19th century, Romanian literature, being in the process of modern formation, needed more experience to facilitate and ensure the success of all initiatives. However, the writers of the era were enthusiastically launching themselves into varied fields of creation, primarily concerned with filling the acutely felt voids. G. Rădulescu, Ilie Ighel, N.D. Popescu, Th.M. Stoenescu, D.P., G. Baronzi, Simeon Bălănescu, C.P., Panait Macri excel through epic concision, simplicity and naturalness, oral spontaneity, by joining the significant element to the general plan of the story. The impression is of refinement in the composition occurs by using standard formulas. The broad phrase, with the tendency to put the verb at the end and intercalations produced by disjunctions, with numerous complete and attributive sentences, is specific for the outlaw novels. In popular syntax there are no formulas limited to a professional field. Terms with limited scope appear in the hajduk's environment, but their number is not very large and does not constitute a complete lexicon that may prove inaccessible to the readers. And yet they are original precisely because they do not seek originality at all costs.*

**Keywords:** *expressiveness, hajduks, popular, semantics, stylistic*

Limbajului popular din romanele haiducești românești nu i s-au dedicat încă lucrări cuprinzătoare de analiză stilistică. Punctul de plecare al cercetării l-au constituit romanele digitizate în cadrul proiectului „ASTRA Data Mining: Muzeul Digital al romanului românesc din secolul al XIX-lea”, exemplele extrase fiind însoțite de ilustrare contextuală. Conform articolului „Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă” semnat de Andrei Terian, Daiana Gârdan, Cosmin Borza, David Morariu, Dragoș Varga și publicat în 2019 în cadrul proiectului „Astra Data Mining. Muzeul digital al romanului românesc din secolul al XIX-lea”, inițiat de Revista Transilvania, romanul haiducesc, cel mai compact subgen produs în secolul al XIX-lea în spațiul românesc, a fost considerat și cel mai bine reprezentat cantitativ în epocă. O analiză cantitativă a romanelor digitizate în proiectul menționat înregistrează 22 de romane cu protagoniști haiduci dar cercetarea cuprinde doar 19 dintre ele, cele digitizate care au putut fi descărcate online: N. D. Popescu, *Iancu Jianu, căpitan de haiduci* (1873), N. D. Popescu, *Miul Haiducul* (1881), N. D. Popescu, *Tunsul haiducu* (1881), N. D. Popescu, *Bujor haiducul* (1882), Panait Macri, *Ioan Tunsu, căpitan de haiduci* (1887), N. D. Popescu, *Iancu Jianu, zapciu de plasă* (1887), Ilie Ighel, *Banditul Simion Licinski* (1890), G. Rădulescu, *Banditul Rîureanu* (1892), N. D. Popescu, *Boierii haiduci* (1892), Ilie Ighel, *Tâlharul Fulger* (1892), Ilie Ighel, *Dragoș, hoțul Tecucilor* (1892), N. D. Popescu, *Radu Anghel* (1893), Th. M. Stoenescu, *Corbea* (1893), D.P., *Tâlhăriile banditului Mihale Bunea* (1894), G. Baronzi, *Mina Haiduceasa, fata codrilor* (1894), Simeon Bălănescu, *Sfârșitul blestemului* (1894), Panait Macri, *Haiducul Țandură* (1894), C. P., *Tâlharii Tecuciului, Tutovei, Putnei, Bacăului și Covurluiului* (1895), Panait Macri, *Bostan, haiduc de peste Milcov* (1899).

La mijlocul secolului al XIX-lea, aflându-se în plin proces de constituire modernă, literatura română nu dispunea de suficientă experiență care să faciliteze și să asigure succesul tuturor inițiativelor. Cu toate acestea, scriitorii epocii s-au lansat entuziast, în cele mai variate

domenii de creație, preocupați în primul rând de a umple golurile acut resimțite. Din această perspectivă apare așadar explicabilă tendința scriitorilor de la mijlocul secolului al XIX-lea de a impune în literatura română și romanul. Majoritatea scriitorilor din această perioadă aveau, de multe ori, o ținută rezervată față de cuvintele noi intrate din alte limbi, lucru justificat de interesul pe care aceștia îl purtau formării unui larg public cititor. Ei ar fi riscat ca producțiile lor literare să nu se bucure de răspândire prea mare dacă ar fi utilizat neologisme spre a se adresa unui public cititor încă nepregătit pentru a le înțelege. G. Rădulescu, Ilie Ighel, N. D. Popescu, Th. M. Stoenescu, D. P., G. Baronzi, Simeon Bălănescu, C.P., Panait Macri au manifestat o anumită rezervă față de neologismele de la începutul secolului al XIX-lea pentru a-și face accesibile romanele în rândurile puținilor cititori care existau atunci. Cuvintele de acest gen au astăzi o sferă semantică mult mai redusă decât o aveau la începutul secolului al XIX-lea, din cauză că o parte din sensurile lor sunt exprimate de neologismele care au intrat în limbă de atunci încolo.

Romanul este o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi și de voci individuale. În formele sale incipiente solicita interesul și cunoașterea deoarece prezenta organizarea socială, politică și viața morală a românilor. Romanul a putut să oglindească toate acestea pentru că dispunea de dimensiuni mai largi decât nuvela, aria lui de cuprindere era mai întinsă și conținutul era variat și diferit colorat, după cum era realitatea luată ca obiect al zugrăvirii artistice. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, în opoziție cu analiza abstract-ideologică, începe să se accentueze interesul pentru problemele concrete ale măiestriei artistice în proză, pentru problemele tehnologice ale romanului și nuvelei. Însă în ceea ce privește problemele stilisticii situația nu s-a schimbat: atenția s-a concentrat aproape exclusiv asupra problemelor compoziției, în sens larg. Dar, ca și mai înainte, nu a existat un mod de abordare tranșant și în același timp concret al trăsăturilor vieții stilistice a discursului în roman dar și în nuvelă; au dominat aceleași judecăți de valoare întâmplătoare cu privire la limbaj, în spiritul stilisticii tradiționale, care în niciun caz nu ating esența autentică a prozei artistice.

Stratificarea internă a unei limbi naționale unitare în dialecte sociale, în maniere de grup, în jargoane profesionale, în limbaje de gen, limbaje ale generațiilor, vârstelor, curentelor, în limbaje ale autorităților, cercurilor și modelor trecătoare, în limbaje ale zilelor și chiar orelor social-politice (fiecare zi are lozincă sa, vocabularul său, accentele sale), această stratificare internă a fiecărei limbi în fiecare moment dat al existenței sale istorice constituie premisa necesară a genului romanesc. Din perspectiva raportului narator – personaje, individualitatea expresivă a narațiunii se regăsește fie în portretizările personajelor, fie în organizarea sintactică a relațiilor dintre planul naratorului și planul personajelor. În romanul haiducesc caracterizările personajelor sunt realizate prin porecle (mărci stilistice explicite, cu rol caracterologic) și prin trăsături fizice sau comportamentale definitorii care sunt reluate, sumar, în planul sintactic al naratorului, ori de câte ori un personaj este pus în situația de a comunica: „El e darnic și nelacom; pentru bani nu stă la tocmală niciodată” – descrierea făcută de Mereanu Jianului; „Mereane [...] erai bun de mână și pișcător” (Popescu 1873: 56), „Măi Corbene [...] stai închis pentru că te prinsese hoții de păgubași cu mâța în sac” (Popescu 56), „Gruio [...] ai uitat să dai înapoi iapa ce ai luat în împrumut dela vecinul tou moș dascălu” (Popescu 56), „Poto că cinstitul Svârlugă vrea să-i povestesc cum a ajuns din cal măgar?” (Popescu 56) Tușele portretizării tind însă spre deformarea hiperbolică:

Acea ființă, după costumul său, compus din o haină albă încinsă cu o cârpă pe la mijloc și după perul seu cel lung și resfirat care unduia încătră vântul voia să-l ducă să cunoscea că este femeie: nenorocita, mal mult desbrăcată, cu capul gol, cu gâtul gol, cu brațele gole și cu picioarele gole, merse, merse neîntrerupt, până ce întră într'o curte. (Popescu 56)

Dialogul introdus în narațiune este un procedeu literar folosit de scriitorii analizați. Contextul se construiește prin simpla juxtapunere, fără indicarea raportului dintre fraze. Manifestarea

verbală a personajelor se caracterizează prin felul absolut firesc astfel încât firescul în redarea limbii vorbite este una dintre particularitățile cele mai remarcabile ale artei prozatorilor G. Rădulescu, Ilie Ighel, N. D. Popescu, Th. M. Stoenescu, D. P., G. Baronzi, Simeon Bălănescu, C. P., Panait Macri. Limbajul diferiților eroi prezintă particularități stilistice precise, în conformitate cu caracterul lor sau cu mediul social din care face parte: Chirilis, efendi în comuna Cosesci, lângă Câmpulung:

Cine ar diice ? Se întrebă ei; cine ar dice când eu voiu îl numit Domn în România, că am făcut vr'o-dată plăcinte și bocace? Lasă că și acum nu semăn a plăcintar, dar tot e mai bine când voiu fi Domn. Atunci totă lumea va sei de frică și vor asculta de poruncile mele." / „— Eh! Bre, nătărăule! Nu înțelegi că arn dis să fie cu toții 50? (Macri 12)

Proverbele și zicătorile întruchipează experiența și înțelepciunea populară dar, din punct de vedere al limbajului popular, ele constituie și un mijloc de poetizare. Locuțiunile și expresiile populare permit intervenția fanteziei scriitorilor în structura lor. În multe exemple, la baza unei imagini a autorului, se întâlnește o expresie populară analizată până la punerea în evidență a sensului figurat: „fugea de mînca pămîntul” (Stoenescu 88), „ce face mâna dreaptă să nu știe mîna stîngă” (Macri 22), „o mamă de bătaie” (Bălănescu 38), „curată ca-n palmă” (Rădulescu 31). „Autenticitatea și savoarea populară nu sunt rezultatul unei transcrieri, mai mult sau mai puțin fidele, a vorbirii directe, ci urmarea unui act de adevărată creație.” (Mancaș 259)

Scrisul și cititul, deprinderi primare ale culturii noastre, pot să determine o existență, fără să o proiecteze într-un spațiu imaginar. Atunci când trecem de la un citit de gradul întâi la o lectură de gradul al doilea, adică atunci când cititul își descoperă motivele și finalitățile în propria lor sferă, ele pot să dea ființei noastre un rost particular. Lectura ca artă se întemeiază pe o subordonare a lecturii informaționale. A citi înseamnă, deci, a textualiza universul înconjurător dar și universul propriilor trăiri interioare. (Balotă 6)

În limbajul popular verbul *a iubi* se combină numai cu substantive care indică ființe umane: „Elena iubea pe bărbatul ei cu iubirea ce o soție datorește soțului său.” (Stoenescu 35); „O, dragă tu mă iubi ai, mi-ai spus-o de atâtea.or?, de ce dar m'a! părăsit ?” (Popescu 27); „Vei v'ați iubit încă de mult, D-zeu a vrut ca să mi te doa tot fecioră, acum viața voastră, orî-care ar fi, fie împreună; veți suferi sau veți fi fericiți, fiți împreună și D-zeii să ve bine cuvinteze” (Bălănescu 51). „Nu se spune, de exemplu, *îmi iubesc satul, iubesc caii* etc., iar dacă sentimentul se referă totuși la un animal, se adaugă în mod expres sau aluziv *ca pe un om.*” (Coteanu 37)

Autorii operelor analizate în lucrarea de față introduc în limbajul eroilor lor, cu funcție de caracterizare, un mare număr de expresii populare din limba vorbită: „Taci măi!” (Stoenescu 22), „Nu mă mai tot zăpăci!” (Popescu 15), „bată-te focu!” (Popescu 63), „Știi ce? Mi-am luat de seamă.” (Ighel 80), „Apoi dă!” (Popescu 16). Elemente ale limbii vorbite caracterizează deci atât limbajul personajelor, unde au funcție stilistică de caracterizare, cât și, mai rar, limbajul autorului, subliniind întotdeauna afectiv ideea discutată și accectuând participarea acestuia la desfășurarea acțiunii relatate. Expresiile de limbă vorbită nu au caracterul de generalizare al celorlalte tipuri de expresii idiomatice. Foarte plastice, acestea apar în planul autorului sau în limbajul personajelor, sub forma unor locuțiuni verbale și adjectivale sau a unor comparații. Interferența dintre planul vorbirii autorului și cel al vorbirii personajelor are întotdeauna scopul de a evita monotonia și unilateralitatea desfășurării narației. Iorgu Iordan vedea în schimbările formale de persoană a verbului și a pronumelui o manifestare în plus a oralității stilului, alături de intonația exclamativă sau interogativă, interjecție sau repetiție. (Iordan 1983) Impresia de participare mai intensă a autorului la evenimentele narate este unul dintre efectele imediate ale modificării sistemului personal la

pronume și la verb. O primă modalitate de evitare a monotoniei narației în stil indirect la persoana a III-a o constituie introducerea unor comentarii exclamative și interogative care aparțin tot autorului și care nu presupun vreo modificare în sistemul stilurilor vorbirii.

Originalitatea expresivă ține de efectele umoristice generate prin inventivitate sintagmatică. Prin tehnica contrapunctului se subliniază că mărcile narațiunii au dublu rol, de identificare și de caracterizare. O altă modalitate de realizare a portretizării este focalizarea pe comentariul caracterologic făcut de un personaj cu referire la un alt personaj și transformarea afirmației respective în trăsătură definitorie a personajului pus în lumină, prin reluarea imaginii de către narator: „Tu ești zapciul cel mântuitor, acel părinte haiducilor, care ne-a mântuit de atâtea ori, csamâ Gruia uitându-se spre el forte minunat și să nu te cunoscem” (Popescu 14). Sublinierile caricaturale ale unor trăsături fizice sunt scoase în evidență prin sufixarea augmentativă a unui elementului nominal însoțit de determinanți metaforici: „un om îmbrăcat în haine boeresci, lângă un cal roșu foarte frumos” (Popescu 11). Componenta ironică a portretizării este folosită ca element de bază, pentru a amplifica, prin antiteză, contrastele dintre înfățișările unor personaje. Antonimia frumos-urât reprezintă elementul central al portretizării. În plan lexical, opoziția dintre diminutivele substantivale însoțite de epitețe ale cochetăriei și participiul substantivizat, însoțit de determinanți nominali, ai caracterizării convenționale:

închipuți-vă o femeie înaltă, grăsulie, cu mers îndrăzneț și grațios, cu un cap foarte proporționat îmbrăcat cu un per castaniu lung, des și foarte lucios, peste care era aruncată o basmăluță de lână cafenie ornată cu flori multicolore înodată la spate ardelenesce, de sub care eșiau niște code lungi grose ca pe mână și împletite cu pancico roșii ce atârnavă pe spate; cu ochi negri mari ca paharele, cu doi obraji albi, rumeni și durdulii, în care să făceau două gropițe când rîdeau, o gură mică și mereu surizetore, niște buze rumene ca rumenul bujor, cu niște dinți albi și strevezetori ca sidofurii, cu un gât grăsuliu, rotund și alb ca peptul de lepedă, de care atârnavă mai multe sălbii și șiruri de urmuzuri și mărgelile multicolore, cu un pept rotund tare și abundent, care se întrededa pe sub o cămașă de pânză subțire s’o spargi cu limba, brodată pe la gât și alțițe cu flori alese în felurite fețe tot după moda ardelenescă; cu o talie sveltă și rotundă încinsă grațios cu mai multe feluri de bete; cu niște mâni albe și grăsulii acoperite cu niște mâneci umflate, care să strângeau în mii de crețuri d’asupra cotului, care ca și obraji avea în mijloc câte o gropiță; cu niște degete albe, lungi și subțiri ornate cu felurite inele de aur cu pietre și fără pietre; cu niște picidre mici și cambrate încălțate cu niște cismulițe cochet croite, peste care cădea o fustă de materie de muselină subțire cafenie împestamțată cu nenumărate flori de colorii arătose și un șurț de iilaleu alb și subțire încunjurat cu manjeturile crețe; închipuți-vă un înger de femeie frumoasă, grațiosă, sprintenă și mereu veselă, care alerga la cea d’ântâiu chiemare, servea cu voie bună pe oricine și înveselea inima cea mai posacă cu vocea sa răsunătoare ca argintul cel mal curat, cu glumele sale vesele și nesuperătoare, cu rîsul seu franc și sgomotos care isbucnia la fiecare glumă și cu veselia sa molipsitoare, caro n’o părăsea mai nici-odată; închipuți-vă tote acestea și pe urmă gândiți-ve puțin și de sigur veți ghici pentru ce făcea bărbatul seu mai mult alișveriș ca oricare dintre megiași și pentru ce lumea venea cale de două poște ca să bea dela Ileana cărciumăresa cea frumoasă. (Popescu 38)

Folosirea limbajului popular în planul sintactic al narării face trimitere la existența unui narator implicat afectiv – fie prin tonul admirativ fie prin distanțarea ironică în propria narațiune. Actul narării devine empatic deoarece utilizarea de termeni și frazeologisme argotice evocă o lume a revoltei împotriva restricțiilor, mai ales a celor instituționale sau ideologice. Ca materie lingvistică în care se concretizează substanța imagistică a lumii ficționale, limbajul popular devine trăsătură distinctivă a normei individuale a textului deoarece prezintă fundamentul lingvistic al potențării imaginarului literar. În planul sintagmatic al textului, sinonimia dezvoltă congruențe semantice și orientează centrarea pe mesaj. Scriitorii romanului haiducesc românesc, atunci când intră „în miezul întâmplărilor povestite, ei distribuie laude și muștrări, apreciază sau blamează sau, uneori, filozofează pe marginea lor. Această participare este dramatizarea. Este o coparticipare a povestitorului și o asociere a destinatarului” (Vrabie 154). Dramatizarea se produce și printr-o reflecție, o întrebare paralelă cu restul enunțului. La fel procedează și scriitorii citați când introduc în

cursul povestirii interjecții, vocative exclamative sau întrebări retorice. Exclamațiile sunt de cele mai multe ori conotații. Imprecațiile pot fi adresate și elementelor naturii. Imprecațiile și blestemele nu creează rupturi stilistice supărătoare deoarece sunt așezate lângă un diminutiv sau după, formule stereotipe care nu declanșează în mod obligatoriu ironia. Cea mai frecventă dramatizare se realizează prin utilizarea unui dativ pronominal care exprimă interesul scriitorului față de evenimentele relatate. Este așa-numitul *dativ etic*, care exprimă simpatia scriitorului față de personajele sale: „acolo de mi ajungea” (Bălănescu 26), „când baba dacă și vedea” (Stoenescu 98), „și ea mi se crede” (Bălănescu 18), „zace mi, zace în temniță” (Macri 92), „mi și frige un berbece” (Stoenescu 71). „Amestecul dintre vorbirea directă și cea indirectă are afecte asupra dependenței dintre verbul dicendi și replicile din dialog. Un singur asemenea verb este suficient ca să facă introducerea în vorbirea directă” (Coteanu 110).

Aceste aspecte ilustrează asemănarea lexicală dintre aspectul cotidian și aspectul poetic al limbajului popular și subliniază în același timp ideea că blestemul, invecțiva, imprecația, interjecția și vocativul exclamativ dramatizează fragmentul care le include.

N. D. Popescu, *Iancu Jianu, căpitan de haiduci* (1873) - În acest roman se pot identifica fonetisme arhaice, cum ar fi: *rădica* (în loc de *ridica*), *să așaze* (în loc de *să așeze*), pluralele neutre terminate în *ă* (*cară, odoară*), menținerea lui *i* inițial în loc de *u*, în cuvinte ca: *îmbla, împle*: „Împlindu cupa l-au așezat la domnie” (Popescu 32), *dispărțire* în loc de *despărțire*: „mare vrajbă și dispărțire s-au făcut” (Popescu 12), *pre* și *preste* în loc de *pe* și *peste*. Altele însă cum ar fi menținerea primului *e* sau *i* în cuvântul *dereptate* – *direptate*, *derept* – *dirept* și în o serie de derivate ale acestora, precum *îndirepta* – *înderepta*, dau culoare specială stilului, evocatoare, un aer de solemnitate, o gravitate aproape oficială a discursului: „despre cele bune să urmeze și să se îndirepteze” (Popescu 28), unde lungirea cuvântului cu încă o silabă contribuie la ritmul calm, pentru a sublinia meditația prelungă.

În ceea ce privește morfologia verbului, forme populare au inversiunile de tipul: „*Fosta-au* M.S.Vodă... marele Vistier” (Popescu 9), „*Rădicatu-s-au* spre armășie și ajungând acolo..” (Popescu 171). Uneori forma inversă a perfectului compus alternează cu cea dreaptă, pentru simetria și echilibrul discursului: „*dusu-l-au* și *l-au așezat* la domnie” (Popescu 139). Așezate la începutul paragrafului, când autorul începe o nouă idee, aproape întotdeauna în propoziții principale, aceste inversiuni dovedesc încărcături modale. Formele inversate ale verbului sugerează continuitatea relatării, redată în secolul XXI mai mult prin imperfect. Există și o formă de mai-mult-ca-perfect constituită din perfectul compus al verbului *a fi* și participiul verbului de conjugat: „iară calul *i-au fost dat* boerul, ca să-și ducă averea” (Popescu 102).

Tipice limbajului popular sunt și numele indicând gradele de rudenie, întărite prin posesive enclitice: *soru-sa, tată-său, moșu-său*: „Nu te-ai gândit vreodată că soră-sa nu petrece tot mereu pe lângă casă” (Popescu 147). Verbul *a se bizui* cere construcția cu dativul, ca în exemplul „*Bizuindu-se puterii sale* și meșteșugului său” (Popescu 56)

De marcă populară, implicând de această dată și oralitatea, este introducerea complementului sau a subordonatei complete prin câte un impersonal *zic/zice*: „*Zic ticăloasa* nu s-a mulțumit că m-a vândut pe mine, ea v-a vândut și pe voi?” (Popescu 162)

Între instrumentele gramaticale care introduc construcții arhaic-populare sunt de menționat și adversativele *ce* și *ci*: „*Ce* fată ori cât de nemernică ar fi, se va îndupleca a-și lua de bărbat un osândit la ștreg?” (Popescu 184), „...sorta lor de sclavi nu s-ar mai îmbunătăți *ci* alții cu bucurie și impaciență așteptă să piară un dușman de temut.” (Popescu 197). Foarte des apare *de* cu valoarea lui *despre*: „Ca să le trecă de urât și să nu mai audă viscolul, care nu înceta d'a fluiera, fata spunea maicii sale *de* tot ce auzise prin București.” (Popescu 97); ori cu valoarea lui *dacă*: „*De* căpitanul văzu că inimicii năvălesc în pădure și că el numai era în stare...” (Popescu 91); cu valoarea lui *dintre*: „*Stăpâne*, o mare minune, o mare nenorocire, afița *de* ai noștri au perit...” (Popescu 77). *Unde* introduce nuanța temporală, alături de cea

cauzal-modală: „Unde auzi aceste cuvinte, Alexe care văduse cheia și descuiase repede lanțurile...” (Popescu 75).

Construcția populară este utilizată pentru precipitarea discursului, prin introducerea aglomerărilor verbale, realizând totodată scurtimea. Aglomerarea de fapte relatate într-un spațiu grafic minim, ritmul alert al povestirii se realizează mai ales în cazurile când propozițiile și frazele, uneori perioadele, sunt introduse prin *și, iară, apoi* etc.

Obişnuința cu aspectul scris al limbii, unde *și* conjuncțional apare de regulă între penultimul și ultimul element al unei enumerații dă senzația că repetarea lui în frază este din cauză că scriitorul aduce adaosuri comunicării lui, peste intențiile avute inițial. Particula devine astfel ușor ambiguă, oscilând între funcția conjuncțională și cea adverbială, accentuând însă și indicând uneori cu o mare putere de expresivitate elementele enumerate, cu deosebire în fraza narativă. *Și* la început de paragraf atrage atenția la continuitatea povestirii, cu toate că discursul este cel mai adesea contras, eliptic: „*Și* parcă lângă dînsa se simția mai mare, mai nobil...” (Popescu 109); „*Și* dintr'acel minut, în care a vezut înaintea ochilor acea vedenie aieva...” (Popescu 120).

A supune romanul în discuție numai examenului filologic și lingvistic obiectiv este insuficient pentru înțelegerea completă a valorii artistice potențiale a textului, oricât de nuanțat ar fi întreprinsă această acțiune. Ea nu poate fi în totalitate obiectivă, intervenind natura materiei investigate și imperfecțiunea metodelor de lucru. Cu toate acestea, poate fi considerată o etapă a descifrării sensurilor, poate chiar un omagiu adus culturii trecutului.

Referitor la unele valori expresive ale limbii lui Panait Macri în *Ioan Tunsu, căpitan de haiduci* (1887) poate fi precizat că împrumuturile din limba populară, vorbită în mod curent, survin mult mai spontan decât cele de origine cultă: „ – Iată care este părerea mea: când vei fi chemat înaintea judecătii, mă vei aduce pe mine ca martor. Eu voiu spune, că am văzut în timpul nopții mai mulți oameni, înaintând spre biserică, le voiu spune că am cunoscut într'înșii niște hoți, dar frica m'a oprit de a înainta spre ei; în felul acesta vei fi poate scăpat.” (Macri 28)

Metafora norocului apare asociată *soartei schimbătoare* și timpului care fuge ireparabil: „Plângem norocul! o câtă rătăcire! Dar este zi în care omul să nu simtă durere și este om care în viața-i să nu verse lacrimi?” (Macri 9). În legătură cu tehnica portretului, constatarea generală este aceea că domină atitudinea morală, însă cu o atenție sporită la nuanțe, odată cu o vizibilă tendință de a sparge tiparele consacrate: „Acest personaj cu o înfățișare destul de impunătoare, cu vocea sonoră și cu privirea mai mult cruntă decât dulce, nu era altul decât Ioan Tunsu.” (Macri 20) Această tendință nu este deliberată, spargerile de tipare consacrate producându-se din interior înspre exterior, determinate de conținutul comunicării. Este evidentă lipsa oricărui efort din partea autorului în ceea ce privește originalitatea. Dimpotrivă, scriitorii analizați imitau, uneori chiar se plagiau unii pe alții neavând vreo prejudecată legată de dorința realizării unicității. Și cu toate acestea ei sunt originali tocmai pentru că nu caută originalitatea cu orice preț. Oricât am analiza cuvintele și spațiile dintre ele (antepunerea elementului predicativ, juxtapunerea, simetriile, jocul antonimic, farmecul arhaismelor în personificare) nu vom putea explica în ce constă secretul acestui limbaj popular. El a cristalizat pe neașteptate, într-un moment când contemplația scriitorului asupra evoluției evenimentelor istorice a fuzionat cu observația ascuțită a psihologului social.

Expresivitatea limbajului popular la Simeon Bălănescu în *Sfârșitul blestemului* (1894) este dată de următoarele caracteristici: prezența la început de frază sau propoziție a repetitivelor de tipul *și, deci, iară, ce, să* etc. acolo unde fluxul narativ impune o pauză necesară reluării clare a ideii, fără o grijă prea mare – intervenind oralitatea discursului -, față de repetarea invariabilă a aceluiași element de legătură: „De și mai an-țârț se pripășise o buruiană veninosă” (Bălănescu IV), „Și eram volnic a intra fără a fi vestit.” (Bălănescu 1895:



70), „Ce Vodă erea cu luare aminte în spre tainele Resboiului Sfintei Cruci” (Bălănescu 71), „Când să dau vorbă surugiului spre a sili ca să ajungem mai repede” (Bălănescu 75), ”Să te trăești, boiarule, Mariea la, doar se cade ca noi țigani (...)” (Bălănescu 77). Dar repetițiile nu lungesc expunerea, dimpotrivă, o concentrează. Cauza este că propoziția scurtă și simplă încorporează o cantitate mai mare de informație.

Utilizarea singularului în loc de plural, când sunt numite națiunile, în unele cazuri și atunci când se indică conducătorul unei țări, este o trăsătură a stilului popular, preluată, când a fost cazul, de scriitorii care i-au urmat: „din porunca lui Vodă, este trimis a`mi spune să me înfățișez la Palat cu nepusă masă.” (Bălănescu 65), „căci boerii din Divan, cari se lămurise cu prisosință de nedreptatea ce i se făcuse” (Bălănescu 70), „chemi îndată pe peșcheșul Cârmuirei și, dând citanie offisului, îi spuse să puie la cale dupe tot șartul cele hotărâte într`ensul. Grecul, înțelegând că peșcheșul ce-i adusesem nu e șagă (...)” (Bălănescu 89), „numai Nemțimea nu ne prea vrea binele” (Bălănescu 141).

Expresive sunt și numele proprii românești, în special cele care își au punctul de origine în porecle. În scris, ele dau culoare locală puternică și sugerează procedeele unui mare artist. Simeon Bălănescu nu avea gravitatea scriitorilor moderni atunci când numea un sat, un loc oarecare: „În mahalaoa Balta-Verde, spre marginea târgului” (Bălănescu 118). Cu primul cuvânt apărut la îndemână, spontan, trecea de fapt la o caracterizare, dădea o poreclă. În fond aceasta este și ficțiunea numelor proprii în opera literară ca atare: „Crăcănel” (Bălănescu 69), „Zavistie” (Bălănescu 69), „Barbu Pom-Verde” (Bălănescu 73), „Ilie Cofetaru” (Bălănescu 84), „a unui boer dis Castron” (Bălănescu 106), „Boerul Copcărel me luă și merșerăm împreună” (Bălănescu 147).

În romanul *Haiducul Țandură* (1894) de Panait Macri fraza amplă, cu tendința așezării verbului la sfârșit, cu intercalări produse de disjuncții, cu completeive și atributive numeroase sunt caracteristice limbajului popular:

Atunci pasările`și unesc armonioasele lor ciripiri cu îmbătătorul parfum al naturii, tot omul atunci dice: Domne! dă`mi mulți ani să trăesc privindu-ți făpturile tale, mărindu-te pre tine. Ear când suferințele și greutățile timpurilor furtunose trec peste mesura lor, când cuțitul ajunge la os dupe cum e proverbul românesc, atunci tot omul dice: Domne, fă ca pământul să se deschidă, și să me înghiță de viu căci nu mai pot trăi. (Macri 6),

Un vent începu să sufle, făcând un sgomotu asurzitor; veverițele și bufnițele se întreceau una cu alta prin țipetele lor cele sonore. Tot de-o-dată începură și vulpele a chelălăi, apoi mai mulți lupi nu întârziară cu urlatul lor cel înfiorător. Toate acestea pasări și animale nocturne, împreună cu mugetul pădurei complecta o musică infernală care făcea să i-se sburlescă părul oricui s`ar fi aflat pe acel timp acolo. Mai în depărtare se auzea trosnetul unei crăci uscate care nu mai avea putere să se mai țină fiind isbită de o altă cracă verde care și aceia era împinsă de vent. Mai colea un fășit se audea ca și cum ar fi târît cine-va o grapă, dincolo o scârțitură care provenea din frecarea a două crăci aproape uscate, și la tote acestea asculta Țandură și mergea cam cu băgare de semă să nu fie lovit de vr`o cracă, când de odată vedu că calul ciulesce urechile și începu a sforăi. (Macri 60).

Grija pentru cadența discursului se poate vedea în prezentarea cu caracter de portret moral a haiducului Iancu Jianu: „Acesta aduse groza și spaima printre turci și grecii turciți și chiar până la domnie, resuna cu groză numele lui. Acesta fu unul din fiii cei mai bravi ai codrilor, hotărât de a`și resbuna de la cel mai mic și mai neînsemnat fanariot, până la tron.” (Macri 38). Parantezele, de exemplu: „cît s-au mirat cei ce au fost acolo” (Macri 58); comparațiile: „ca pă niște dobitoace” (Macri 71), „ca pă niște vase de lut” (Macri 71); vocabule sugerând rapiditatea, asaltul: „iuțime” (Macri 56), „venia” (Macri 56), „s-au speriat” (Macri 56), „într-o clipeală” (Macri 56), „îi omorîea” (Macri 56), „fugeau” (Macri 56), „scăpau” (Macri 56), contribuie la impresia de autenticitate. Panait Macri rămâne atrăgător incomparabil mai mult decât ceilalți scriitori analizați prin talentul și spontaneitatea discursului, implicit cu tendința respectării adevărului istoric.

Originalitatea lui C. P. în *Tâlharii Tecuciului, Tutovei, Putnei, Bacăului și Covurluiului* (1895) constă în înțelegerea profundă și în utilizarea structurilor topice și sintactice ale limbii: „vremile erau tulburi” (C. P. 12), românii „fiind încongiurați” (C. P. 12) „și îngrădiți” (C. P. 12), „împresurați de atâtea nevoi și scîrbe” (C. P. 12). Dinamismul se realizează prin propozițiile scurte, cele mai multe principale, cu verbele de acțiune alternând când la perfectul compus (cele mai multe, notând rapiditatea mișcării), când la imperfect sau la gerunziu (indicând durata), de unde rezultă impresia puternică de autentic:

Bandrabulia, față cu acesta cutezanță, să repezi la el 'l scutura strașnic de piept și 'i dise d'a bine fârtate prea o faci de oe!! și Căpitanu spre al înfricoșa ordonă numai de cât să'i facă de petrecanie: la care apucă să gângănescă câte-va cuvinte că'i lioase Avram sporu, scose repede o hârtie și o întinse Căpitanului, pe care văzând semnul lui Roșcanu ordonă să-l lase în pace, apoi reproșă Căpitanului că e prea grabnic la omoruri, în fine le spuse că se numește Ilie Tarșu, și că a venit colăcit de Roșcan să intre în bandă – apoi dupe jurământul obicinuit făcut, Târșul ca cel iscusit în cântece începură pentru solimnitatea dilei în cor. (C. P. 7)

Calitatea limbajului face parte din structura originală a unei opere literare, dar ea definește nu doar valoarea estetică a unei scrieri, ci și nivelul intelectual și de sensibilitate al oricărui scriitor. De aceea, o eternă problemă a limbajului popular, dar și a culturii în general, pentru că totul se comunică, se fixează și se propagă prin limbă, e expresia adecvată, cuvântul obiectiv dar și cel subiectiv, vibrația interioară a unei tensiuni afective, specifică creației.

Implicit și explicit, atitudinea cercetării a fost polemică în demonstrarea originalității limbajului artistic creat de scriitorii operelor haiducești pentru că meritele lor, din punctul acesta de vedere, au fost micșorate dacă nu contestate. Faptul că aceste texte devin, mai târziu, surse importante de îmbogățire a expresiei artistice constituie o dovadă a importanței lor în procesul complicat de dezvoltare a limbii literare și de diferențiere a variantelor și particularităților ei stilistice.

Referitor la originalitate, am avut în vedere, pe de o parte, stilul ca variantă funcțională a limbii și, pe de altă parte, stilul ca manifestare individuală. Am încercat să precizez locul și rolul textelor haiducești în ambele ipostaze.

Ideea centrală este aceea că limbajul popular era capabil de a produce forme de artă la momentul utilizării lui de către scriitorii analizați. Aceștia sunt doar într-o mică măsură specialiști în a lucra fraza ca atare deoarece nu s-au gândit să scrie literatură în înțelesul pe care îl atribuim noi acestui cuvânt. Din această cauză frumusețile din paginile lor ne apar cu atât mai valoroase cu cât sunt mai mult un produs al limbii, al instrumentului și al materialului pe care-l folosesc ei. Expresia sobră, căutată numai pentru a spune ceva cât mai bine și mai pe înțeles, devine frumoasă tocmai din această cauză.

Scriind, scriitorul se scrie pe sine și, fără să vrea, printr-un fel de inducție, plasa cuvintelor lui încarcă sufletul unei epoci, a epocii lui, la urmă, și în alt chip, sufletul generațiilor care i-au urmat, dezvoltarea limbii fiind un act de cultură care oglindește conștiința colectivă. (Rotaru 9)

Romanele analizate, deși nu au o realizare artistică deplină, sunt totuși interesante și valoroase pentru tendințele lor, pentru atitudinile afirmate, toate fiind o oglindă, mai ștearsă sau mai clară, a societății românești din secolul al XIX-lea. În efervescența de idei și opinii referitoare la romanele din secolul al XIX-lea, se constata deseori că producția de romane originale crescuse vertiginos, însă, în același timp, se observa că multe dintre acestea erau departe de a corespunde adevăratului interes al noțiunii. Limbajul expresiv, reflectând o conștiință artistică exigentă, urmărește scopul perfecțiunii operei, în concordanță cu legea creatorului: un conținut adânc în forma cea mai adecvată adevărului.

Romanele haiducești din secolul al XIX-lea reprezintă o moștenire literară prețioasă.

## Bibliografie

- Balotă, Nicolae. *Arta lecturii*. București: Editura Cartea românească, 1978.
- Bălănescu, Simeon. *Blestemul*. București: Editura Stabilimentului grafic I.V. Socecu, 1894.
- Bălănescu, Simeon. *Sfârșitul blestemului*. București: Tipografia Gutenberg, 1895.
- C. P.. *Tâlharii Tecuciului, Tutovei, Putnei, Bacăului și Covurluiului*. București: Tipografia Isac Binder, 1895.
- Coteanu, Ion. *Stilistica funcțională a limbii române - Stil, stilistică, limbaj*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.
- Ighel, Ilie. *Tâlharul Fulger*. București: Editura Librăriei H. Steinberg, 1892.
- Macri, Panait. *Bostan, haiduc de peste Milcov*. București: Tipografia Providenția, 1899.
- Macri, Panait. *Haiducul Țandură*. București: Editura Librăriei H. Steinberg, 1894.
- Macri, Panait. *Ioan Tunsu căpitan de haiduci*. București: Editura „Cultura românească”, 1887.
- Mancaș, Mihaela. *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
- Popescu, N. D.. *Bujor Haiducul*. București: Editura Librăriei H. Steinberg, 1882.
- Popescu, N. D.. *Iancu Jianu, căpitan de haiduci*. Brașov: Editura Librăriei Ciurcu, 1873.
- Popescu, N. D.. *Radu Anghel*. Brașov: Editura Librăriei Ciurcu, 1893.
- Popescu, N. D.. *Tunsul Haiducul*. Brașov: Editura Librăriei Ciurcu, 1881.
- Rădulescu, G.. *Banditul Rîureanu*. Craiova: Editura Librăriei Române „Filip Lazăr”, 1891.
- Rotaru, Ion. *Valori expresive în literatura română veche*. vol. I., București: Editura Minerva, 1983.
- Stoenescu, Th. M.. *Corbea*. Brașov: Editura Librăriei Ciurcu, 1893.
- Stoenescu, Th. M.. *Drăgușin Haiducul*. Brașov: Editura Librăriei Ciurcu, 1892.
- Vrabie, Gheorghe. *Eposul popular românesc*. București: Editura Albatros, 1983.

## Oglindirea în plan lingvistic a războiului ruso-ucrainean. Aspecte din social media și audiovizual

Maria Patricia Bodiu  
Studentă, Universitatea din Oradea

### Abstract

*This scientific paper follows how the phenomenon of the Russian-Ukrainian war is reflected in the language of Romanian and Ukrainian citizens according to the virtual, audio-visual space. In other words, people's rhetoric towards war and public figures is researched, the emphasis falling on semantic figures, exclamations, and keywords, all expressed in social media. Thus, with the help of the examples taken from the internet and language magazines, the dark image of the battle between Russia and Ukraine, what it means for the Ukrainian and Romanian nations, the way in which the language will be enriched with new terms and expressions full of impact and expressiveness; this image will be better defined in our minds.*

**Keywords:** *lexical field, rhetoric, war, social media, audio-visual*

### Introducere

Războiul presupune, fără doar și poate, o schimbare atroce, o „gaură neagră” spre o dimensiune a pierzaniei rațiunii, asimțirii, anormalului. Am ales să abordez modul în care acest fenomen sumbru se manifestă în conștiința poporului ucrainean, dar și român; pornind de la câteva gânduri și cugetări: „Am uitat oare trecutul istoric?”, „Nu ne mai amintim de bătăliile anterioare?”, „Suntem pionii într-un joc numit Al Treilea Război Mondial?”; căci, până la urmă, „un popor ce nu își cunoaște trecutul, este condamnat să îl repete” (Nicolae Iorga).

Modul în care acest termen se regăsește în *conversațiile* dintre oameni, *sensurile* diverse prin care aceștia traduc universul belic au constituit sursa mea de inspirație în ceea ce privește întocmirea acestei lucrări. Așadar, accentul cade în această lucrare pe **câmpul semantic al războiului**, prin modul în care acesta se manifestă lingvistic, atât *offline* (prin manifestații stradale, interviuri), cât și *prin intermediul internetului, al audiovizualului*.

Limbajul utilizat în legătură cu războiul ruso-ucrainean este diversificat, oamenii apelând la *interjecții, puncte de suspensie, semne de întrebare și o multitudine de adjective*, toate împletite cu sentimente puternice de groază, teamă și incertitudinea față de un viitor învolburat. Diversitatea exprimării față de acest război regăsim cu atât mai mult în discursurile figurilor publice, ale reporterilor și ale scriitorilor de articole. Astfel, mediul online a devenit un spațiu colorat de imagini întunecate, de mărturii înfiorătoare și informații diverse, toate acestea construind un dialog fără sfârșit între cele două țări, cuprinse într-un joc în care una este doritoare de putere, iar cealaltă disperată după încheierea acestuia.

## 1. Războiul

### 1.1. Simbolică

Războiul este simbolul vrajbei, al unei lupte aprige pentru putere, o pierdere de suflete: „Războiul este definit, din punct de vedere juridic, ca fiind o luptă armată între state în scopul de a face să prevaleze un anumit interes sau punct de vedere” (Delbez 507). Sun Tzî îl percepe ca fiind „o problemă de importanță vitală pentru stat, domeniu al vieții și al morții, calea spre supraviețuire sau spre nimicire” (Tzî 31). Războiul este privit într-un alt mod de

către Grossman, care-l definește drept „subterfugiu” determinat de o adâncire într-o lume liberă, „lipsită de minciună și compromisuri”, în care refacerea interioară se realizează odată cu părăsirea frontului. Această nevoie firească de libertate transpare într-o replică atribuită unui personaj din romanul *Viață și destin*: „Simțea că luptând împotriva germanilor [...] victoria împotriva lui Hitler ar putea fi considerată și o victorie asupra lagărelor morții, unde pieriseră mama, surorile și tatăl său” (Grossman 345).

În viziunea lui Tolstoi, războiul este un spectacol violent și inutil, al cărui pronunțat caracter homicid se răsfrânge asupra omului simplu care își sacrifică viața pentru împlinirea unor idealuri care nu-i aparțin:

Era neapărat nevoie ca milioanele de oameni, în mâna cărora se afla forța reală, soldații, care trăgeau cu pușca sau cărau provizii și armament, să consimtă a face voia acestor doi oameni, singuri și slabi, să fie determinați la aceasta de toate acele nenumărate complexe și felurite pricini. (Tolstoi 8)

Conform *Dicționarului de simboluri*,

Războiul, din care sentimentul general încă din Antichitate, moravurile contemporane și sporirea capacităților de autodistrugere fac imaginea unui flagel universal, a forței oarbe care triumfă, posedă un simbolism foarte important. (Chevalier, Gheerbrant 776)

Într-o oarecare măsură, războiul este mistificat, fiind asociat cu lupta dintre lumină și întuneric, iar în textele tradiționale creștine îl definesc ca pe o luptă interioară, sfântă; ceea ce este, pe de-o parte, absurd, întrucât „niciun război nu este sfânt”. Soustelle subliniază acest aspect simbolic al războiului: „soarta firească a unui luptător este aceea de a oferi victime zeilor, pentru ca după aceea să cadă răpus chiar el pe piatra de sacrificii. Atunci devine în cer un tovarăș al soarelui” (Chevalier, Gheerbrant 777).

## 1.2. Scop

Scopul războiului ruso-ucrainean poartă interpretări diverse, constituindu-se astfel un câmp semantic, lexical și un univers al ideilor complexe. Aceste aspecte pot fi regăsite în comunicatele de presă ale președintelui Ucrainei, dar și în cele ale președintelui României. Prin urmare, președintele Volodimir Zelenski accentuează scopul lipsit de umanitate al Rusiei:

Invazia Rusiei în Ucraina nu este doar o invazie, este începutul războiului împotriva Europei. Împotriva unității Europei. Împotriva drepturilor omului de bază în Europa. Împotriva tuturor regulilor de coexistență de pe continent. Împotriva faptului că statele europene refuză să împartă granițele cu forța. (Zelenski)

Urmărind declarațiile oferite de președintele României, Klaus Iohannis, putem contura o imagine mai concretă a scopului acestui război:

Rusia este agresorul, nu victima, cum încearcă să acrediteze Kremlinul, și întreaga planetă vede astăzi limpede acest adevăr incontestabil. România condamnă ferm agresiunea complet nejustificată, ilegală și neprovocată a armatei ruse împotriva Ucrainei, care pune în pericol nenumărate vieți omenești. (Pora)

Pentru a putea înțelege mai bine scopul sumbru al Rusiei în vederea acaparării Ucrainei, putem arunca o privire asupra articolului din revista „Dilema Veche”, scris de eseistul Andrei Cornea, care se exprimă în următorul fel față de fățișul interes ce a dus la declanșarea acestui război:

Sigur, dacă ne gândim la scopul lui vădit, de a reface imperiul Rus și dominația URSS asupra a cel puțin jumătate din Europa, în condițiile unei țări mult inferioare ca PIB principalilor rivali, pare o iluzie grandomană. Totuși, din punct de vedere al mijloacelor concrete de a lucra pentru atingerea scopului, Putin a procedat perfect rațional, consecvent pe timp de decenii și, calculându-și cu atenție fiecare pas, așa cum au notat mulți observatori. (Cornea)

Prin urmare, putem contura imaginea unui război brutal, cu efecte devastatoare asupra populației ucrainene, și nu numai; un război determinat de ură și obsesie nemărginită, toate acestea împletite cu un scop politic și lipsite de cel social.

### 1.3. Impact

Războiul a lăsat urme adânci în mintea și sufletele noastre. Fără doar și poate, Ucraina (victima principală) suferă deplin, iar în cor, alături de ea, întreaga lume. Zbuciumul cauzat de război se întrevide și în **cuvintele** oamenilor, care, căzând pradă unor evenimente neașteptate, își exprimă emoțiile, fricile și gândurile liber, atrăgând atenție asupra prezentului sumbru, pe care sunt siliți să îl trăiască. Fiecare articol poartă un titlu cu rezonanță puternică și tulburătoare: „**Un tată** ucrainean **își strânge puternic în brațe copiii**, înainte de a-și lăsa familia pentru a merge la război” (Andreescu), „Războiul putinist *al sfârșitului lumii*” (Galambos) „Vremuri *excepționale*” (Șimonca), „*Războisau pace?*” (Horasangian), „Regresie, în căutarea purității:*autodetonare*” (Ghiu), „*Lumea deazi*” (Manole), „Europa *trezită de război*” (Priiban), „*Teatru între război și politică*” (Banu), „Europa *în fel și chip*” (Manole), „Războiul este doar *eu* și niciun pic *tu*” (Dragu), „*Barbarii* erau deja pe-aici” (Voinescu).

Așadar, putem identifica un limbaj expresiv, cuvinte-cheie cu mare impact emoțional folosite în titlurile articolelor, ca de exemplu: „arde”, cuvânt ce conturează imagistica decorului de război; în alt titlu, Europa preia identitate umană, se identifică cu întreaga populație de pe continentul european, fiind „trezită de război”, iar altul descrie războiul ca „sfârșit al lumii”, aducând pagubă, dezastru și distrugere totală.

Iaromira Popovici, redactorul revistei „Dilema veche” evidențiază imprevizibilul, ruptura de realitate, de normal, pe care războiul le-a pornit:

Lumea în care trăiam pînă să dea toate cele pomenite peste noi se profila ca una mai bună. Multe din cruzimile tinereții noastre fuseseră abolite. Toleranța părea să fi devenit principala caracteristică a cel puțin unei părți a lumii [...] Brusc, ne-am trezit într-o variantă a ei în care toate cele pomenite mai sus par subtilități. În care nu doar valorile, stabilitatea și bunăstarea ne sînt afectate, ci însăși viața omenească e pusă în pericol. În care supraviețuirea în sine e pusă sub semnul întrebării. (Popovici)

Această conștientizare a impactului pe care războiul îl are încă de la începutul declanșării lui ne face, precum Iaromira Popovici mărturisește în articolul ei, să observăm ororile: moartea unor oameni nevinovați; siliți să lupte fără inițiativă proprie, ranchiuna vânjoasă dintre popoare și lipsa de umanitate. Toate acestea însă ne aduc un gram de înțelepciune și compasiune:

Fiindcă, e clar, trăim într-o lume nouă, mai dură și mai fără loc de egoisme: pentru că ce i se întâmplă vecinului tău nu-ți mai poate fi străin. Nu numai pentru că oricînd ți s-ar putea întâmpla și ție, ci și pentru că depășește gradul admisibil al răului. Ceva în noi s-a schimbat și se schimbă pe zi ce trece. Devenim mai responsabili și mai conectați la ceilalți. După pandemia în care ne-am izolat, ne întoarcem dureros în lume, în comunitate. Ne dăm seama că fiecare dintre noi a devenit, brusc, responsabil pentru ceea ce ni s-ar putea întâmpla tuturor. (Popovici)

## 1.4. Urmări

Urmările războiului pot fi definite încă de pe acum, prin sintagma des întâlnită în toate articolele din social media: „Lumea nu va mai fi la fel”. Această sintagmă o regăsim și în articolul lui Constantin Rudnițchi, „Economia după pandemie și după războiul din Ucraina. Ce știm acum”, pe lângă cuvinte cu însemnătate puternică, mai ales în zilele noastre, precum: *economie, pandemie, război*. Așadar, nu e greu să înțelegem faptul că pandemia și, ulterior, războiul au făcut ravagii pe plan economic: „Pandemia a arătat dependența economiei europene de cea chineză. Războiul din Ucraina a scos în evidență dependența Europei de materiile prime energetice din Rusia.”

Analizând mai atent declarațiile din mediul online, putem observa și schimbări majore din punct de vedere social, acestea fiind exprimate prin cuvinte cu afectivitate emoțională puternică: *nebulie, neputință, moarte, disperare*. Unele dintre acestea sunt cuvinte-cheie în articolul „Plânsetul ranei” aparținând lui Cătălin Gomboș. El evocă imaginea afectivă a fiecărui om, martor sau spectator în fața războiului ruso-ucrainean, utilizând următoarea plasticitate în cuvinte:

Războiul e carnea celor spulberați în explozii, grămăjoare arse ce atîrnă în copaci și sînt întinse pe asfalt și pe trotuare, adunate într-o sacoșă de plastic de cineva care trebuie să facă și treaba asta. E mirosul. Greu, dulceag, grețos, îți dă senzația că ți se lipește de nări și de gît. E corul de strigăte ale celor care își caută rudele la locul unde a avut loc explozia. (Gomboș)

## 2. Manifestarea războiului în conștiința poporului român și ucrainean

Războiul s-a impregnat puternic în conștiința întregii lumi, dar mai cu seamă în conștiința poporului românesc, fiind „vecin” cu cel ucrainean, își exprimă teama, neliniștea și zbuciumul interior, în special prin intermediul audiovizualului, fiindu-i solidar. Prin urmare, am cules câteva comentarii făcute de oameni pe internet la anumite articole, arătând astfel modalitatea de reflectare a războiului în conștiința ambelor popoare.

La articolul intitulat „Parabola lui Putin” aparținând scriitorului Cristian Tudor Popescu, comentariile românilor au transmis emoții puternice, compasiune nemăsurată și totodată frică față de necunoscutul zilei de mâine. Putem observa accentul pus asupra forței Rusiei, redată adesea prin cuvântul *putinism*. Acest cuvânt cu trimiteri spre liderul statului rus este folosit cu sens de ideologie, din aceeași familie cu nazismul și comunismul: „Începe un război decisiv între Europa unită și putinism”. Teamă față de războiul ruso-ucrainean este în unele cazuri „îmbrăcată în haina speranței”, prin aceasta unii oameni își exprimă siguranța față de invincibilitatea infinită a Rusiei: „Cred că Rusia nu are resursele necesare să deschidă un alt front, vestic” (Popescu).

Citind printre comentariile altor articole, precum cel al Luminiței Aldea „Un măscărici vinovat pentru morți... ‘Întrebare pentru putiniștii aflați sub acoperire: Ce trebuie să facă un președinte când îi este măcelărită țara?’”; articol distribuit de Cristian Tudor Popescu în spațiul online, o mulțime de români au utilizat cuvântul *laudă*, făcând referire la rezistența poporului ucrainean în fața invadatorilor: „Nimeni nu are dreptul să invadeze, fără motiv, o altă țară – nicidecum să provoace un asemenea dezastru! Ucrainenii merită toată lauda pentru rezistența lor în fața invadatorilor”. Cu toate acestea, există și păreri opuse, pe care unii oameni și le-au exprimat în spațiul audiovizualului, pentru a întări ideea de „firesc” pe care rușii o înalță spre o așa-zisă glorie: „Credeti sincer că președintele Ucrainei a încercat pe căi diplomatice să-și salveze țara?” (Aldea).

Așadar, există o mulțime de păreri exprimate, fie pentru a susține un anumit popor, fie pentru a-l denigra pe altul, dar interesant este spectrul lingvistic utilizat, care se învârtă în jurul cuvântului de amplă semnificație: *război*. Acesta este asociat în comentariile românilor

cu „măcelul” precum în scurtul articol „Ură pură”, aparținându-i, de asemenea, lui Cristian Tudor Popescu: „masacrul asupra persoanelor civile din Ucraina”, „Nu: Opriți masacrul, ci: Hai să oprim masacrul!” (Popescu).

Sentimentele cele mai puternice de spaimă, neputință și ură le simte poporul ucrainean care, în aceste momente tulburătoare, este doar o victimă, dar una puternică, care luptă până la final. Modul în care aceștia privesc conceptul de „război” este autentic, întrucât îl trăiesc pe viu. Frica se întrevede în comentariile din mediul online, cele mai multe atașate la declarațiile președintelui lor: „Salvați-ne soldații din Azov!”, „Evacuați militarii din Azov!”, „Regiunea Kherson. O criză umanitară. Oamenii au nevoie de ajutor! [...] Oamenii sunt privați de apă potabilă, mâncare, acces la tratament și abia supraviețuiesc!”. Toate strigătele de ajutor se îndreaptă spre Volodimir Zelensky, iar cel mai des întâlnită sintagmă este „Salvați-ne!”, aceasta conturând imaginea reală a războiului.

Dincolo de toate aceste strigăte disperate, se regăsește susținerea supremă a poporului ucrainean pentru toți cei rămași în luptă, dar și admirația față de tot ce înseamnă țara lor. Această admirație se materializează prin expresiile: „Slavă Ucrainei!”, „Slavă președintelui Volodimir Zelensky!”. Cuvinte cu o conotație negativă precum *teroriști*, *tirani*, se repetă în fiecare comentariu. Impresionant însă este modul în care poporul ucrainean accentuează ideea de pace, pe care o regăsim în cadrul următorului comentariu:

Avem o cale diferită, un destin diferit fără teroriști și tirani. Scopul nostru este să creăm, nu să distrugem. Nu trebuie să ne lăsăm intimidati, pentru că avem ce ne trebuie, calea este bună și cu siguranță vom învinge! Slavă Ucrainei! (Zelensky)

### 3. Punctele de vedere ale persoanelor publice

Urmărind retorica ambelor popoare cu privire la războiul ruso-ucrainean, putem lua în considerare, în egală măsură, modul în care acest război se reflectă în conștiința președintelui Ucrainei, dar și în conștiința președintelui României. Analizând încă de la începutul războiului declarațiile președintelui Ucrainei, se poate observa o evoluție a modului de transmitere a informației către popor. La începutul războiului, respectiv data de 24 februarie, din punct de vedere lexical, în cadrul declarațiilor președintelui date în mediul online, cele mai utilizate cuvinte erau *atac*, *invazie*, *agresor*, *inamic*, *soartă*. Aceste cuvinte introduse în fraze au conturat realitatea războiului și începutul a ceva tulburător:

*Soarta Europei se decide în Ucraina: dacă Putin nu primește o pensie decentă acum, merge mai departe.* (Zelensky)

Am îndemnat liderii UE-participanții la reuniunea extraordinară a Consiliului European să stea cot la cot cu Ucraina și să-l oprească pe *agresor*. (Zelensky)

Dacă copiii se nasc deja în învelișuri, chiar și atunci când se desfășoară bombardamentul, atunci *inamicul* nu are nicio șansă în acest război civil incontestabil. (Zelensky)

Astăzi Rusia *a atacat* întreg teritoriul Ucrainei. *Invazia* Rusiei în Ucraina nu este doar *o invazie*, este începutul războiului împotriva Europei. (Zelensky)

Acestea sunt declarațiile de la începutul războiului, pe care președintele Ucrainei le-a oferit în mediul online. După cum putem observa, repetitivitatea termenului *război* face ca acesta să devină laitmotiv. Mai mult decât atât, din punct de vedere stilistic, declarațiile sunt încărcate de expresivitate, un exemplu în acest sens fiind asocierea poporului ucrainean cu un simbol al puterii: „Astăzi ucrainenii sunt un simbol al invincibilității” (Zelensky).

Declarațiile cele mai recente ale președintelui Ucrainei sunt însă încărcate de motivație, cuvintele sunt alese într-un alt mod, unul care să liniștească populația ucraineană încercată până în prezent de efectele devastatoare ale războiului. Așadar, avem de-a face cu fraze motivaționale, luminoase, în ciuda războiului care continuă până în ziua de azi. De data



aceasta, regăsim cuvinte precum *restaurare, eliberare, sprijin, curaj*, acestea contribuind într-o mare măsură la o schimbare atât din punct de vedere lexical, cât și social față de război, precum în cazul acestor declarații:

*Vom restaura totul. Fiecare stradă din fiecare oraș. Fiecare casă, fiecare apartament. Ne vom direcționa toate eforturile spre a face acest lucru, cu ajutorul întregii lumi [...]. (Zelensky)*

*Ne vom elibera pământul și oamenii. Și cu sprijinul și asistența pe care o primim, fără exagerare, din întreaga lume liberă, ar fi mai ușor. (Zelensky)*

*Curajul este trăsătura noastră de caracter național. Astăzi, întreaga lume o vede și admiră eroismul ucrainenilor. (Zelensky)*

Declarațiile oficiale ale președintelui României, Klaus Iohannis, portretizează lingvistic și simbolic, în egală măsură cu cele ale președintelui Ucrainei, retorica războiului, universul belic, care are efecte și asupra țării noastre. Termenii și sintagmele alese accentuează forța războiului, dar și măsurile luate cu privire la evitarea acestuia pe teritoriul țării noastre: „Ultimele evoluții afectează grav securitatea europeană”, „se impune întărirea securității cibernetice”.

Ideea de solidaritate este și ea prezentă în declarații, exprimată prin cuvântul *sprijin*, iar alte cuvinte și sintagme, precum *democrație, respectarea drepturilor omului, stat de drept* constituie un câmp lexical al idealului politic: „Uniți, vom apăra valorile și principiile care ne unesc și ne inspiră: democrația, respectarea drepturilor omului și statul de drept” (Iohannis).

#### 4. Manifestări publice în plan lingvistic față de război

În urma izbucnirii războiului, o mulțime de oameni au mărșăluit împreună pentru a protesta și a cere pace. *Pacea*, pe lângă cuvântul *război*, devine un leitmotiv în comunicare. Prin urmare, manifestațiile stradale poartă, din punct de vedere lingvistic, următoarele embleme: „Nu vrem războiul acesta, vrem pace!” (Redacția Observator)

Scandările protestatarilor din întreaga lume, pe lângă cea menționată anterior, au constat într-un singur cuvânt: *libertate*, alături în fraze întregi, accentuând astfel nevoia acestui sentiment: „Vrem ca țara noastră să rămână independentă și nimeni să nu ne intre pe teritoriu și să ne spună ce avem de făcut. Acesta este mesajul nostru”. Cuvântul *independență* este aici sinonimul pentru *pace*, conferind astfel mesajului expresivitate.

Tot în cadrul canalelor online putem regăsi, de asemenea, ca urmare a propagandei, diferite expresii ce contextualizează ideea războiului, dându-i o nuanță critică din punct de vedere lingvistic. Astfel de exemple, le regăsim în cadrul metaforelor împrumutate din limba engleză și traduse în limba franceză și română referitoare la fenomenul războiului ruso-ucrainean. Aceste exemple ne sunt atent oferite de către Rodica Zafiu, în articolul „Ferma de trolî”, în cadrul căruia dânsa selectează o serie de sintagme românești ce cuprind aceste formule metaforice:

- *fermă de trolî* – *O fermă de trolî* ruși, care se dădea drept organizație nonprofit de știri” (g4media.ro), operațiunile *fermelor de trolî* ale Rusiei și Iranului” (digi24.ro), „războiul dus de Vladimir Putin împotriva Ucrainei este susținut pe Internet de o *fabrică de trolî*; (adevarul.ro)
- *uzină de trolî* (specularea faptului că *uzina de trolî* plătea cash); (evz.ro)
- *armată de trolî* (clădirea a fost identificată ca sediul *armatei de trolî*’, unde sute de bloggeri plățiți lucrează non-stop. (hotnews.ro)

Astfel, conform Rodicăi Zafiu, termenii *fermă, fabrică* și *uzină* sunt utilizați pentru a denumi „grupul organizat și finanțat pentru a răspîndi informații parțiale și chiar false și opinii favorabile finanțatorilor”. În ceea ce privește expresia „*armatei de trolî*”, aceasta poate fi

definită, după cum spune lingvista Rodica Zafiu, „metaforă ce sugerează amploarea războiului, privindu-l în mod global, ca mijloc de acțiune a unei puteri politice.”

Filtrându-ne atenția însă asupra termenului mediatizat *troll*, acesta apare în numeroase articole de pe internet cu sensul de

*internaut* care intervine în discuțiile online susținând opinii provocatoare și manifestând atitudini agresive, în răspăr cu părerile dominante ale grupului, cu intenția de a irita, de a provoca reacții emoționale, adesea din simpla plăcere de a stârni zădărnici. Sensul acesta este în continuare asociat cu cel tradițional: „troll – personaj din folclorul scandinav”, dar cu sens comic, denumind astfel omul ce caută să aducă informații false, cu scopul de a stârni sentimente întunecate. (Zafiu)

Din punct de vedere lingvistic, vedem și o manifestare mondială a unor sintagme, pe care tot doamna Rodica Zafiu o prezintă succint în cadrul unui alt articol, intitulat „Fără cuvinte”. Dânsa accentuează termenul lingvistic *eufemism*, dar politic, utilizat cu scopul de „a prezenta într-o formă atenuată realități brutale și pentru a justifica propriile acțiuni”. Câteva exemple de eufemisme politice: *operațiunea militară specială*, ce înlocuiește termeni ca *invazie* și *război*, iar *forțele de descurajare* evitând referirea la *arme nucleare* (Zafiu).

#### 4.1. Ipoteze concretizate în plan lingvistic

O ipoteză celebră intitulată „Sapir-Whorf”, este cea, care conform Laurei Cuțitaru, se bazează pe modul în care vorbitorii unei limbi privesc conceptul de lume, iar „înlocuirea unor cuvinte cu altele, nu se petrece întotdeauna în mod natural, prin evoluția firească a limbii, ci prin intervenția voluntară a omului” (Cuțitaru).

Astfel, pornind de la acest concept, putem privi eufemismele politice referitoare la războiul ruso-ucrainean, ca indicatoare spre o demascare a unei realități ascunse de ochii lumii, indicând o forță extremă a unui regim dictatorial. (Zafiu 170)

În egală măsură, regăsim o eliminare a hiperbolelor și redarea unor cuvinte cu sens real pentru situația actuală: *crimă*, *moarte*, *suferință*, *frică*, trimitând spre un cuvânt de o expresivitate puternică: *eroism*, puternic valorificat în vocabularul curent, făcând trimitere la rezistența celor prinși în luptă spre o pace deplină.

#### 4.2. Gânduri

Sunt o mulțime de gânduri cu privire la războiul ruso-ucrainean înșirate în mass-media și în spațiul audiovizualului prin declarații, comentarii și proteste. Cuvintele sunt însoțite de o frământare aparte, iar frazele nu sunt afirmativ formulate, ci mai degrabă interogativ, accentuând retorica acestui fenomen sumbru numit război:

„Cum să-i despați pe unii de alții?”

„Să tai în carne vie?”

„Dar cum să-l împarți pe Gogol?”, „El e clasic rus sau ucrainean?”

„Și cum să ne împărțim rușinea comună - istoria noastră monstruoasă?”

„Cum să deosebești un naționalist de o victimă a naționalismului?” (Șișkin)

Acestea sunt câteva exemple de întrebări retorice care, cel mai probabil, nu vor primi vreun răspuns niciodată. Exagerarea pe care o conferă sintagma *a tăia în carne vie* nu mai poartă nuanțe extreme, ci definește realitatea imediată, iar balanța între *ruși* și *ucrainean* devine o antiteză puternică. Nemaivorbind de faptul că sintagma *istoria noastră monstruoasă* transmite un mesaj puternic, un semn puternic de atenționare, aceasta devine și o metaforă plasticizantă ce conduce la câmpul lexical al războiului, constituit de data aceasta din adjective precum: *monstruos*, *dezgustător*, *dezastruos*.

## 5. Efectele schimbărilor sociale, politice, emoționale ale războiului ruso-ucrainean prevăzute în plan lingvistic

Efectele războiului au lăsat urme adânci în sufletele oamenilor, iar acest zbucium și această stare de neliniște continuă se transpune și prin intermediul cuvintelor și al frazelor frecvent folosite de oameni. Astfel, precum regăsim într-un articol publicat în mediul online, cuvinte cu frecvență redusă ca *sacrificiu*, *luptă*, *patrie* (Observator cultural) se regăsesc acum în vocabularul de zi cu zi al oricărei persoane. Triste sunt însă concluziile la care s-a ajuns, precum Andrei Pleșu ni le prezintă, reducând întreaga sferă lexicală ce înconjoară cuvântul *război* la denumiri de amplă valoare morală, care, într-un fel sau altul, descriu lingvistic o

ideologie zoologică: „Zoologia lumii pare să se fi redus la două specii: fiare fără ‚prejudecăți‘ și iepuri zglobii, triburi mereu îndreptățite și ‚elite înțeleghătoare‘, cu reacții ‚juste‘, dar ineficiente. Eu, unul, nu prea mai îmi fac mari iluzii...” (Pleșu).

Așadar, cuvântul *fiară*, sinonim cu *brută*, este utilizat de oameni ca o normalitate a limbii, definind în totalitate o specie umană aparte. Analizând însă în detaliu retorica folosită de cetățenii ucraineni, prin intermediul comentariilor de la postările președintelui Volodimir Zelensky, regăsim impactul lăsat de război în conștiința poporului: „Nici nu mai vreau să aud cuvântul Rusia!”, „Arată ca un film de groază!”, „Simțim durere în suflet pentru copiii plecați dintre noi în ceruri, iar Patria mamă avea atâta nevoie de ei în construirea viitorului” (Zelensky).

Prin urmare, în urma cercetării făcute, reiese faptul că fenomenul războiului ruso-ucrainean s-a impregnat puternic în conștiința poporului ucrainean, dar și în cea a poporului român. Fără doar și poate, sintagmele și cuvintele utilizate de oameni în mediul online sunt de o puternică expresivitate: figuri de stil, asocieri imprevizibile de cuvinte, exclamații și întrebări retorice. În ceea ce privește exprimarea persoanelor publice, președinții ambelor popoare care reflectă asupra acestui fenomen belic folosesc sintagme încurajatoare, iar lingviștii și scriitorii de articole în revistele de specialitate descriu, prin asocieri lingvistice și expresive, lexicul specific acestei tematici.

### Bibliografie

- Aldea, Luminița. „Un măscărici vinovat pentru morți... ‘ Întrebare pentru putiniștii sub acoperire: Ce trebuie să facă un președinte când îi este măcelărită țara? ”. *Republica*. [https://republica.ro/zun-mascarici-vinovat-pentru-morti-intrebare-pentru-putinistii-sub-acoperire-ce-trebuie-sa-faca-un-presedinte?fbclid=IwAR23Dkq8geRPS5I\\_2hpYLLXaz4NMcSoTPfJ\\_MeMfEd9X8frk7bEwu1yRQ74&fs=e&s=cl](https://republica.ro/zun-mascarici-vinovat-pentru-morti-intrebare-pentru-putinistii-sub-acoperire-ce-trebuie-sa-faca-un-presedinte?fbclid=IwAR23Dkq8geRPS5I_2hpYLLXaz4NMcSoTPfJ_MeMfEd9X8frk7bEwu1yRQ74&fs=e&s=cl).
- Andreescu, Larisa. „Imagini sfâșietoare: Un tată ucrainean își strânge puternic în brațe copiii, înainte de a-și lăsa familia pentru a merge la război”. *Observator Cultural*. <https://observatornews.ro/extern/imagini-sfasietoare-un-tata-ucrainean-isi-strange-puternicin-brate-copiii-inainte-de-asi-lasa-familia-pentru-a-merge-la-razboi-460521.html>.
- Banu, George. „Teatru între război și politică”. *Observator Cultural*, nr. 1107. <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatrul-intre-razboi-si-politica/>.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Dicționar de simboluri*. Iași: Editura Polirom, 2009.
- Cornea, Andrei. „Imprevizibilul”. *Dilema Veche*, nr. 934. <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-opinii/situatiunea/imprevizibilul-634242.html>.
- Cristian Tudor Popescu. „Ură pură”, articol publicat pe data de 14.03.2022. <https://www.facebook.com/CTPopescu>.
- Cristian Tudor Popescu. „Parabola lui Putin”, articol publicat pe data de 23.04.2022. <https://www.facebook.com/CTPopescu>.

- Cuțitaru, Laura. „Despre eufemisme”. *Dilema Veche*. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-fata-timpului/despre-eufemisme-632986.html>.
- Delbez, L. *Les principes generaux du droit international public*. Vol. III. Paris: Editura Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1964.
- Dragu, Roxana. „Războiul este doar ‚eu‘ și nici un pic ‚tu‘ – artiștii și galeriile în timp de război”. *Dilema Veche*, nr. 950 <https://dilemaveche.ro/sectiune/societate/efectul-de-ecou/razboiul-este-doar-eu-si-nici-un-pic-tu-638974.html>.
- Galambos, Eva. „Războiul putinist al sfârșitului lumii”. *Observator Cultural*, nr. 1099. <https://www.observatorcultural.ro/articol/razboiul-putinist-al-sfirsitului-lumii/>.
- Ghiu, Bogdan. „Regresie în căutarea purității: autodetonare”. *Observator Cultural*, nr. 1103. <https://www.observatorcultural.ro/articol/regresie-in-cautarea-puritatii-o-autodetonare/>.
- Gomboș, Cătălin. „Plînsetul ranei”. *Dilema Veche*, nr. 938. <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/plinsetul-ranei-634376.html>.
- Grossman, V. *Viață și destin*. Iași: Editura Polirom, 2010.
- Horasangian, Bedros. „Război sau pace?”. *Observator Cultural*, nr. 1098. <https://www.observatorcultural.ro/articol/razboi-sau-pace-cum-se-poate-opri-razboiul/>.
- Iohannis, Klaus, Declarație de presă online, 01.05.2022. <https://www.facebook.com/search/top?q=klaus%20iohannis>.
- Manole, Cristina. „Europa în fel și chip”. *Observator Cultural*, nr. 1110. <https://www.observatorcultural.ro/articol/europa-in-fel-si-chip/>.
- Manole, Cristina. Lumea de azi”. *Observator Cultural*, nr.1104. <https://www.observatorcultural.ro/articol/lumea-de-azi/>.
- Pleșu, Andrei. „Situatiunea”. *Dilema Veche*, nr. 935. <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/situatiunea/situatiunea-634282.html>.
- Popovici, Iaromira. „O lume mai grea”. *Dilema Veche*, nr. 939. <https://dilemaveche.ro/sectiune/societate/o-lume-mai-grea-634414.html>.
- Pora, Andreea. „România vs. Europa & SUA. Distanța de la ‚condamnăm cu fermitate‘ la ‚Putin, cu mâinile pătate de sânge‘”. *Europa Liberă*. <https://romania.europalibera.org/a/romania-atitudine-razboi-ucraina/31734486.html>.
- Priban, Jiri. „Europa trezită de război”. *Observator Cultural*, nr. 1107. <https://www.observatorcultural.ro/articol/europa-trezita-de-razboi/>.
- Redacția Observator. „Proteste în toată lumea după ce Rusia a atacat Ucraina: ‚Nu vrem războiul acesta, vrem pace!‘”. *Observator Cultural*. <https://observatornews.ro/extern/proteste-in-toata-lumea-dupa-ce-rusia-a-atacat-ucraina-nu-vrem-razboiul-acesta-vrem-pace-460364.html>.
- Rudnițchi, Constantin. „Economia după pandemie și după războiul din Ucraina. Ce știm acum”. *Dilema Veche*, nr. 937. <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/pe-ce-lume-traim/economia-dupa-pandemie-si-dupa-razboiul-din-634360.html>.
- Șimonca, Ovidiu. „Vremuri excepționale”. *Observator Cultural*, nr. 1099. <https://www.observatorcultural.ro/articol/vremuri-exceptionale/>.
- Șișkin, Mihail. „Viitorul ucrainean al Rusiei”. *Observator Cultural*, nr. 716. <https://www.observatorcultural.ro/articol/viitorul-ucrainean-al-rusiei-2/>.
- Tolstoi, L. *Război și pace*. Vol. III. București: Editura Univers, 1985.
- Tzî, S. *Arta războiului*. București: Editura Militară, 1976.
- Voinescu, Sever. „Barbarii erau deja pe-aici”. *Dilema Veche*, nr. 871. <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/tilc-show/barbarii-erau-deja-pe-aici-631730.html>.
- Zafiu, Rodica, „Fără cuvinte”, *Dilema Veche*, nr. 934. <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/pe-ce-lume-traim/fara-cuvinte-634237.html>.
- Zafiu, Rodica. „Ferma de troli”. *Dilema Veche*, nr. 939. <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/pe-ce-lume-traim/ferma-de-troli-634429.html>.
- Zafiu, Rodica. *Despre diversitate stilistică în limba română actuală*. București: Editura Universității din București, 2001.
- Zelensky, Volodimir. Declarație online postată la data de 02.03.2022. <https://www.facebook.com/zelenskiy.official>.

Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	04.03.2022.
Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	12.05.2022.
Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	14.05.2022.
Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	15.03.2022.
Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	24.02.2022.
Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	25.02.2022.
Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	26.02.2022.
Zelensky, Volodimir. Declarație online <a href="https://www.facebook.com/zelenskiy.official">https://www.facebook.com/zelenskiy.official</a> .	postată	la	data	de	28.02.2022.

## Grafiile non-standard în social media

Ana Cuciula,  
Studentă, Universitatea din Oradea

### Abstract

*Non-standard spellings represent any deviation from the norm stipulated in the "Orthographic, Orthoepic and Morphological Dictionary" (DOOM) of the Romanian language. Due to the social context, online communication has become as important and used as oral communication. Social media not only allow people to express themselves as they please but also encourage them to expose their ideas, regardless of their grammatical correctness. However, morality may be seen as the central consideration, why certain posts, comments, or reactions can be blocked or deleted. Subsequently users developed a sign language designed to transmit information in a coded way that does not directly offend anyone. This sign language is one of many deviations from norms found on social networks. Intentionally made mistakes and word games are easily found in the online environment, and they aim to emphasize a particular idea, often ironic. The whole social connection contributes to changing the language used online, creating the so-called pandemic language, and developing non-standard spellings.*

**Keywords:** *non-standard spellings, social media, electronic style, abbreviation, internet*

### Introducere

În mediul online, în special pe rețelele de socializare, au început să apară o serie de greșeli, abateri de la normă, care încep să constituie un limbaj uzual, des întâlnit și utilizat. Cuvinte „noi” sunt formate prin înlocuirea literelor cu diferite semne precum cifre, semne de punctuație sau semne ortografice. Aceste particularități ale limbajului digital sunt considerate grafiile non-standard apărute în limbajul scris utilizat în mediul online din diferite motive, având diferite roluri și semnificații.

Prin grafie non-standard, înțelegem, simplu, orice grafie care se depărtează de la norma ortografică actuală, stabilită și înregistrată ca atare în *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*. (Huțanu 35)

Materialul lingvistic pe care este construită lucrarea are la bază comentarii și postări din mediul online, respectiv rețelele de socializare Facebook, Instagram și Twitter. Cercetarea a fost efectuată pe parcursul a 4 luni (februarie - mai 2022) și au fost luate în considerare atât persoane publice precum politicieni, jurnaliști, profesori, doctori, cântăreți, actori, vloggeri, cât și persoane fizice.

Viorica Molea susține că

în cadrul opoziției oral/scrise produce o fisură prin apariția unui nou tip de comunicare umană, și anume oralitatea digitală, o formă hibridă între forma scrisă și cea orală a comunicării, așa-numita oralitate scrisă, realizată prin intermediul spațiului virtual, internetul. (Molea 283)

Comunicarea digitală a devenit o formă de comunicare umană utilizată de o mare parte a populației și se află în plină evoluție. Dezvoltarea rapidă a tehnologiei a facilitat apariția și modelarea acestui tip de comunicare. Este posibil ca, în viitor, particularități ale acestei comunicări digitale să se regăsească în comunicarea scrisă dinafara mediului virtual. Datorită apariției oralității digitale, limba română se confruntă cu noi stiluri informale, care nu

respectă, din păcate, norma ortografică actuală, lucru anticipat de Ioan Milică: „sub influența comunicării prin intermediul internetului, configurația stilistică a limbii ar putea înregistra noi variante ale stilurilorinformale” (Milică 166). Astfel, pe rețelele de socializare oamenii se exprimă folosindu-se de aceste grafii non-standard pentru a evidenția anumite păreri, a induce diferite idei, a ironiza situații sau a transmite în mod codificat mesajul. Transmiterea în mod codificat a mesajului pare să fie unul din principalele motive pentru care oamenii scriu utilizând diferite semne în locul literelor.

Lucrarea își propune să facă cunoscut cât mai multor persoane acest tip de limbaj, contextele în care apare, de ce este folosit și dacă aceste grafii non-standard pot fi considerate o formă de comunicare ce poate evolua.

## 1. Tipuri de grafii non-standard

Monica Huțanu realizează în articolul său *Grafii non-standard în presă. Încercare de tipologie* o clasificare a tipurilor de grafii:

- 1) forme care funcționează doar la nivel grafic, în codul scris, fiind perceptibile doar vizual;
- 2) forme grafice care redau un anumit tip de rostire, transferând particularități ale limbii vorbite asupra celei scrise (Huțanu 262-263).

În cadrul primei categorii se regăsesc *grafii pseudoetimologice* sau *parțial etimologice*. La rândul său, această categorie conține:

- a) *grafii marcate stilistic*, care sugerează caracterul străin;
- b) *grafii innobilate*.

Grafiile marcate stilistic sunt reprezentate de înlocuirea unei litere sau a unui sunet cu o altă literă, de obicei **[k]** în locul literei **[c]**, **[w]** în locul literei **[v]** sau **[u]**, **[tz]** în locul lui **[ț]**. Litera **[k]** înlocuiește chiar grupuri de litere precum **ca** sau **că**:

Prestigiul cuvântului străin se manifestă și în redarea grafică a cuvintelor cu ajutorul unor semne mai puțin caracteristice limbii române sau în scrierea cuvintelor pentru a respecta un etimon de multe ori inexistent sau fals. Ne referim aici la substituirea intenționată a grafemelor românești cu litere și grupuri de litere omofone, dar care au un puternic caracter străin. (Huțanu268)

- „Dupa ce i-a motivat sa se **injekteze**, le-a tras elegant scaunul de sub picioare.”
- „Mare scamator mai esti, bai berlinezule..... HAI **SIKTIR** !!!!”
- „Izolare in biserici **k** doar sunt destul in tara asta!”
- „vezi **k** ii plin de soldați americani in Europa in plina pandemie cică... nu au nici macar o masca. nu se întreaba nimeni de ce?”
- „Domnule presedinte va rugam din tot sufletul faceti ceva si pentru români care stau in vama la ungaria sunt disperati **k** nu pot intra in tara lor...sunt toate vamele închise... acolo din pacate se afla si sotul meu cu disperare vrea sa ajunga acasa... **K** sa poata sa se întoarcă acasă sa se duca la serviciul lui va rog faceti ceva va multumesc mult dumnezeu sa va ajute.”
- „Ca la frontiera este coada de spălători italieni de **kko** care intra in tara si contaminează tot...”
- „Ce **logik** de andicapat.”
- „nu mă **vacginez** pt **k** văd **anvitor k** peste **câți-vaanii** o să facem reumatism la **okii**.”
- „Ca ‚specialistii‘ din **guvernul** tau sunt ca musca fara cap, habar n-au pe ce lume se afla.”
- „mai crește Euro?!? combustibilul s-a scumpit cu 1 leu de când sunteți la **guvernare**.”
- „Mersi de preocupare, acum poti sa te culci inapoi ! Ms, **pwp**.”

- „Danutule așa e pe internet te înjură te blestemata și fata in fata nu mai au curaj așa e am văzut și eu te **pwp** și tot respectul și toată stima.”
- „probabil cei din privat sau chiar oamenii fara serviciu care nu au din ce se intretine, nu beneficiazaniciodata de nimic fiind consideraticetateni de rangul 2 sau 3, desi in **Constitutzie**, parca la art. 16 scrie ca ar fi echitate.”
- „Trezeste-**tee** romane din somnul cel idiot in care ne **adancira-ti** voi **totzihotzi** de la **guvernann**.”
- „Ne crezi chiar atât de tâmpiți? Nu ști decât să sperii oamenii. De tratament nu ai auzit? Valul 1,2,3,4... apropos **tzunami** când vine.”

A doua categorie, cea a formelor grafice care redau un anumit tip de rostire, transferând particularități ale limbii vorbite asupra celei scrise, cuprinde grafiile „românizate” care se caracterizează prin încercarea de a reda cât mai fidel modul în care sunt pronunțate anumite împrumuturi recente din limba engleză (Huțanu 265).

- „Bună vrei să vorbești cu mine pe **oatap** [...] acesta este contul meu dacă vrei sa vorbim.”
- „Și asta ai luat-o **lizing** cumetre.”
- „ca să nu mai vorbim de paltonul și ținutele **feșăn** ale ficusului.”
- Grafiile care redau rostirea unor sigle fac parte, de asemenea, din cadrul celor care reproduc un anumit tip de rostire:
- „Pe viitor mă aștept la un guvern „minoritar 100%”, **Udemereu**’ și minoritățile naționale.”
- „De aia stati capra in fata **usere**-ului.”

În ultima perioadă s-a observat însă o ușoară modificare în modul în care oamenii scriu pe rețelele de socializare. Se pare că aceștia au început să folosească un limbaj care se află în plină dezvoltare. Într-o etapă inițială, internauții au înlocuit anumite litere sau grupuri de litere dintr-un cuvânt cu un simbol care nu aparține alfabetului. Aceștia folosesc numere, semne de punctuație, semne ortografice sau alte simboluri pentru scrierea cuvintelor. Următoarea etapă conturează cuvinte, mai ușor sau mai greu de descifrat, scrise în întregime utilizându-se semne care nu aparțin alfabetului românesc:

- „Specialiștii au descoperit că cei care nu se **v@ccinează** au risc crescut de a deceda de bătrânețe!”
- „În acest weekend la Piața Obor, nicio reacție adversă nu s-a datorat **v@ccinurilor**.”
- „A venit putoarea sa se fotografieze cu **m7nca** altora, care e contribuția lui personală și mai ales ca preș??!”
- „Iar ai făcut calciu. **Te-@** luat frica???”
- „NOI romanii va rugam nu cedati vorbelor spuse de niste hiene care **si+au** vandut omenia va sustinem din suflet din inima nu suntem de acord cu DEMISIA succes in continuare va stimam va pretuim nu ne **lasa+ti**.”
- „Raed Arafat a fost și președinte și premier și guvern, in timp ce lașii **s\_au** ascuns!”
- „Primele miracole vin de la voi si apoi de la dzeu.romanilor avetigrije de voi ca suntem un popor cu o istorie de **vi.teji**.”
- „iar neuronii purtatori de botnitefiindcaVID.ul din **c0VID** doar in capetele alora e.”
- „**Øftica**-te.”
- „un **r?zboi** de foarte departe care ne afecteaza direct.”
- „Despre al III-lea **R--zboi** Mondial.”
- „Cînd ești **imb\*cil** sau **t\*călos** și simți nevoia să semnalezi asta.”
- „**G\*unoaiele** din armata rusiei lăudîndu-se la telefon, femeilor lor.”
- „râzi de cei care stau la coada vacii, dar tu stai la coada **pr0știlor**.”



- „Unii din **Germa.nia** deja părăsesc chiar **Germ.ania**. De obicei se țin **răzb.oaie** în locșuitoare a puterilor mari în țări mai sărace și când au **termina,o** să plătească bani pt reclădire și oamenii decedați vor fii **vict.ime** colaterale. de ex ca **Afga.nistan, Sy.ria.**”
- „au dat buzna ăn farmacii să cumpere iod și vasilina și așteaptă cu pantaloni in vine să vină rușii!**C.rveOrdinare** rusofile.”
- „Ia vezi ce spune aici, prietene, legat de salvarea omenirii **vag\_inul** pe care il tot promovezi.”
- „Platim prea multi bani serviciului de sanatate**p[ublica** doar ca sa ne omoare cu zile. Demisia!”
- „Și-ți mai rămân bani și de **c@\$&e**”
- „M-au omorât politicienii noștri cu partidele lor de **!\$\$!@\$!@\$\*!\_!**”
- „**@\$^&%()\_\_&+\_+\_masi**”

Pe Instagram, una dintre rețelele de socializare cele mai populare și utilizate de către tineri, se întâlnește acest tip de grafie non-standard în scrierea numelor utilizatorilor: **lud0vic4v** și **d4ria.i0ana** sunt câteva exemple din cele mai comune. În aceste situații, literele alfabetului sunt înlocuite de cifre a căror grafie seamănă cu litera corespondentă.

Contextul pandemiei a generat o serie de modificări ale vocabularului limbii române. În limbajul comun folosit de utilizatorii rețelelor sociale au apărut o serie de cuvinte derivate de la cuvântul de bază **COVID**. Pe lângă aceste cuvinte derivate, termenul **vaccin** a suferit și el o serie de modificări la nivel structural, limbajul confruntându-se cu numeroase variante ale acestui cuvânt, variante care se abat în mod categoric de la normă:

- „Așa sa îngrămădit si la vaccin, si ce a rezolvat. Asa e si cu războiul cum a fost si cu **COVIDEL.**”
- „Așa au zis și cu **Covitul.**”
- „Al meu are 6 ani – nu pot sa il vaccinez si va sta lingamulti copii ai carorparinti pot fi coronasceptici, **antivaxeri** etc.”
- „Bai **catule**, sa ai parte si tu de aceleasi simptome in urma inteparii ca si **vaxxerii** care infunda spitalele pe la ati.”
- „Ne puteti spune cati sau infectat din cei **vaxinati** si citi **ne vaxinati**asa ca numar de comparatie.”
- „Voi chiar aveți impresia că ne vorbiți tuturor? Nici ăia **vaxinați** nu vă mai ascultă.”
- „Vine **vaxinul** de crăciun, în locul Lui Hristos, la –80° C, acum e distribuit pe plajă la +40° C.”
- „Auzi? E departe ziua în care o să ne puneți să alegem dacă să fim înțepați cu **vaxxin** sau la Kalașnikov?”
- „Cate ore a stat **vaxxinul** in soare?”
- „Referitor la **vaxx**, fiecare e liber sa aleagă ce e mai bine pentru organismul lui.”
- „Au pompat milioane de euro în reclama la **vaxx**, plus mici, tombole și loterii și... degeaba.”
- „Chiar dacă sunt convinși de ineficiența **vaxx**, stau călare pe oameni cu **vaxxinarea.**”
- „S-au limitat mult drepturile celor **nevaxx**, doar pt a-i îndemna la o **vaxx** forțată.”
- „Nu judec eu nici **vaxxinatii** nici **navaxxinatii.**”
- „nu mă **vaginez.**”
- „Doar 13% din populatiaRomaniei s-a **vaxxinat.**”
- „poate va îndruma să va **vaxxinati** ca in rest nu poate ajuta.”
- „**Vagginati-va** toti fraietilor, poate scapa planeta mai repede de cei prosti.”

Se observă astfel abundența și variantele multiple pe care internații au început să le folosească în mediul online în ceea ce privește controversata temă a vaccinării.

O ultimă categorie a grafiilor non-standard sunt jocurile de cuvinte, foarte des întâlnite în mediul online sau pe rețelele de socializare: „Jocurile de cuvinte reprezintă un fenomen complex, considerat, de-a lungul timpului, un fapt marginal al limbii și cunoscând, uneori, o reputație defavorabilă” (Răuțu 17). Se obișnuiește folosirea a două paronime bazate, de regulă, pe adjonctie inițială, medială sau finală. Astfel de situații presupun o dublă interpretare a enunțului la nivel semantic (Răuțu 110).

- „Ce de **HAURisti** pe aici...”
- „Marili, marili patriot din Moldova, secretarul **AbUR-iștilor**, cei care ne apără țărișoara.”
- „Sistemul nostru educațional este un dezastru și de aici felul catastrofal în care răspundem la manipulare și succesul televiziunilor conduse de mafioți și foști securiști și al tot felul de șoșoci, papagali și **AbURiști**.”
- „membrii comunității au fost adusi de **bunăNEVOIE** și **neSILITI** de nimeni!”
- „ce bine e în **SudEdia**‘ si **NordVegia**“”

Jocurile grafice, bazate pe omonimie, paronimie sau telescopare sunt adesea întâlnite și utilizate de internați din diverse motive (Răuțu 145). Un astfel de exemplu este numele unei emisiuni TV, foarte răspândit în mediul online și anume **REALă**.

Apare, în cadrul acestor jocuri de cuvinte, și fenomenul numit telescopare care „se poate realiza în cadrul unui nume propriu, combinând numele cu un cuvânt sau în cadrul unor expresii fixe. [...] La nivel semantic, aceste cuvinte telescopate își combină și sensurile” (Răuțu 123).

- „**Dancileză**?”
- „Va prăbușiți singuri și tu și **cîțulache** ai ajuns la nivel cu Dragnea.”
- „De la tatucul Klaus pana la magrabianul de **ciulachu**.”

## 2. Rolul grafiilor non-standard în social media

Secolul XXI este considerat a fi secolul vitezei din mai multe motive. Ritmul alert în care se află omul îl determină pe acesta să își creeze mijloace necesare care să „țină pasul” cu viața sa antrenantă. Limbajul suferă și el modificări din dorința individului de a-și facilita comunicarea cu ceilalți. Tehnologia a evoluat însă atât de mult, încât comunicarea și posibilitatea de informare sunt la îndemâna oricui mai mult ca niciodată. În ultima perioadă, în centrul activităților umane de zi cu zi a apărut nevoia de afirmare a oamenilor. Aceștia vor să își expună punctul de vedere, să se facă auziți și să iasă în evidență:

Social media acordă oamenilor de rând posibilitatea de a nu mai fi o masă anonimă, oferindu-le șansa să se facă auziți și să devină oratori care au posibilitatea să își expună punctele de vedere în mod liber și deschis, prin intermediul conținutului pe care îl generează în timpul procesului de comunicare. (Popovici 137)

Toate aceste aspecte au contribuit la apariția grafiilor non-standard care au mai multe roluri, sunt folosite în contexte diferite și transmit într-un mod aparte mesajul. În exemplele prezentate anterior se observă că, de cele mai multe ori, grafiile non-standard nu sunt folosite singure, ci sunt însoțite și de alte greșeli gramaticale, cel mai probabil făcute din lipsa cunoașterii normelor ortografice ale limbii române. Cu toate acestea, există situații în care grafiile non-standard sunt folosite în mod intenționat, pentru a transmite codificat mesajul, a realiza anumite conexiuni între cuvinte, a masca ideea ce se ascunde în spatele mesajului scris și a evidenția diferite manifestări, idei sau păreri.

Se observă înlocuirea grafemelor românești cu grafeme care provin din alte limbi pentru a sugera caracterul străin al cuvintelor și al noțiunilor desemnate.

Fenomenul a fost semnalat pentru prima oară de Mioara Avram, care analizează, în mai multe rânduri, procedeul înlocuirii grafemelor românești cu grafeme ce au o distribuție limitată la neologisme. În textele românești, folosirea frecventă a semnului grafic *k* în locul lui *c* sugerează apropierea de Rusia a celor despre care se vorbește și, implicit, apropierea de comunism. (Huțanu 269)

Există și situații în care înlocuirea grafemelor românești cu cele străine are rol în crearea contrastului cu efecte comice (Huțanu 270). Unele persoane fac aceste înlocuiri și pentru a ironiza situația expusă, exprimându-și dezacordul.

Grafiile „românizate” sunt prezente de ceva timp în limba română și au ajuns să fie foarte des folosite în mediul online. Se consideră că prin aceste grafii este marcat în mod simbolic faptul că termenii respectivi sunt atât de cunoscuți vorbitorilor, încât cuvintele nu mai sunt percepute ca fiind străine (Huțanu 265). În exemplele prezentate, încercarea de a reda cuvintele ca în limba de origine este mai degrabă o dovadă de snobism lingvistic apărut în urma impresiei cunoașterii limbii străine utilizate.

Grafiile care redau rostirea unor sigle sunt

indici de oralitate și de expresivitate, având rolul de a capta și de a păstra în scris ceva din „imediatul”, din autenticitatea conversațiilor obișnuite, relaxate. În plus, folosirea unor astfel de grafii are și rolul de a stabili o relație de apropiere, de intimitate, de familiaritate, de complicitate. (Huțanu 264)

Această complicitate despre care vorbește doamna Monica Huțanu se poate regăsi și în cazul grafiilor care folosesc semne care nu aparțin alfabetului latin. Există o oarecare doză de complicitate între cel care scrie mesajul folosind aceste grafii și cel care le descifrează. Pentru a le putea descifra, termenii folosiți trebuie să fie comuni locutorilor. Se creează chiar o intimitate între cei doi deoarece nu toată lumea poate să descifreze mesajul transmis în mod codificat. „Pentru a descifra o astfel de , cititorul trebuie să recurgă la „enciclopedia” personală, la convențiile altor ortografii, trebuie să aibă anumite cunoștințe anterioare, comune însă cu ale celui care scrie articolul” (Huțanu 271).

Procedeul artistic exterior reprezentat prin desenul literelor, folosind semne care nu aparțin alfabetului latin, poate fi folosit ca procedeu de reliefare de natură tehnică și se poate regăsi în diverse categorii de texte (Avram 259). Pe rețelele de socializare, aceste „desene” care înlocuiesc literele unui cuvânt sunt folosite în anunțuri oficiale, comentarii și chiar nume proprii. Inițial exista o relație de corespondență între litera înlocuită și semnul care îi ia locul: pentru litera [a] se folosește semnul [@], pentru litera [o], semnul [O], iar literei [s] îi corespunde [S]. Acum pare că semnul utilizat nu mai seamănă cu litera căreia îi ia locul. Astfel, cuvântul are un grad ridicat de codificare și doar contextul este cel care îl poate ajuta pe cititor să descopere mesajul.

Un alt rol al acestor grafii non-standard este de a masca vulgaritatea. Folosirea unui limbaj vulgar în mediul online poate duce la ștergerea de către platforma rețelei sociale a mesajului sau comentariului postat sau chiar blocarea contului de utilizator. Din aceste motive, persoanele care aleg să își expună punctul de vedere printr-un limbaj vulgar preferă să introducă aceste semne în interiorul cuvântului pentru a-i masca înțelesul și a-l face mai puțin deranjant. Există chiar un program creat pentru a șterge în mod automat postările sau comentariile pe o anumită temă considerată a fi controversată. Folosind aceste semne, utilizatorul evită ștergerea mesajului transmis și, implicit, ștergerea punctului său de vedere.

Jocurile de cuvinte se formează și ele prin îndepărtarea de la norma ortografică, modificând structural cuvântul, astfel încât mesajul să fie transmis într-un mod subtil și, de cele mai multe ori, comic. Pentru a forma aceste asocieri cu subînțeles este nevoie de

inteligentă și iscusință în formarea legăturilor dintre forma scrisă a cuvântului și mesajul transmis de acesta.

Abaterile de la ortografie produse în aceste jocuri au în comun modificarea cu intenție a scrierii consacrate a unui cuvânt sau grup de cuvinte, pentru sugerarea unei anumite relații cu altele, fie printr-un simplu echivoc, fie printr-o falsă etimologizare. (Avram 260)

Aceste jocuri de cuvinte scot în evidență aspecte cu privire la subiectul pus în discuție. Ele pot, de asemenea, conduce într-o direcție dorită de cel care scrie întregul mesaj transmis prin cuvinte. Ironia este prezentă și în cazul jocurilor de cuvinte.

Asocierile de acest tip produc efecte comice intense, atât datorită faptului că sunt imprezibile, generând în mintea celor care le receptează imagini sugestive neașteptate ale referențelor din acest domeniu, cât și pentru că implică o distanță semantică foarte mare între domeniile; cu alte cuvinte, cu cât distanța semantică este mai mare, cu atât se produc mai intens efecte comice. (Răuțu 110)

Rodica Zafiu afirmă că folosirea jocurilor de cuvinte „atrage atenția, contrastând cu tonul predominant tehnicist și clișeizat, creează o relație mai cordială cu receptorul mesajului, se opune emfazei, sugerând sinceritatea” (Zafiu 112). Observăm așadar că între cel care transmite mesajul și receptor se stabilește o relație, mesajul neputând fi interpretat în mod corect fără aceasta.

### 3. Grafiile non-standard: formă de comunicare

Tehnologia a influențat cu siguranță modul în care oamenii comunică. Rețelele sociale au devenit o parte integrată a vieții lor și din acest motiv în mediul online a început să se dezvolte un limbaj specific folosit pentru comunicare. Comunicare online „se realizează prin scriere (grafie) și lectură deopotrivă” (Ungureanu 6). Comunicarea scrisă clasică și cea online au câteva trăsături comune: în ambele mesajul este scris cu scopul de a fi transmis și descifrat, iar limbajul utilizat trebuie să fie comun locutorilor. Scrierea și lectura, după cum spune și Elena Ungureanu, nu dispar și sunt încă elemente esențiale în comunicare.

Distingându-se prin rapiditate, eficacitate, dinamică, stocare importantă a datelor și utilitarism, caracterul virtual al noului limbaj (cu formele-i specifice SMS, chat, Messenger, e-mail etc.), influențat mai mult de limba engleză, se afirmă ca un mod de comunicare universal acceptat în interiorul și în afara mediului electronic [...]. Astfel, asistăm la impunerea, tot mai evidentă, a unui limbaj special, original (dar și clișeizat), simplu și sintetic (cu propriile sale reguli și metode de folosire). (Urușciuc 114)

Diferența apare însă la modurile în care mesajul scris este transmis. „Cu toate avantajele pe care le oferă, SMS-urile se îndepărtează tot mai mult de rigorile limbii literare, normele gramaticale elementare fiind ignorate” (Urușciuc 115).

Codul folosit se îndepărtează de cele mai multe ori de la norma ortografică actuală a limbii române. Din acest motiv, limbajul folosit de internauți nu poate fi încadrat alături de celelalte stiluri funcționale prezente în limba română. Fenomenul este prezent și în alte limbi precum engleza sau spaniola.

Referitor la standardul scrisului în comunicarea pe internet, întâlnim un termen care îl completează pe cel de oralitate digitală, și anume *cyberscrierea*, „termen generic tot mai răspândit în literatura de specialitate străină („scrierea în mediu electronic”), denumind „forme și practici destul de diferite de comunicarea scrisă, care pot fi puse alături din dorința unei simplificări metodologice și în virtutea faptului că prezintă mai multe caracteristici comune decât note diferențiatore”. (Molea 285)

Comunicarea în mediul online nu poate fi ignorată sau pusă deoparte. Ea există și se manifestă în mod activ prin intermediul unui limbaj caracteristic. Când ne referim la grafiile non-standard observăm că există anumite contexte în care ele sunt folosite și scopuri exacte. Grafiile non-standard maschează mesajul și îl transmit codificat către o categorie de oameni atunci când subiectul dezbătut este controversat și stârnește multe discuții. Pe parcursul cercetării am observat că între oameni necunoscuți luau naștere discuții de amploare pe diferite teme. Aceștia își expuneau părerea pe care continuau să o susțină prin argumente mai mult sau mai puțin fondate. Se formau chiar grupuri care dezbăteau tema în secțiunea de comentarii cu alți utilizatori total necunoscuți. Limbajul folosit conținea grafii non-standard care nu îngreunau comunicarea. Astfel, grafiile non-standard pot deveni, dacă nu sunt deja, o formă de comunicare între indivizi pe rețelele de socializare. Această formă de comunicare oferă sentimentul apartenenței și, în același timp, libertatea exprimării în mod personalizat:

Nu există un sistem de creare a acestor forme de comunicare, iar structurile abreviate, cuvintele încifrate reprezintă niște invenții ad-hoc, aleatorii, apărute la discreția și după bunul plac al utilizatorilor acestei noi forme de comunicare. (Molea 287)

## Concluzii

Grafiile non-standard fac parte din limbajul utilizat pe rețelele de socializare și se află în plină dezvoltare. Oamenii folosesc aceste grafii din diverse motive fără să fie interesați că se abat de la limba literară. Cu toate acestea, mesajele transmise codificat și greșelile de limbă survin adesea în mod intenționat în cazul unor utilizatori care își doresc să mascheze informația sau să ironizeze diferite situații cu care se confruntă societatea.

Grafiile non-standard au apărut în mediul online din nevoia oamenilor de a se exprima într-un mod codificat, astfel încât mesajul transmis să poată fi descifrat doar de o anumită categorie de persoane. Aceste grafii au rolul de a reliefa și de a transmite anumite idei cu privire la diferite subiecte de actualitate care sunt dezbătute în social media.

Cu toate că aceste grafii non-standard reprezintă abateri de la norma ortografică, în mediul online ele au produs o oarecare îmbogățire a vocabularului prin formarea unor cuvinte noi precum „Covidel” sau modificarea cuvintelor deja existente în limbă cum este cazul cuvântului *vaccin*, care cunoaște acum o serie de forme non-standard: *vaxx*, *vaxxin*.

Grafiile non-standard capătă semnificații doar prin comparație cu grafiile standard. Pe rețelele de socializare oamenii se exprimă folosindu-se de aceste grafii non-standard pentru a evidenția anumite păreri, a induce diferite idei, a ironiza situații sau a transmite în mod codificat mesajul. „Totuși, noutatea, prospețimea expresiei verbale din spațiul virtual denotă posibilități nelimitate ale limbajului, o infinitate de variante pentru comunicare. Sunt necesare pentru aceasta două condiții: mijloace tehnice noi și creativitatea” (Molea 289).

Unii cercetători consideră că ar putea apărea noi stiluri informale în configurația stilistică a limbii. În mediul online, oamenii au început să își creeze un limbaj propriu prin care ei reușesc să comunice. Astfel, nu este exclusă formarea, în viitor, a unui limbaj nou, folosit pe rețelele de socializare și nu numai.

## Bibliografie

- Avram, Mioara. „Valori stilistice ale elementelor scrierii”. *Studii și cercetări lingvistice*, nr. 2. București: 1999. 255-265.
- Huțanu, Monica. „Grafii non-standard în presă. Încercare de tipologie”. Ana-Maria Pop (coord.). *În magistri honorem Vasile Frățilă. 50 de ani de carieră universitară*. Târgu-Mureș: Editura Ardealul, 2012. 261-273.
- Milică, Ioan, *Expresivitatea argoului*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.

- Molea, Viorica. „Oralitatea digitală – o formă hibridă între limbajul oral și cel scris sau o altfel de oralitate”. *Anuar de lingvistică și istorie literară*, LVII (2017): 283-290.
- Popovici (Nuțu), Silvia-Corina. “The Battle of Words in the Digital Era”. *Meridian critic*, nr. 1. 2019. 137-143.
- Răuțu, Daniela. *Jocurile de cuvinte în mass-media românească actuală*. București: Editura Universității din București, 2021.
- Ungureanu, Elena. „Emoticonul în limbajul mesageriei instantanee”. *Creativitate lingvală: de la semn la text*. Bălți: Editura PIM, 2014. 269-278.
- Urușciuc, Ion. „Natura semiotico-gramaticală a limbajului virtual scris al SMS-urilor”. *Limba română*, XVIII, 3-4. Chișinău: 2008.113-119.
- Zafiu, Rodica. *Diversitate stilistică în româna actuală*. București: Editura Universității din București, 2001.

**The Pleasures of Revolution: Sexuality, Power and Gender Roles  
in Julia Alvarez's  
*In The Time Of The Butterflies***

Laura-Victoria Stoica  
PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

**Abstract**

*Although a historical fiction novel, Julia Alvarez's "In the Time of the Butterflies" (1994) takes a realistic, personal approach to the lives of the Mirabal sisters, whose role in the Dominican resistance against Rafael Trujillo's dictatorship rendered them mythological symbols replete with collective hope, relatively devoid of nuance. In this paper, I will first account for the intersection of gender, class, and religion and the meeting of various social constructs that informs the Mirabal sisters' views on gender roles and sexuality. Then, I will seek to reveal how their gradual involvement (or lack thereof) in the resistance movement leads the sisters to perform a form of critical thought on sexuality and gender roles. I will further apply the close reading method on several significant passages to shed light on the strategies employed by the Mirabal sisters to navigate public and private forms of patriarchy. Finally, I will try to demonstrate that they construct sexual agency and personal fulfilment on different terms and that the espousal of revolutionary ideals is not equally liberating to all of them, thus speaking to the multiplicity and diversity of feminisms and feminist approaches.*

**Keywords:** *sexuality; gender; historical fiction; feminism; intersectionality*

**Introduction**

In her memoir *Something to Declare*, Dominican-American author Julia Alvarez details her personal journey in writing about the Mirabal sisters, Dominican freedom fighters who opposed Rafael Trujillo's dictatorship and whose heroism earned them the title of national heroes (Novas 226-227). In her essay "Chasing the Butterflies", Alvarez expands on her wish to depict the Mirabal sisters not as the mythological figures of popular media, but as "the living, breathing women who had faced all the difficult challenges and choices of those terrible years" (Alvarez SD 203). However, *In the Time of the Butterflies* has outgrown the confines of a historical fiction novel, as various critics have associated the sisters' individual narratives with testimonio, a Latina form of writing whereby Latina women can tackle historical and collective events in a personal manner ("Telling to Live" 3) (McCracken qtd. in Vázquez 307) (Karczewska 31). Reconstructing the sisters' daily lives through first-person narratives, such as diary entries and coming-of-age accounts, Alvarez aligns with the struggles of feminists of color to address multiple oppressions through the lens of "lived experience" (Moraga qtd. in Trujillo 59-60). In portraying women's daily activities, Alvarez reflects on how women's everyday choices can either undermine or further reinforce discriminatory systems based on gender, class, religion and social structures (Oliver n.p.).

As for historical context, Alvarez taps into Trujillo's dictatorial regime so as to exemplify a form of Latin American patriarchy still in place today, which assigns constrictive gender roles to women and unlimited powers to paternal figures (Gallo n.p.). In choosing coming-of-age narratives, Alvarez reckons with the impact of patriarchal oppression on young women's constructions of sexuality, shedding light on the two-fold struggle of the Mirabal sisters: fighting for freedom against an abusive political regime while also fighting for agency on a personal level (Fregoso 10). In this paper, I will first look at how the interplay of gender, class, and religion informs the Mirabal sisters' views on gender roles and sexuality; then, I

will try to argue that their gradual involvement (or lack thereof) in the resistance movement leads them to reassess their approach to gender roles and sexuality. I will perform close reading on a number of significant passages so as to illuminate the strategies employed by the Mirabal sisters to navigate public and private forms of patriarchy. I will seek to demonstrate that they construct sexual agency and personal fulfillment on different terms (as in gaining sexual control in a relationship, reclaiming their body and sexual urges, and expressing their sexual desires, be they assertive or submissive), and that joining the revolution is not equally liberating to all of them. So as not to derail from the purpose of this analysis, I will only perform close reading on the chapters prior to their imprisonment (as looking into the experience of incarceration would entail a different discussion and the assessment of new forms of physical and sexual oppression).

In the first section of my paper, I will focus on Patria and her efforts to mediate between faith, sexuality, and family. In my analysis, I will rely on Aída Hurtado's cultural criticism so as to account for how Marianismo (the cult for female chastity and submissiveness in Latin American Catholic cultures) is both a source of oppression and power for the oldest Mirabal sister (Hurtado 17). Additionally, I will draw on Gloria Anzaldúa's incorporation of Freud's concepts of Eros and Thanatos into her theory of spiritual/sexual wholeness for Latina women (Capetillo-Ponce 91). Further on, I will look at Minerva's negotiation of patriarchal authority by drawing on Foucauldian readings of power relations in Alvarez's novels (Oliver n.p.) (Rivera-van Schagen 151). Thus, I will engage with how Minerva strategically uses erotic power play and appropriates a masculine gender role so as to undermine patriarchal hierarchies. Lastly, I will consider the pervasive influence of Old World values on Dominican culture (Roorda et al. 1), and the subsequent impact of romanticized heterosexuality on Dominican young women's views of love and sexuality (Sandoval 34). I will argue that Alvarez's insertion of an overromanticizing character asks important questions about how young Latina women can reconcile domesticity and sexuality.

### **1. "The little ghost of a being folded in my womb": Eros and Thanatos in Patria's Reformed Motherhood**

In the narrative choir of the Mirabal sisters, Patria is signified through a blend of Biblical and motherly discourses, and a constant reliance on the Catholic religion as a means of interpreting her experience. A religious fervent since her infancy, Patria often questions the strength of her faith to tackle what she considers to be a temptation. As she grows up into a woman, wife, mother, and revolutionary, her relationship with religion becomes strongly linked with her negotiation of sexuality. More often than not, she tries to invest her body with a religious role. Presenting her birth as a miraculous act, Patria employs comparisons with plants and birds so as to describe the body of a baby that is non-human and otherworldly. The first images of Patria's corporeality envision a body that merely exists to articulate the desire for God: "So you could say I was born, but I wasn't really here. One of those spirit babies, *alelá*, as the country people say. My mind, my heart, my soul in the clouds" (Alvarez TB 44). The physicality that Patria sees fit for herself is the ethereal, sexless body of an eternal child, a spirit divested by sexuality and untarnished by biology, in direct connection with God. Moreover, Patria's desire to be one with God and God's creatures is manifested as a compulsion to give away everything. In an anticipatory gesture, Patria's mother singles out the girl's lack of an ownership or self-protection instinct: "You had no sense of holding on to things [...] I was afraid [...] that you wouldn't live long, that you were already the way we were here to become" (45). In view of Patria's reiteration of the self-sacrifice motif throughout the narrative, her excessive selflessness in childhood is the first, eerie



manifestation of Patria's death drive, a sacrificial need that she will manage to fulfill only later on, by joining a higher cause.

As the very intense language of the narrative seems to indicate, Patria's overwhelming desire to share herself with the world is a form of erotic energy which, as a child, she innocently channels towards religious pursuits and motherly practices. Ten-year old Patria saw God as her future bridegroom, and adult Patria retrospectively compares her early commitment to God with her peers' dreams of marrying "cute boys" (Alvarez TB 45). Already, the desirable sexlessness of the "spirit child" is undermined by the unconscious performance of gender norms. Learning appropriate gender behavior parallels Patria's growing love for Catholicism, and the two merge to construct Patria's early identification with motherhood and self-sacrifice. Her performances of godly submission (comforting troubled young men, tending to her younger sisters) and her discourse of absolute selflessness (providing for the whole world) pertain to a daily reiteration of motherhood. In retrospect, however, Patria ironically compares the selflessness and submission required by God to the quiet passivity required by a political tyrant: "My immortal soul wants to take the whole blessed world in! But, of course, it was my body, hungering, biding its time against the tyranny of my spirit" (45).

While in convent school, Patria experiences her biological body for the first time, as part of the typical teenage sexual awakening. Gazing upon her breasts and dimples, Patria is first repulsed by her womanhood and perceives it as a form of distraction from religious duties. She sees her body in the third person, as separate from herself, and tries to symbolically purge it of its womanly attributes, in an attempt to align it with her earlier sexless commitment to God: "I put my hands up against the glass to remind her that she, too, must reach up for the things she didn't understand" (Alvarez TB 45). However, as she also starts experiencing her body through touch, Patria can tell that her sexual urges are as powerful as her religious fervor. This first encounter with her own sexuality challenges Patria to slowly acknowledge her strong erotic drive, which she has so far interpreted as a desire for God: "[My hands] rambled over my growing body [...] I tried reining them in, but they broke loose, night after night [...] [When] the hands slept again [...] other parts of my body began to wake" (47).

Between looking in the mirror and masturbating at night, Patria turns her faith to the repression of her body. Ironically, while she's in the Mother Superior's office in search for guidance, Patria seems to acquiesce that the instrument of her nightly sins – her palm – will be the strongest guide to her future: "Surely it would be pride to claim a calling at my young age! I shook my head, blushing, and looked down at my palms, marked, the country people say, with a map of the future" (46). For Patria, this direct reckoning with "sin" is the first acknowledgment of sensuousness as part of her religious vision.

Having acknowledged her sensuous body and sexual desires, Patria reverts to her submissiveness as a mother figure in an attempt to regain her favor with God. While washing the parishioners' feet on Holy Thursday, one body allows her to experience both physical and spiritual fulfillment, both pleasure and piety. Thus, upon sensuously experiencing a man for the first time, Patria commits herself to becoming the earthly bride of Christ (Alvarez TB 48). Her word choices in describing Pedrito articulate the ambivalence of the motherly gender role, as both a means of submission and power: „And why, you might ask, was the otherworldly, deeply religious Patria attracted to such a[n earthly] creature? I'll tell you. I felt the same excitement as when I'd been able to coax a wild bird or stray cat to eat out of my hand" (50).

Patria's marriage will reassert her godly selflessness both as a means of nurturing and comforting her husband and family, but also as a means of "taming" and controlling them. At

this point, Patria has invested her motherly role with both productive and destructive qualities, which she will seek to exploit so as to navigate power relations in her marriage.

Throughout her marital life, Patria struggles to ensure the stability of her marriage, which she sees as a means of fulfilling her religious duty: “Build your house upon a rock, He said, do my will. And though the rain fall and the floods come and the winds blow, the good wife’s house will stand” (Alvarez TB 148). This house of God, Patria cannot fail to notice, is inhabited and protected by her spirit, which marks her, once again, as a chosen one. It is a reiteration of her hyperbolized motherly attributes, a form of religious matriarchal power through which she also maintains her social standing in spite of having married into a lower class: “Patria Mercedes was in those timbers [...] in those wide boards on the floor and in that creaky door opening on its old hinges” (Alvarez TB 148) (Vega 99-100). However, besides being a manifestation of her deep religiousness, Patria’s saintly domesticity is also a way for her to negotiate sexuality in her marriage. Her “consolations” to Pedrito’s grief come in the form of sexual submissiveness; however, her performance of selfless motherhood creates a mother/son dynamic and a bodily dependency that will enable her to convince Pedrito to give over both his lands and his son to the revolution: “I put aside my own grief to rescue [Pedrito] from his. Every night I gave him my milk as if he were my lost child, and afterwards I let him do things I never would have before” (Alvarez TB 53).

It takes a turning point in Patria’s rock-hard marriage for her to reassess her motherly role and probe to the heart of her unresolved sexual issues and religious concerns. This is one of the first moments when a sister’s revolutionary ideas are passed onto another and prompt change. Minerva voicing her rage with Trujillo’s regime echoes and reinforces Patria’s budding disenchantment with God. Minerva’s insistence on the priests’ hypocrisy, supposedly devoted to their congregation but actually selling their secrets to the SIM (Dominican Secret Services), drives home the analogy between God and Trujillo, as both have turned from professed benefactors into tormentors of their people (Alvarez TB 52). This realization impacts the spirit/body balance which Patria has been trying to achieve by dissolving her erotic desires into her commitment to marital and maternal roles. The fact that not even religious spaces are safe from human cruelty is an abrupt desacralization of the world, which Patria processes as a miscarriage, a literal inner death. Patria’s faith in God is shaken, and so is her grasp on her body; her miscarriage unveils the tension between her actual sexual desires and her carefully performed role as a model wife and mother. Rejecting the fetus equals rejecting a burdensome faith, which Patria mistook for spirit and which she blindly nourished for years. In a contrastive parallel to the fruitful spirit inhabiting Patria as a child, this scene depicts a Patria that has subdued her erotic energy into dry, numb motherhood:

For days, I’d been feeling a heaviness inside me. And I admit it, Minerva’s talk had begun affecting me [...] My faith was shifting, and I was afraid [...] [S]uddenly [...] I could feel the waters breaking, the pearl of great price slipping out, and I realized I was giving birth to something dead I had been carrying inside me (Alvarez TB 52).

Patria’s reawakening to her religious calling will come as a result of two pilgrimages, which form the background of two equally powerful epiphanies. While visiting the Virgencita of Higüey, Patria realizes that in worshipping figures of authority (be it God, Virgin Mary or Trujillo), she has lost sight of her professed selflessness to the world around her, a world she promised to serve when she was a child: “And I heard Virgencita answer me with the coughs and cries and whispers of the crowd: Here, Patria Mercedes, I’m here, all around you. I’ve already more than appeared” (Alvarez TB 59). On her pilgrimage to Constanza, upon witnessing the fatal shooting of a young revolutionary, she experiences the terror of the dictatorial regime firsthand, and her faith takes a new turn. Both pilgrimages are shifts from her self-perceived position as a privileged, godly individual (a chosen one both in terms of

social class and religious calling), to her role as a people's messenger of godly purposes. She conflates her three sons – the stillborn baby; the eldest, Nelson, who is already part of the revolution, and the newly born Raúl Ernesto, named for Cuban revolutionary Che Guevara – into the sacrificial figure of Jesus Christ, thus also articulating the Virgin's motherly sacrifice for the common good: „Coming down that mountain, I was a changed woman. I may have worn the same sweet face, but now I was carrying not just my child but that dead boy as well. My stillborn of thirteen years ago. My murdered son of a few hours ago” (Alvarez TB 162).

By becoming a missionary for the revolutionary message to the campesinos and offering up her family home for the Butterflies' meetings, she renews her motherly gender role and infuses it with new meaning, as she becomes the symbolic mother and “avenging angel” of the movement (Alvarez TB 163) (Broome 5). Her selflessness and transcendental calling are finally channeled into the salvation of the many and the fulfillment of a collective purpose through personal sacrifice. As this new role satisfies both her erotic and death drives, Patria can finally see her sexuality in more than motherly terms: she fully renounces the sexlessness of marianistic embodiment and instead embraces the sensuous body of a guerilla angel, a body both productive and destructive through the sacrifice of its progeny. The insertion of earth imagery, suggestive of renewed fertility and the sensuousness of conception, reframes the upcoming revolution as a religious act, a (re)birth through destruction:

It was in those old and bountiful fields that Pedrito and his son and a few of the other men buried the boxes once we got them loaded and sealed [...] This was a kind of farming, too, he told me later, one that he could share with his son Nelson. From those seeds of destruction, we would soon – very soon – harvest our freedom. (Alvarez TB 168)

## 2. “Snapping her eyes on the Nipples bomb”: Mate's Romantic Revolution

Alvarez's use of diary entries for Mate's voice works as a reflection upon Mate's privilege within her family (as the youngest daughter) and the negotiation of this privilege in her adult life, as a woman in her early 20s. These diary entries retain the child-like quality expected of the youngest daughter in a family and create the impression of authenticity and unfiltered style. Tied to the sheltered existence of Mate, this unfiltered expression of a girl's wishes and everyday experiences unveils a conception of pleasure predicated on domestic privilege. Growing up under the aegis of her parents' protection, Mate uses her diary to register the behavior of her elders and vicariously live through them the excitedness of adult life. Ten-year Mate likes performing and being watched, as seen in the manner she stages her First Communion: “I love my new shoes for my First Communion. They're white leather with just a little heel like a grownup young lady. I practiced a lot beforehand, and I must say, I didn't wobble once on my way to the altar. I was so proud of myself” (Alvarez TB 30). As a privileged subject in the domestic sphere, she is encouraged to perform her femininity and thus develop a romanticized view of love and domesticity. Reveling in the sensuousness of everyday life, she desires domestic entertainments more than anything - a well-made chocolate is the highest form of pleasure, and family celebrations are her longed-for treats:

Tomorrow, Minerva and I take the train home for the holidays. I can't wait! My soul is full of longing all right. I long to see Papa, whom I haven't seen in three whole months! And my rabbits, Nieve and Coco [...] And the chocolate made with enough chocolate. (32)

This playful domesticity is in close connection with her special relationship with her father, a relationship which also fuels her romantic view of the world. Even though she is schooled by Minerva in the biological workings of sex, Mate is repulsed by the idea of physicality and further retreats into romanticism as a teenager.

Encouraged by Minerva to look for her soul through writing, Mate discovers a stringent need that she cannot fulfill with either Patria's religious fervor or Minerva's restless fight for justice: "I want to know things I don't even know what they are. But I could be happy without answers if I had someone to love" (Alvarez TB 122). She tries filling the void by committing herself to love and relationships, but the erosion of paternal authority, following the death of her father and her disenchantment with Trujillo, another father figure, deprives her of her domestic privilege and undermines her romantic pursuits. She cannot form a functional relationship because she subconsciously feels that any involvement with a man would be a betrayal of her father. Haunted by a dream where her wedding dress covers her father's face in a coffin, but still striving for the romantic ideal, she perceives her encounters with men as repetitive and meaningless (122). As a result, she starts following Minerva as an alternative authority figure. Unfazed by her university courses, she picks up the revolutionary bug while receiving an ammunition delivery from one of Minerva's "comrades". Thrilled at the prospect of bigger (and illegal) things, Mate becomes the second Butterfly and becomes romantically involved with said comrade. She finally finds fulfillment upon receiving an active role in the plot against Trujillo: fabricating bombs with her roommate (144). Under the supervision of a new father figure (her revolutionary lover) and the watchful eyes of nosy neighbors, she relives the thrill of the domestic pleasures of her childhood home. At the heart of something both meaningful and entertaining, Mate recovers both her playful sense of pleasure and her romanticized version of love: on the one hand, she enjoys using her innocent femininity to cover up her illegal activities; on the other hand, she delights in the narrative of the damsel in distress that her lover weaves around her: „[My lover] was spending every moment too worried about me to pay careful attention to the revolution. My heart stirred to hear him say so. I admit that for me love goes deeper than the struggle, or maybe what I mean is, love is the deeper struggle (147)".

### **3. Minerva and Dédé: Playing with Authority or Sitting Back**

Recounting her teenage years in convent school and her adult life as a student, mother, and wife, Minerva highlights the main events that shape both her attitude towards sexuality and her role in the revolutionary struggle. She experiences her first menstruation on the same night she finds out through a roommate's tragic story that Trujillo is not a benefactor, but a dictator, and she will come to associate her terror at the blood with the discovery of Trujillo's atrocities (Alvarez TB 18). Watching one of her colleagues, Lina Lovatón, receive visits and gifts from Trujillo on campus, and then become Trujillo's underage mistress, leads Minerva to take a first stance against Trujillo's regime by refusing to showcase her femininity. Confronted with the immediacy of her colleague's tragedy, she resorts to small, daily gestures meant to dismantle the patriarchal system that lures teenage girls into becoming luxury prostitutes (Oliver n.p.). However, in doing so, Minerva also starts feeling repulsed by her body and repressing her sexuality. While dressing up as a boy to perform a school play in front of Trujillo is a subversive gesture, Minerva's breast-biding in an attempt to desexualize her body marks the internalization of the misogynist perception of womanhood as weakness or vulnerability (Alvarez TB 23).

However, witnessing Lina progress from a mere schoolgirl to a national symbol celebrated in school (the gymnasium is renamed for her) also informs Minerva about the impact that female sexuality can have upon male authority (Alvarez TB 24). She is close to reiterating Lina's relationship with Trujillo when she is invited by the dictator to attend the celebrations of Discovery Day as one of his special guests (93). Processing the minute organization of these select social events (from table arrangements to dance routines), Minerva realizes that these celebrations are erotic power plays meant to consensualize submission to the regime:

He rises from his chair, and I am so sure he is going to ask me that I feel a twinge of disappointment when he turns instead to the wife of the Spanish ambassador [...] This regime is seductive. How else would a whole nation fall prey to this little man? (96)

While dancing with Trujillo, Minerva plays along with Trujillo's sexual innuendos and capitalizes on his sexual desire so as to convince him to allow her to sign up for law school (98). Using her sexuality as a form of negotiation with an abusive patriarchal system, Minerva will seek to derive power and control, rather than romance, from sexuality.

On the cusp of adulthood, Minerva declares herself clearly unimpressed by romance and uninterested in men. It is in the aftermath of another reckoning with male authority that she gains interest in male bodies. When told off by her father for her revolutionary sympathies, Minerva calls him out on his hypocrisy and asks to see his mistress and second family (Alvarez TB 89). On their way back home, she drinks in the bodies of men working in nature and claims having experienced romantic feelings for men for the first time:

And as I said those words my woman's eyes sprang open. All the way home I kept seeing them from the corners of my eyes, men bending in the fields, men riding horses, men [...] nibbling on a spear of grass, and I knew very well I was looking at what I wanted at last. (92-93)

However, seeing as she later becomes a provider for her father's second family after her father's death, her epiphany of restored faith in masculinity can also be interpreted as a newly found desire to unseat defective male authority (embodied by Trujillo and her father) and take on manly responsibilities herself. On this occasion, as on her second encounter with Trujillo, when she is asked to plead for her father's release from prison, she wants to be seen as an equal enemy to patriarchy rather than a woman, an individual of equal rights to man and who can have a similar impact in society: "I look down at the lopsided scales as he puts his dice back. For a moment, I imagine them evenly balanced, his will on one side, mine on the other" (115).

Dédé's coming-of-age narrative is different from her sisters' in that her teenage years are uneventful by comparison, especially when it comes to traumatic sexual discoveries. The most practical and conforming of all the sisters, she successfully manages her father's business and naturally accommodates everyone with her bright and mild nature (illustrated in her nickname, "Miss Sonrisa, cheerful, compliant") (Alvarez TB 177). Out of all the sisters, she retains a particularly strong connection with their family, by marrying one of her cousins and then moving in her parents' home after their father's death. Once the sisters become strongly involved in the revolution, Dédé's down-to-earth nature ensures the connection between her sisters' radical approach and their mother's skepticism. Significantly, Dédé's first heartfelt romance coincides with Minerva's first contact with a real-life revolutionary. However, while Minerva gets close to Lío because their relationship as revolutionary comrades allows her to receive equal treatment to men, Dédé feels romantically attracted to Lío but actively holds back her desires for fear of looking unfeminine. Symbolically, the "play" metaphor is reiterated in the girls' attitudes towards the volleyball matches with Lío: Minerva sees participating in a then-masculine activity as one more opportunity to play with and subvert male authority, while Dédé prefers only watching, for fear of antagonizing her father and losing her stable position in the family: "Of course, she never plays. Except for Minerva in her trousers and tennis shoes, the girls all sit in the galería cheering the boys on" (70). She vicariously experiences the thrill of revolution through her discussions with Lío and wishes to be with him so as to feel "grand and brave" herself (79).

It is out of practicality (and fear) that she marries one of her cousins, predictable and familiar Jaimito. Years later, when she is the only sister to not have joined the revolution,

Dédé tries to blame her lack of action on her marital problems (Alvarez TB 179). Encouraged by her sisters to stand up to Jaimito, she plans on leaving him but backs down when he threatens to permanently take away their children. With her family and her uneventful life on the line, she indirectly admits that it has been comforting, rather than oppressive, to have her husband deter her from joining the revolution, and thus validate her own fears: “I just have to admit to myself. I’m not you – no really, I mean it. I could be brave if someone were by me every day of my life to remind me to be brave. I don’t come by it naturally” (186). Dédé is genuinely afraid for herself and does not feel comfortable dissolving her uncertainties into a higher cause. Unlike Patria, who joins the revolution so as to reconcile her sexuality and her religious calling, Minerva, who wishes to experience equality to men, and Mate, who needs to find a middle ground between romantic adventurousness and paternal authority, Dédé would hold on to her small, hard-earned achievements (her children and her parents’ home) rather than reconcile romantic and social fulfillment through a larger narrative.

### Conclusions

All in all, *In the Time of the Butterflies* is one more example of Alvarez’s predilection to juxtapose the personal and the political. Minerva’s words, “None of us [come by courage naturally]”, seem to sum up the quintessence of Alvarez’s message (Alvarez TB 186). The trials and tribulations of the Mirabals’ daily lives show the revolution for what it is – a process involving both personal and collective change. Just like the Garcia Girls of Alvarez’s eponymous debut novel, where becoming American parallels becoming a woman, the Butterflies grow up into women as they accept or refuse to enter and process the revolution. Coming to terms with their sexuality and reforming their gender roles is integral to their struggle, as is the negotiation of family life and religion, central to Latina women and Latino communities. While not all four Mirabal sisters welcome the liberating potential of the revolution, engaging with the revolution is an eye-opening experience for all (the reader included) about the resonance of personal power and the significance of daily choices. Rewriting miscarriage as part of a religious mission so as to reclaim one’s body, fabricating bombs for your boyfriend so as to live your romantic fantasy, playing up the erotic factor so as to undermine dictators, or taking pleasure in safety and stability, are all personal choices which feed into and shape the making of history.

### Works Cited

- Alvarez, Julia. *In the Time of the Butterflies*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books, 2019.
- Alvarez, Julia. *Something to Declare*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books, 1998.
- Broome, Darren K. “Writing the Female Body in Alvarez’s *In the Time of the Butterflies*” *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal* 3 (2011): 1-13, doi:10.20429/cr.2011.030102.
- Capetillo-Ponce, Jorge. “Exploring Gloria Anzaldúa’s Methodology in *Borderlands /La Frontera – The New Mestiza*.” *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 4 (2006): 87-94. <https://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol4/iss3/11>.
- Fregoso, Rosa Linda. “Julia Alvarez, *In the Time of the Butterflies*” *Reading U.S.*
- Gallo, Laura P. Alonso. “The Good, the Brave, the Beautiful!: Julia Alvarez’s Homage to Female History” *Evolving Origins, Transplanting Cultures: Literary Legacies of the New Americans*. Eds. Laura P. Alonso Gallo and Antonia Domínguez Miguéla. Huelva: Universidad de Huelva, 2002. 89-100.
- Hurtado, Aída. *Intersectional Chicana Feminisms: Sitios y Lenguas*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, 2020.
- Karczewska, Anna Maria. “The Mirabal sisters and their testimonio in Julia Alvarez’s *In the Time of the Butterflies*.” *Crossroads. A Journal of English Studies* 14 (2016): 28-36, doi:10.15290/cr.2016.14.3.03.

- Latina Writers: Remapping American Literature*. Ed. Alvina E. Quintana. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003. 7-14.
- Novas, Hilmice. *Everything You Need to Know about Latino History*. New York, NY: Plume, 2008.
- Oliver, Kelly. "‘One Nail Takes Out Another’: Power, Gender, and Revolution in Julia Alvarez’s Novels." *Foucault and Latin America: Appropriations and Deployments of Discursive Analysis*. Ed. Benigno Trigo. New York and London: Routledge, 2002. 235-246.
- Rivera-van Schagen, Judy. "Mininarratives: Subversive Discourse in Julia Alvarez’s Works". *Hispanic Journal* 23 (2002): 151-159. [www.jstor.org/stable/44284705](http://www.jstor.org/stable/44284705).
- Roorda, Eric Paul, et al. "Introduction." *The Dominican Republic Reader: History, Culture, Politics*. Durham and London: Duke University Press, 2014. 1-8.
- Sandoval, Anna Marie. "Crossing Borders and Blurring Boundaries: Sandra Cisneros Re-Visions the Wailing Woman." *Toward a Latina Feminism of the Americas: Repression and Resistance in Chicana and Mexicana Literature*. Austin, TX: University of Texas Press, 2008. 19-44.
- The Latina Feminist Group. *Telling to Live: Latina Feminist Testimonios*. Durham and London: Duke University Press, 2001.
- Trujillo, Patricia Marina. "Feminisms." *Routledge Companion to Latino/a Literature*. Eds. Suzanne Bost and Frances R. Aparicio. New York and London: Routledge, 2013. 55-66.
- Vázquez, David J. "Novel." *Routledge Companion to Latino/a Literature*. Eds. Suzanne Bost and Frances R. Aparicio. New York and London: Routledge, 2013. 299-309.
- Vega, Ibis Gómez. "Radicalizing Good Catholic Girls: Shattering the ‘Old World’ Order in Julia Alvarez’s *In the Time of the Butterflies*." *Confluencia* 19 (2004): 94-108.

## **The Mammy Stereotype in *Gone With The Wind* and *To Kill A Mocking Bird***

Adriana Ioana Giorgiana Colibaba  
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania

### **Abstract**

*This paper examines the emergence and evolution of the Mammy stereotype primarily in the American culture in connection with two of the most influential novels which deal with the problem of slavery and social inequality based on race, namely "Gone with the Wind" by Margaret Mitchell and "To Kill a Mockingbird" by Harper Lee. The Mammy, seen as a somewhat comic character and remembered as the most faithful domestic slave who would always sacrifice herself and her own family for her master's, is presented as indispensable for a white family, a mother-like figure, and the one responsible for passing down the Southern values and racial inequalities. The paper aims to demonstrate that the Mammy figure was created and popularized through literature, cinema, and household items to conceal the harsh realities that African American slaves had to face and to come in opposition to the slave narratives and the abolitionists' claims. With every generation of readers after the Civil War, the Plantation Myth has been renewed and reinforced, making the Old Plantation South full of captivating stereotypes one of the most adored antebellum products. These stereotypes blurred the line between what was imaginative and accurate, culpability and justice, and a free human being or mere property.*

**Keywords:** *Mammy, stereotype, slave, the Plantation Myth, tradition*

### **Introduction**

This paper focuses on one of the most prominent figures in Southern literature, namely the Mammy—the domestic slave who occupied the highest place in the slave hierarchy, reminding the readers about an ideal of coexistence of the two races, an ideal destroyed by the Civil War. Nonetheless, this stereotypical character with hyperbolized traits is nothing more but a means of manipulation and rewriting history, as it has been used to embellish facts. Along with the Southerners' fear of being criticized by the rest of the world for what they did, another reason for creating the myth of perfect harmony and faithful slaves was that Americans hoped that there could be a reconciliation with former slaves and their race, living together in a world in which racism, injustices, the past events and, more importantly, the whites' mistakes could be forgotten. Thus, the reasons underlying this topic are the complexity of the racial issue together with the image of the African American woman on the plantation, these two giving the reader new perspectives on the 19<sup>th</sup> century plantation life and leaving room for interpretation and further research. Both Margaret Mitchell and Harper Lee succeeded in creating emblematic Mammy figures that are representative for two distinct segments of the American history, namely the Civil War and the Great Depression.

### **1. *The Plantation Myth* in American Literature**

In the history of mankind and, particularly, in the history of the United States of America, one chapter will always come back to the surface, reminding of the shameful deeds that the white man committed in his run for power and fortune – slavery. After it was abolished in the Northern states at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, the tensions between the North and the South increased as the latter refused to free the enslaved, claiming that having this type of workers was beneficial for the economic growth of the country and that, in fact, slaves were



content in their situation, being cared for by the owners. In the attempt to defend themselves and the plantation tradition, Southerners started to idealize their organization and the relationships established between the master and his slaves even before the Civil War, creating the so-called *Plantation Myth*. As the name suggests, they were trying to embellish the image of slavery in the South, creating an appealing picture of an agrarian region governed by traditional and chivalric values where everyone knew his or her place in society and was gratified by it. As Patrick Gerster and Nicholas Cords argue, “Though America long has been a haven for myth, it is the American South more than any other region of the country which has taken command of the nation’s mythic imagination” (567). Created to serve as a means of validation of regional identity and to give meaning to the disturbing events, the plantation myth is strongly associated with the nostalgia for the old times, the lost innocence yearned for, and the heroic past of the Confederates.

The period between 1828 and 1832 is characterized by a series of critical events like slave rebellions and Northern antislavery movements which made the planters and intellectuals of the South defend their institution by different means, especially in written forms such as “political speeches, editorials, newspaper articles, pamphlets, court decisions, Sunday sermons, and novels” (Tracy 5). In this way, they hoped to make Northerners and Europeans understand the necessity of slavery and this stratification of society for their progress. Consequently, a handful of antebellum writers initiated a new literary genre, the proslavery literature, which came to the planters’ help, presenting them as benevolent father figures interested in the well-being of their slaves (Gray and Robinson 59). Thus, the antebellum literature aimed to present the Southern society as civilized, caring, orderly, opposed to the Northern society, which was seen as capitalist and in a continuous toil for industrialization and development. Refusing to see the negative impact that the institution of slavery had upon African Americans, the antebellum writers focused on presenting slavery as a way of civilizing pagan populations through patriarchy, changing them from irrational beings, thieves, liars, naked savages into respected, God-fearing workers, thus reverberating the legitimating discourse of colonialist mentality.

For those people who believed that African Americans were intellectually and morally inferior to whites by birth, in their eyes, a society based on slavery could cause no harm, but promote harmony and the recognition of the differences between people and races, differences that could lead to a well-shaped hierarchy and create a sense of civilization (Tracy 8). Having as a main institution the patriarchal family, which gave the white men complete power, the Southerners claimed that the enslaved were protected by whites through being given work, thus a meaning in life, without having to compete with the superior Americans for a place in society. Thus, attacking the institution of slavery by calling its practices unchristian and un-American, the antislavery activists assailed not only the Southern labor system, but also the master’s integrity and his image of a capable leader (Tracy 15). The abolitionists went even further and wrote papers in which they tried to signal the implications of slavery and the inequalities within the American society, enhancing the ideological opposition upon slavery. Among these, one may mention Thomas Paine’s *Slavery in America* (1775), William Lloyd Garrison’s newspaper *The Liberator* (1831-1865), David Walker’s *Appeal...to the Colored Citizens of the World...* (1829), *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845), Solomon Northup’s *Twelve Years a Slave* (1853). Representative for this period and extremely influential is Harriet Beecher Stowe’s novel, *Uncle Tom’s Cabin*, which encouraged other abolitionists who believed in the power of literature to inform, educate and change mentalities to stand up and talk about their disapproval concerning how their society was structured. Several slave narratives started to circulate, creating a more vivid image about slaves’ life. Consequently, the defenders of slavery from the Southern United States responded to these authors by generating the so-

called *Anti-Tom literature* or *plantation literature*, publishing books that would save their image and accuse abolitionist writers of exaggerating realities: “by 1856 more than thirty anti-Tom novels had been written and published in an effort to reverse the nation’s negative attitudes toward the South and slaveholding. None of the *anti-Tom novels* could rival the sales of *Uncle Tom’s Cabin*, but they were influential among slavery apologists” (Wallace-Sanders 42).

Analysing the themes tackled by authors, one may say that the novel of the 19<sup>th</sup> century can be divided into two main groups: the abolitionist one and the pro-slavery one, the latter containing two subdivisions, namely the plantation novel and the historical romance – “authors produced two kinds of novels: the plantation or *Virginia* novel, which was derived from the sentimental tradition established by Richardson; and the *historical romance* established by Sir Walter Scott” (Tracy 32). Even though they tried to avoid conflicts generated using slaves’ labour by means of idealizing facts and creating charming stories, the Civil War could not be avoided. After this milestone in the evolution of the United States, the Southerners, defeated and facing harsh realities, continued to tell nostalgic stories and commemorate the old times.

## 2. The Mammy-Figure

To respond to and deny the accusations of brutality, torture, violent punishments and rape, slaveholders and the intellectuals who were against the abolitionists made popular stories of faithful slaves, making the readers dream about a time when old uncles, aunts and mummies would be part of a white family, being held dear. About the Mammy-Figure wrote extensively authors and scholars such as Kimberly Wallace-Sanders, Susan J. Tracy, Micki McElya, and Francis Pendleton Gaines, revealing more facets of the South and making considerable contributions to nowadays understanding of the concept of the domestic slave.

The Mammy, remembered as a faithful slave who gladly cooked and cared for the master’s children, is nothing more but an illusion, a bridge between the Old and the New South. Part of the antebellum myth, which has been passed down from one generation to another, her aura is made of the white Southerner’s wishes to reassure the readers that the patriarchal benevolence typical for the South was real and that utterly-gone period of time was filled with harmony and abundance. This cultural image of an enslaved woman loved by her white family was used in an attempt to find justification for the institution of slavery. As Bercaw and Ownby note, portrayed as an obese, middle-aged, intellectually inferior, dark-skinned domestic servant, always grinning with a smile that would make, by contrast, her skin seem even darker, the reverse of the American standards of femininity and grace, wearing drab calico dresses and a bandana around her head, this woman “is viewed as humorous and comedic”(226), but indispensable for a white family. Moreover, to stress the interdependence between the white family and their domestic servant, the Mammy is often described as a devoted slave whose main interest is to ensure that the needs of her master’s family are continuously met, ignoring her own demands and wishes. Docile in relation to whites, the Mammy is rather judgmental and aggressive when it comes to her own community, feeling that she is an extension of the white family. She accepts her fate and her inferiority in the American world, without trying to challenge the social order. Content with her condition and thankful for what living in a Christian white family means, the Mammy does not sacrifice only her needs, but also those of her own family, neglecting her children while providing comfort and emotional support for the planter’s family.

Trying to deny the accusations of brutality and inhuman practice towards African Americans, the Mammy’s cultural image transmitted the idea that the institution of slavery was benevolent and caring, coming to the aid of “uncivilized” populations and making them

part of the American society – “To the English convinced of the superiority of their own civilization and cultural attainments, the Africans appeared uncivilized, heathen, even savage” (Cooper and Terrill 56). Attempting to deny the accusations of rape and sexual harassment, the Mammy image is shaped as a sexually undesirable woman, a mother-like figure which embodies the supreme parental affective relationships. This image is opposed to the “Jezebel” stereotype, which implies that African American women, in antithesis with the white model of self-respect, purity and modesty, are innately promiscuous, sexually alluring and lewd. Presenting the mammy as a desexualized woman only accentuates the duality of these women’s nature; whereas the young one seduced wealthy white plantation owners to satisfy her carnal and animalistic needs, the old one was a religious woman, with no desires that would force her to sin, a confidant and a moral mentor for those who were in her care. Her body represents the tendon that keeps the two races united: “the muscle of African American slave labor with the skeletal power structure of white southern aristocracy” (Wallace-Sanders 21). With her body, she nurtured her own children and their soon-to-be owners, being a symbol of maternity of the Old South. Also, often portraying her with a white baby in her arms can be perceived as a reminder that the Southern states became prosperous on slave labor, their wealth being the merit of African Americans.

Having both physical and behavior exaggerated traits, the Mammy remains the most recognizable character of the American Southern literature, marked by excess and seen as an overweight tall woman, who sings and tells stories while working, being, at the same time, a disciplinarian. Always depicted in the presence of white children, her attachment towards them is emphasized, in contrast to the carelessness with which she deals with her own children. Characterized by impatience, sometimes showing even abuse and violence towards her dirty and bad-mannered children, the Mammy shows a deep interest in the well-being of her charges, showering them with an abundance of affection and care. Her devotion towards the master’s family places her in a position of racial inferiority, this woman losing her own identity when becoming a Mammy, as she remains known under this name for the rest of her life. Thus, becoming a Mammy means receiving a title and, at the same time, a new identity. With this position within the white family’s household, besides raising her charges, she may also have the role of a cook or a maid for her mistress whom she treats as a child. Mammy’s sense of humor and lack of education is accentuated by the fact that she speaks in the so-called “plantation dialect”, even though she does not identify herself with the rest of the workers from the slave quarters. Feeling that she is part of the culture that oppresses her, mammy is often seen by the rest of the slaves as unreliable and untrustworthy, despite her major authority within her owner’s household.

Described by Southerners as “the most influential force in their childhood” (Wallace-Sanders 25), she represents the ultimate symbol of maternity and, through her, pro-slavery writers tried to demonstrate and mislead the readers into believing that slaves were content with their life, as this woman devoted herself to her owners, putting their interests above hers – “In addition to cotton, the myth of the plantation South proved to be one of the most cherished and enduring antebellum Southern products. The dashing planter heroes, captivating belles, and contented and industrious slaves are stereotypes that have been reworked in each generation since the Civil War” (Tracy 49). With a dual role of both a surrogate and biological mother, her maternal instincts are accentuated in order to show the image of a docile and caring slave. Thus, like a Southern fabric, she is shaped by a collective consciousness that wants to promote, through texts, visual images and objects, the figure of the perfect slave, enduring, strong and loyal, resulting the symbol of racial harmony. This propaganda of African American motherhood idealized a woman who was inferior to white American citizens because of both her race and economic background, breastfeeding and raising a child who will own her and her family. Claiming that the domestic intimacy

established between a Mammy-Figure and her white family was unique and misunderstood by the rest of the world, Southerners defended themselves by comparing the fulfillment that a mother experiences with the necessity of slavery in a society based upon racial structures (Wallace-Sanders 37). Thus, the Mammy-character shows slavery as a supportive institution that cherished its laborers and the special relationship established between them and their masters.

### 3. The Representation Of The Mammy-Figure in the Novel

When studying the Mammy-archetype in American literature, one cannot ignore the African American house slave from *Gone with the Wind*, as she represents the emblem of servility, displaying all the characteristic features that enable the reader to have a clear understanding of the dynamics between slaves and their masters. Mammy, deprived of a name and called by an appellation which suggests her main function in the household, is the bridge between the white family and the slaves, showing affection and unquestionable gratitude towards her master, being the confidant of her mistress and playing the role of a surrogate mother for their white children. Seen as “the last link with the old days” (Mitchell 1983), Mammy cannot be separated from the Southern memory, representing a comforting reality for those who found themselves in the tumultuous events of the 1860s and 1870s and who longed for their happy early years surrounded by devoted slaves. Thus, Mammy is the symbol of stability and reassurance for Scarlett, enhancing the idea that slaves and whites needed each other: “Suddenly she wanted Mammy desperately, as she had wanted her when she was a little girl, wanted the broad bosom on which to lay her head, the gnarled black hand on her hair” (Mitchell 1983).

Influenced by the stereotypical image of the African American nurse that was circulating, Mitchell’s Mammy follows the same patterns, displaying the same characteristics: “Mammy emerged from the hall, a huge old woman with the small, shrewd eyes of an elephant. She was shining black, pure African” (Mitchell 46). Having her traits hyperbolized until she becomes a comical caricature, Mammy is portrayed as old, obese and domineering, a faithful slave who internalized the whites’ system of belief, without caring about her inferiority. Being in the O’Hara family for three generations, as she was Ellen’s nurse as well, and having no family of her own, this woman belongs completely to her white family. Early in the novel the reader finds out that she was deprived of any contact with the other slaves, the result of this being evident in her behaviour, values and mannerism. Having no African American background to affect her and being kept apart from her community, she is the perfect Mammy – entirely devoted to her owners. Furthermore, the author stresses the reciprocity of this ownership by introducing Mammy as obsessed with taking care of the O’Haras, running their lives and making sure that Scarlett obeys the Southern moral codes and etiquette, stating that “Mammy felt that she owned the O’Haras, body and soul” and that she was “devoted to her last drop of blood to the O’Haras” (Mitchell 46). The fact that her ancestry was erased can be observed in her vocabulary choices, as she categorizes people into three groups, following the Southern values and conventions and adopting them as her own: “quality white folks”(Mitchell 131), white trash and “wuthless niggus” (Mitchell 48). Utterly losing the tie with her community and her African cultural identity, she adopts the point of view of the dominant group of planters regarding her people, looking down on them as to uneducated and inferior beings and denying any spiritual identification with them.

By shaping a mother-like figure that contributes to the development and flourishing of the slave system, Mitchell perpetuates that idea that a mammy was not a simple slave, but she was of a special kind, promoting and passing down the Southern racial inequalities. Different

from the other slaves who, though loyal, are ignorant and indifferent to their masters' affairs and private lives, Mammy raises her white charges with deep love and care:

Mammy nearly nurtures Scarlett to death. She chases her with a shawl so she doesn't catch a cold, orders her to stay out of the sun to protect her fragile white skin, and forces her to eat privately so that she can keep up the public appearance of being dainty. (Wallace-Sanders 126)

She embodies the plantation owners' belief that the institution of slavery was beneficial for both sides by eagerly accepting her position within the American society and trying to imitate her persecutors: "Mammy was black, but her code of conduct and her sense of pride were as high as or higher than those of her owners" (Mitchell 46). Even though she has no children of her own and does not breastfeed her white employers' children like the typical domestic slave woman, Mammy represents another clear example that the Southern states became prosperous on slave labor and sacrifices, as she continuously tries to force-feed Scarlett and Ellen. Well-versed in the Southern codes and mannerism, she keeps Scarlett in line – "Whom Mammy loved, she chastened. And, as her love for Scarlett and her pride in her were enormous, the chastening process was practically continuous" (Mitchell 47) – appearing comical and pathetic at the same time, as she is an African American domestic slave who believes she is part of her aristocratic white family and gives her young mistress lessons about how to behave like an authentic Southern belle.

In contrast to Ellen's nature, which is too holy and refined to assume the mother role and its responsibilities, Mammy's position in the household as a surrogate mother is accentuated; she is the one who keeps her young mistress in line, worrying about her well-being and behaviour in society, her manners and choices in life, the one who uses words of endearment when talking with her and the one who scolds her to be a lady, possessing all the facets of a mother-like figure for a young girl – loving, caring and involved at the same time, knowing Scarlett's true self better than anyone else. Mammy keeps the role of an emotional support for Scarlett until the end of the novel when her mistress yearns to be caressed by her again. Mammy is her life-long confidant, a pillar in her unsteady life, her refuge, the one who helps her regain the family's fortune. Feeling that she is part of the O'Hara family, she does not consider leaving Tara or Scarlett, even after all the African Americans are freed as a result of the Civil War, staying loyal to the only family she ever knew – "He knew her shortcomings but, after all, she was a family darky" (Mitchell 1704).

Ambiguous and complex at the same time, Mitchell's Mammy is valued and held dear by her family – "Scarlett felt that Rhett should be firm with Mammy, as became the head of the house, but Rhett only laughed and said that Mammy was the real head of the house" (Mitchell 1662) – being, at the same time, together with the magnolias and the fields, an integrated part of the O'Hara plantation. Scarlett is the one who states that Mammy belongs to Tara in the last part of the novel: "the avenue of dark cedars leading to Tara, the banks of cape jessamine bushes, vivid green against the white walls, the fluttering white curtains. And Mammy would be there [...] Mammy, the last link with the old days." (Mitchell 1989)

For her, no matter what time brings, Mammy remains unchanged and permanent like a stoic statue, a familiar and comforting image in a reality subject to an irrevocable shift from the Old to the New South, where the relationships between African American slaves and their masters are demolished.

#### **4. Calpurnia, an Atypical Mammy**

Almost 30 years after *Gone with the Wind* and its brilliant success, another novel that would touch upon the issue of racism would emerge and shatter the public opinion. Harper Lee's 1960 novel, *To Kill a Mockingbird*, is a plea for humanity, equality and social progress,

challenging the still persisting opinion that African Americans are a danger for the society and they should be excluded from the social circles of whites. Told from the innocent point of view of a six-year-old girl named Scout, the coming-of-age story depicts the most relevant events that happened over the course of three years in Maycomb, during the Great Depression, the main characters being the narrator and her family members, together with Dill and Calpurnia, the house servant. Calpurnia, or Cal, the housekeeper, is the best well-defined African American character in the novel, being, at the same time, different from the typical mammy stereotype known in literature. Lee challenges the perpetuated image of the fat willingly subservient slave who would do anything for her white family, like an “Uncle Tom” type of character, in creating Calpurnia. Opposed in appearance to the well-known Mammy— “She was all angles and bones; she was nearsighted; she squinted; her hand was wide as a bed slat and twice as hard” (Lee 4) – but a trustworthy person who is content with her life, she represents the mother figure for both Jem and Scout, being truly part of the white family and indispensable in their education and upbringing.

Not only a hired worker for the family, Calpurnia is valued by Atticus who defends her in front of Aunt Alexandra who would like to fire her: „Calpurnia’s not leaving this house until she wants to. You may think otherwise, but I couldn’t have got along without her all these years. She’s a faithful member of this family and you’ll simply have to accept things the way they are” (Lee 123).

Thus, challenging the racial stereotypes, he enforces the necessity of having Calpurnia in their house: ”in his wife's absence, Calpurnia is more than just a cook--she is the closest approximation to a maternal force that exists in Jem's and Scout's lives; although not a substitute for their mother, she is pivotal to their successful upbringing” (Halpem 43).

However, Lee’s narrative comes with a twist; she presents Calpurnia as one of the only people in her community with potential to elevate herself, against her poor backgrounds, and one of the only African Americans in Maycomb who can read and write, passing down her knowledge to her eldest son, Zeebo. A fact to be taken into consideration is that Calpurnia is not a live-in maid, her life outside the Finch property becoming an interest for her white employer’s children. When Scout becomes aware of the fact that there is more to Calpurnia than she would imagine, she asks to be part of her unknown life: “Cal, can I come to see you sometimes? [...] Out to your house,” I said. “Sometimes after work? Atticus can get me” (Lee 114). The woman’s first response, “See me, honey? You see me every day” (Lee 114), implies the layers of personal distance that intervene between an African American worker, be it a slave or not, and the white family for whom he or she works, the latter getting to know and understand only a small part of the worker’s life.

As Atticus himself admits, Calpurnia is the only one, besides him, who is to be thanked for the children’s education, this woman being his advisor and confident during difficult times and for delicate tasks. She successfully fulfills the role of a mother for Jem and Scout, teaching them primarily about morality and not misjudging other people on their backgrounds, as they are all equal – “Naw Jem, I think there’s just one kind of folks. Folks” (Lee 207). Presented in contradiction to Aunt Alexandra, who has a system of values characteristic for the Old South, Calpurnia is a mother-substitute who equally combines affection with the rational methods in the upbringing of the children of her employer:

If anything, she’s been harder on them in some ways than a mother would have been... she’s never let them get away with anything, she’s never indulged them the way most colored nurses do. She tried to bring them up according to her lights, and Cal’s lights are pretty good – and another thing, the children love her. (Lee 123)

Opposed to Aunt Alexandra who tells the children not to mix with Walter Cunningham and others like him, Calpurnia breaks the boundaries between races and social ranks by bringing

the children to her church and scolding Scout for making an impolite remark when Walter, the boy of a poor but decent family, comes to them for dinner. Protesting that the boy is not her “comp’ny”, the girl is kept in line by Calpurnia who reminds her that they are all equal, even though some are more fortunate than the others. Thus, while Aunt Alexandra lives by the social norms and conventions of the South, Calpurnia lives according to the human values, displaying common sense and sensitivity and treating everyone equally.

Because she values education and learning, she is appreciated by Atticus who calls upon her in times of need. In fact, Scout points out that: “when she was furious Calpurnia’s grammar became erratic. When in tranquility, her grammar was as good as anybody’s in Maycomb. Atticus said Calpurnia had more education than most colored folks” (Lee 21), stressing Calpurnia’s elevation.

However, she lives a double life, perceived as the link between the two opposite worlds – the world of “white folks” and the world of the stigmatized African Americans– and speaking two languages – the language of the elevated people and the “nigger talk” – “moving with a sense of moral command in white and black worlds alike and having command of two languages” (Meyer 214). The children are astonished to notice a shift from the woman they have always known to the woman who is part of the African American community of Maycomb and knows how to integrate herself: “That Calpurnia led a modest double life never dawned on me. The idea that she had a separate existence outside our household was a novel one, to say nothing of her having command of two languages.” (Lee 113)

As the children insist that she should not talk in dialect, but present herself as they know her, namely a literate and decent woman, Calpurnia stresses the importance of keeping the two distinctive sides of herself separated from each other, as they should never be switched.

Certainly, constantly switching from one language pattern to the other and crossing the line between the two worlds suggest wise thinking and adaptability. Through her words, Lee transmits the message that change comes from within and it should not be forced or imposed. Knowing her place in society while, at the same time, not restraining herself from speaking her mind, Calpurnia respects the formal boundaries that exist between her community and whites. However, as Atticus is out of town with business, she takes the children to the church where her son is the vocal leader, bypassing the rules concerning the interaction between the two sides of Maycomb. Being sharply criticized by Lula, a member of the church, for bringing the white children to the African American quarters, Calpurnia is unflinching in the face of the accusations and even amused, claiming that the Finch children are her “comp’ny”(Lee 107), while advocating for equality – “It’s the same God, ain’t it?” (Lee 107). Being nothing else but a mother for these children, she can easily defy the boundaries that exist in a Southern society concerning the physical spaces and limitation, refusing to violate, however, the rules of using the dialect: “Again I thought her voice strange: she was talking like the rest of them” (Lee 107). Thus, she is careful which social norms can be crossed and which must be respected. Being a model to her employer’s children, she teaches them indirectly that some racial and social boundaries can be ignored, the children easily moving from one group to the other, establishing relations between the two races.

In conclusion, Lee’s novel deals with the treatment of humans, more precisely, the man’s inhumanity to man, touching on the issue of double standards. Despite many years have passed since the abolition of slavery, in Maycomb, African Americans are seen as outcasts, constantly insulted by the white inhabitants of the town, considered immoral and prone to criminality. Calpurnia, the only fully depicted African American character in this novel, is an example of a worker who knows her place within a racist society, but who does not internalize the stratification based neither on skin colour nor class, treating everyone equally, showing respect and helping those in need with no prejudice.

## Conclusion

The aim of this paper has been to demonstrate that the Mammy-stereotype, promoted through literature, emerged as a way of embellishing the role of the institution of slavery, presenting the plantation owners as benevolent father figures interested in the well-being of their slaves. Living in harmony, the exponents of both two races benefited from the peculiar Southern institution, the slave owners providing African Americans with jobs, while keeping them apart from the white competitors, taking care of and holding them dear, while, in turn, the slaves decisively contributed to the economic growth of the South.

Regarding Margaret Mitchell's character, Mammy, respectively Harper Lee's, Calpurnia, one can conclude that there is a thin line between being a stereotype present in literature and a historic reality. However, the two characters are presented in different lights. Mammy seems to possess all the stereotypical characteristics of a traditional African American nurse, devoting her whole existence to her master's family, internalizing the white man's point of view and Southern conventions as her own, and deciding to cling to Scarlet and her inferiority even after the slaves' liberation. Overlooked and with her complexity reduced by the white writer, the Mammy is presented in relation with her white family, perpetuating the idea that this domestic slave was indispensable for the Southerners, but still inferior in a society dominated by racism and preconceptions. Calpurnia, on the other hand, even though she is aware of her place within a racist society, does not live by the social conventions of the South, but by her own, displaying a strong sense of justice and stoicism. Also, by having a family and a house for herself, Lee tries to put some distance between Calpurnia and her employers, showing that she is not dependent on them. The woman's good command of both language patterns and her ability to switch from the world of her people to the world of the whites enhance the fact that she learned how to maintain her independence, while being a bridge between the two sides of Maycomb and belonging to both of them.

## Works Cited

- Bercaw, Nancy and Ted Ownby. *The New Encyclopedia of Southern Culture. Gender*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2009.
- Gray, Richard and Owen Robinson. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- Halpem, Iris. "Rape, Incest, and Harper Lee's 'To Kill a Mockingbird': On Alabama's Legal Construction of Gender and Sexuality in the Context of Racial Subordination." *Columbia Journal of Gender and Law* (2009).
- Lee, Harper. *To Kill a Mockingbird*. Pennsylvania: J. B. Lippincott & Co., 1960.
- Meyer, Michael J. *Harper Lee's To Kill a Mockingbird. New Essays*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2010.
- Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind*. London: Pan Books, 2014.
- Tracy, Susan J. *In the Master's Eye. Representations of Women, Blacks, and Poor Whites in Antebellum Southern Literature*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.
- Wallace-Sanders, Kimberly. *Mammy. A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Michigan: University of Michigan Press, 2008.



## The Commercial Success of Detective Literature

Anca Rodica Tivadar  
MA Student, University of Oradea

### Abstract

*Detective literature is a genre prevailing from the 19th century to the present time and beloved by readers around the globe. It is a genuinely impressive achievement, surviving an ever-changing market and keeping up with the changes in culture. The detective mystery genre has a rich and fascinating history, which is an exciting analysis topic when paired with an analysis of its faithful audience. This research paper aims to examine the rise to popularity of detective fiction, its history, evolution, and core elements, and why exactly it is appreciated by readers, taking an in-depth study of famous titles.*

**Keywords:** *detective fiction, publishing, psychology, writers, readers*

In order to understand the rise to fame of the detective genre, its origins must first be understood, and to understand the origins, an in-depth look must be taken at the time in which they made their debut, as well as at its audience.

It is safe to say that the 19th century was the century of the novel, and Victorian England did not make an exception from literary movements. With the advancement in technology and commerce, as well as education reforms, reading books became more and more accessible to the general public. To put it in the simplest terms: more readers demanded more reading material. From this point of view, the prevailing popularity of the novel, a long-form written work, is unsurprising. How this popularisation took place has several key components.

The evolution of the novel can be linked to the evolution of society as a whole. It used to be considered an inferior form of literature, lesser than poetry and theatre, associated with frivolous and even immoral people, such tags being attributed to both readers and writers. (Heitmann 12) Novels were an amusement for non-intellectual people who did not wish to think too hard about what they were consuming. This hierarchy of literature existed for most of the 18th century and part of the 19th century as well, which were dominated by classicism and then romanticism.

Along with being the century of the novel, the 19th century also saw the rise in popularity of realism. Where classicism focused on codes of honour and knightly morals enacted by venerable heroes on the theatre stage, and romanticism revolted by bringing forth the emotional turmoil of daydreaming poets unhappy with the world unfit for their intellect, realism was a much more grounded genre. In the same way that romanticism revolted against the sterile classicism by being unabashedly whimsical, realism may be said to be a revolt against romanticism. While very different, classicism and romanticism both presented highly idealised depictions of the world and of the human experience, portraying characters and events that, while beautiful, are rare to happen.

The Industrial Revolution, beginning in the 18th century and picking up astonishing speed in the 19th century, changed the lives of English people, particularly those of rural communities. The appearance of more and more factories that replaced the need for their manual labour forced people to leave their homes and move into cities, such as London, in order to find new work and to survive (Engels 1-4). At first with no proper regulations, London soon became overpopulated, without enough resources for everyone, with rampant disease, poverty and crime. Life was far from ideal to the average person, who was breaking

their back in a factory and was being treated like the replaceable cogs of a machine (Engels 1844: 276). It was a bleak time to be alive even for the upper classes, overcome with the obsessive need to gain more money and power, now easier than ever, at the expense of humanity and personal feelings:

I have never seen a class so deeply demoralised, so incurably debased by selfishness, so corroded within, so incapable of progress, as the English bourgeoisie [...] For it nothing exists in this world, except for the sake of money, itself not excluded. (Engels 277)

With so much unpleasantness, the unrealistic nature of romanticism must have felt annoying and naive, just how romantics found classicism suffocating and exaggerated. And what is so wrong with the frivolous things? When a worker returned home after hours at an assembly line or a sewing machine, they rightfully wanted to spend their free time in leisure.

While classicism and romanticism sought to depict the world in its most appealing moments and aspects, the goal of realism was to depict it as true to reality as possible, including the ugly parts, the parts that were not considered noble enough to be the subject of a work of literature, even the taboo parts that were considered shameful to openly talk about. Realist authors did not wish to idealise and sugar-coat life anymore. In the effort to depict life as authentically as possible, realist authors became genuine anthropologists and sociologists, exploring how a socio-economical situation would influence somebody's mindset and decisions, the environment of the story becoming as important as the characters living in it (Heitmann 8).

While realism obviously focuses on reality, it still contains timeless archetypes, characters and situations that have repeated themselves in every era of history. Society is in a constant state of evolution and change, but there shall always be naïve young people, disillusionment, political turmoil, the chase for riches and the fear of ruination. As such, realist novels become a reflection through literature of the era of the world they were written in. (Heitmann 10) Through these timeless archetypes and familiar scenes, readers may be able to enjoy a novel written centuries before they were born, relate to the hero's struggles or find themselves in similar dilemmas, because for all the change that happens in the world, people will not change too much.

The success of novels and how much people loved them is undeniable, regardless of the individual reasons why people may read them. Many genres that are popular to this day have been born out of the demand for books on various subject matters, such as romance, adventure, horror, and the detective genre is no exception.

The first modern detective novel is believed to be Edgar Allan Poe's "*The Murders in the Rue Morgue*", published in 1841 (David 172). It was followed by "*The Mystery of Marie Roget*", 1842, and "*The Purloined Letter*", 1844, where Poe's gentleman detective, C. Auguste Dupin, would solve baffling crimes with his great intelligence and power of observation. Dupin's keen eye and ability for deduction would be the blueprint to many other famous fictional detectives, including Sherlock Holmes.

The first British detective novel is believed to be Charles Dickens' "*Bleak House*", from 1853 (David 172). It deals with the investigation for a legal case incited by a number of conflicting testaments regarding the true inheritors of a fortune. The novel is stunningly complex, with many subplots and characters, but at the centre of it all is the mystery and the solving of it.

In the opinion of T. S. Eliot, the true inventor of the detective fiction genre as we know it today was Wilkie Collins (David 179). Collins was a very skilled writer, with a great ability to create sensational stories:

an illegitimate son passes himself off as a baronet and imprisons the true heir to his fortune in an asylum; a working-class woman murders her husband and changes her name to marry a gentleman; a servant woman and her barren mistress exchange identities to provide the master with a child he wrongly believes to be his own (David 179-180).

His most well-known novels, “*The Woman in White*” (1859) and “*The Moonstone*” (1868), contain numerous elements that became staples of the detective genre: the genius investigator, the local policeman who becomes their sidekick, red herrings, false suspects, the unlikely suspect, the reconstruction of a crime scene and the final twist.

Like his predecessors, Collins was a readers' favourite, but critics of the time would leave scathing reviews of his work. The detective genre still struggled to escape the tag of cheap literature. Beloved by common readers, but dismissed by critics, it was admittedly oversaturated with cheap thrills and ultimately mediocre content, many of them written just for the sake of quick money.

Between 1886 and 1927, Sir Arthur Conan Doyle would dominate the world of detective literature with his short stories and even more so with his character, Sherlock Holmes, stealing the spotlight from every author and detective before him. If Wilkie Collins is credited with refining the detective genre and the detective novel format, Doyle is believed to be the one who perfected it:

[...] he created a form for the detective story which remained enormously popular until World War II and which remained the supreme example of crime fiction throughout the twentieth century. [...] a mythic game of crime; the criminal act becomes a manifestation of potential chaos in the self and society, but the detective asserts reason's power over this element, reassuring the reader of control over the self and safety within the social order. (Kelleghan 207)

While other authors have faded into obscurity, and Poe's detective novels are often overshadowed by his other works, Doyle's stories are still popular all the way in the 21st century, Sherlock Holmes being synonymous with the word “detective” and being one of the universally-known fictional characters in the world.

The general public can not get enough of detective books and shows, explaining the wide range of media available and frequently coming out up to the present day. The versatility of the genre and the familiarity of famous archetypes, as well as the accessibility of the detective genre to both readers and authors, are all factors in its prevailing popularity.

A key element in the rise and popularity of detective literature, if not the most important element, is the audience which made it popular. Detective fiction may be considered one of the literary genres that will never go out of fashion, like romance and fantasy. Since its emergency it has maintained a spot of honour in the hearts of many readers, be it dedicated fans or people who only seldom pick up a mystery story.

There a number of reasons why people may enjoy detective stories. One of the ones mentioned earlier was the morbid curiosity the average person has regarding such topics. Common people wanted to know more about this secret, taboo world of criminals and felonies, that everyone was aware it existed and, if fortunate, would not have direct experience with. Reading about crime put a barrier of safety between the reader and the events, allowing them to know what happens without being in danger. It is the same logic as that behind the popularity of sensational newspapers.

The main type of crime investigated in a majority of detective novels is homicide. The act of ending the life of another person is one of the most taboo actions a person can commit. Other crimes, such a theft or kidnapping or fraud, all revolve around the common theme of knowingly and willingly causing harm to a fellow human. Often times it is a close relation - a friend, a family member, a spouse or a child. In many ways, detective novels depict the

darkest aspects of humanity: killing for financial gain or revenge, the worst outcomes of feuds and a general breaking of people's trust and faith in others. Anybody in real life could fall victim to such a tragedy and many have fallen – many stories take inspiration from real events. It is a very pessimistic form of realism, that contrast with other forms of literature, which, as mentioned earlier with classicism and romanticism, depict life in whimsical, idealised ways. You are more likely to be robbed by your employers than to go on a grand adventure across the land. You may not have a torrid romance with a handsome stranger from another country, but your husband may plan to take out an insurance in your name and then kill you.

The Victorian era is notorious for being a very conservative and puritan time in human history. While in certain aspects it was true, it is to be pointed out that the main objective of Victorian people, especially of the upper classes, was to appear their most socially presentable self at all times. While in private, Victorians enjoyed plenty of taboo and unsavoury things, including literature. Early police memoirs and detective novels were extremely successful despite their allegedly bad quality and were therefore read by many people. They were, and still are, a guilty pleasure for many people, despite their arguably quite dark subject matters.

Some people are simply more drawn to dark and morbid subjects than others, taking an interest in topics such as murder, be it real or fictional. This fascination may come from a dissatisfaction with day to day life - a sort of boredom with peace. Reasonable people will not go out of their way to witness illegal acts to cure themselves of boredom, so reading a book about it will give them the dose of adrenaline and wonder the mind is seeking. As previously mentioned, a large portion of novel-readers were women. The Victorian era was a highly oppressive and judgemental one for the female gender, living under constant scrutiny from others, where their value as a person could be questioned based on their smallest mistakes. Books and sensational literature were a safe method of self-expression and relief of frustration. Upper class women trying to live up to unachievable standards, cooped up in their rooms, and working women stuck at home, looking all day after their family, could take their minds off their problems and frustrations through this “cheap detective literature”.

It may also be interpreted as a form of rebellion, of reading subjects inappropriate for women, or freely enjoying frivolous fiction that they would be made fun of for in public. Women lived very shelter lives, Victorian mentality claiming their were too feeble-minded for serious and dark topics – the sight of blood would surely make them faint. In an extensive manners book from 1873, titled “*The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness, A Complete Handbook for the Use of the Lady in Polite Society*”, can be found the following piece of advice:

Avoid, at all times, mentioning subjects or incidents that can in any way disgust your hearers. Many persons will enter into the details of sicknesses which should be mentioned only when absolutely necessary, or describe the most revolting scenes before a room full of people, or even at table. Others speak of vermin, noxious plants, or instances of uncleanness. All such conversation or allusion is excessively ill-bred. It is not only annoying, but absolutely sickening to some, and a truly lady-like person will avoid all such topics. (Hartley 17)

As such, I find it credible that women would enjoy all sorts of indecent topics they have been deprived from, in private. The moment something is made forbidden, the more people will want to see it. Books allow people to have experiences they may never have in person and for Victorian women that must have been the best part.

For others, it may be an potentially peculiar way of soothing themselves. As the book “*Murder must appetize*” opens: “Is there anything, when life gets a little much, as comforting as a detective story?” (Keating 7). If a person has experienced a trauma, or is generally living a very stressful life, they are used to their mind running at very high speeds. Times of leisure

and relaxation do not feel like leisure and relaxation. As paradoxical as it may sound, they need a certain amount of stress and discomfort in order to feel peaceful. Reading or listening to morbid stories, such as the investigation of a crime, provides a safe and controlled dose of excitement, without actually having to go through pain or stress.

The Industrial Revolution of the 19th century completely changed the way people, particularly employees, operate and live out their lives. Work conditions for the Victorian working class were gruelling, anywhere from twelve to fourteen hours a day, with no regulations to preserve their health or safety, often working with highly dangerous substances or high risk environments, all for the payment of pennies (Engels 276-277). The average life expectancy was between 30 to 40 years, after a life of back-breaking labour and constant exhaustion, not to mention rampant disease and poor hygiene (Engels 105-110). The “stress” of reading a gripping detective story offered a much needed mental stimulation, while also being familiar enough in nature to satisfy the body accustomed for constant momentum.

Regarding trauma, it is a commonly known fact that the Victorian era did not have good accommodations for those suffering of mental disorders. Psychological ailments such as depression, schizophrenia and post-traumatic stress disorder were severely misunderstood and downright ignored. If a person was not mentally stable due to a traumatic event they have gone through, or if they suffered an intellectual disability, it was considered entirely their fault for not being in control of themselves, for not being proper enough. They were considered a burden their loved ones had to deal with (Shorter 3). Not everyone was treated without any sensibility whatsoever, but beneficial psychological treatment for mental illness was nearly non-existent. Those who suffered from mental illness would either end up in an asylum and be mistreated even more, even have their lives endangered, or live out their lives as outcasts and continue to struggle (Shorter 190).

The way traumatised people without professional help make themselves feel better is through self-soothing methods. This soothing could be achieved through substances like alcohol or drugs which fog the mind too much to dwell on what is haunting it (Stewart 40); or through other forms of pseudo-addiction: working constantly as to distract the mind, or diving into the escapism of literature: “An idle mind is the devil's workshop” (Robinson 69). Overworking fit in just right with the industrialized world. As for escapism: when real life is too much to handle, another reality will be preferred.

It cannot, however, be any kind of reality, because, as mentioned above, certain brains need a certain amount of stress in order to de-stress. Many trauma survivors seek what is familiar to them, even if that familiar is dangerous or will cause them harm again, because that is all they know and are thus comfortable with, whether they consciously realise it or not. (Chu 328) Peace does not feel relaxing to someone who went through a traumatic event. It would not be an exaggeration to claim that the first readers of detective fiction may have suffered plenty of trauma: beloved family members dying from rampant disease or in work accidents, bad marriages and abusive spouses, crimes in bad neighbourhoods they had no choice but to reside in due to poverty, and the list can go on. Unfortunately, many of these problems prevail to the modern era. Some of the scenes from detective novels – violence, abuse, theft, scheming family members, police officers coming to one's door – may be familiar to readers.

From this point of view, detective novels were the highest form of realism. It is also an extremely validating form of self-therapy. At the end of every detective story, the criminal is caught by the investigator and justice is served. The victims of the crime, be they dead or still living, are given justice. Even if the readers of these stories did not experience justice themselves and may never do, it is comforting to be told that what happened to them was wrong, it was a crime, and the person who did it deserves to be punished and sent to prison. Even if the readers did not experience a murder within the family or an elaborate mystery that

required the services of a detective, they may know what it is like to feel helpless. The concept of an angelic figure of justice like Sherlock Holmes coming to fix impossible problems is pure escapism and wishful thinking.

The human body responds to thoughts as if they are real, such as feeling physical pain in the chest while thinking about something that provokes sadness, whether or not that sad something is actually taking place in the moment. The same principal applies for positive emotions as well, such as blushing and feeling butterflies in your stomach while reading a romance, even if you are not taking active part in it. The subconscious does not differentiate between thought and reality, and prepares the body for the event, even if it never happens or it is fake, just a figment of the imagination or a fictional story being read. (APA 189) Just how reading about a murder investigation raises your tension and your adrenaline, reading a satisfying, happy ending where the wrongdoer gets what they deserve subconsciously soothes a mind in need of that kind of validation.

In many ways, detective novels and detective novel readers have been severely misunderstood in the same way mental illness and the attraction to darker topics have been. In a puritan system of beliefs, writing about theft and murder and enjoying reading about them is a sign of a highly immoral person. How can you take pleasure in reading about such awful things? What is wrong with you? A number of authors have approached such concepts and condemned them for their short-mindedness. Writing and reading about crimes should not be considered equivalent to supporting the commitment of crimes. In fact, it is opposite: detective novels are about bringing the criminals to their rightful punishment. To say a detective novel is bad because it talks about murder would put into question the value of every other work of literature that contains depictions of murder:

The trouble in this matter is that many people do not realize that there is such a thing as a good detective story; it is to them like speaking of a good devil. To write a story about a burglary is, in their eyes, a sort of spiritual manner of committing it. To persons of somewhat weak sensibility this is natural enough; it must be confessed that many detective stories are as full of sensational crime as one of Shakespeare's plays. (Chesterton 118-119)

The sensational aspects of detective literature have been condemned as a cheap tactic to make sells, in the same way that sensational journalism has been. There is also the insidious belief that because something is extremely popular, then it must not be that good from an intellectual point of view. If it is appealing to the masses, if people of low education level and social status enjoy it, then it is a lowly, stupid thing worthy of nothing but criticism. I am not going to claim that this sort of belief is without cause – Russell's inaccurate police memoirs come to mind – but condemning an entire genre for the sins of a few is simply wrong. The reason detective novels were successful is because they were enjoyable, they appealed to a lot of people, regardless of the reasons why people read them. Labelling literature of any genre as cheap due to the subject matter and the reasons why readers read it is, at the end of the day, such a pointlessly spiteful endeavour.

Another reason why detective fiction is popular is, of course, the puzzle-solving aspect of the stories: “Puzzle stories, mystery stories, crime stories, and stories of deduction and analysis have existed since the earliest times – and the detective story is closely related to them all. Yet the detective story itself is purely a development of the modern age” (Haycraft, 4).

The common narrative of detective stories is that of following an investigator along as they uncover clues, question suspects and reach a conclusion. As pointed out by many authors and critics, writing a good and compelling detective story that does not fall into ridiculous is far from easy. As previously mentioned, a degree of knowledge in police procedurals is required, as well as knowledge in various topics: the types of bullets each gun uses, the chemistry behind poison and how to realistically identify it, the maps of cities should a story

be set in it, small details like local dialects, historical references, business proceedings, and so on. If an author chooses to disregard these elements, then the detective story resulting from it will be akin to fantasy. One of the joys of reading detective fiction is indirectly learning about how all of these elements work.

The crime and the crime investigation obviously need to be thought out. Clues, as well as red herrings, are scattered throughout the story for the reader to discover together with the detective. I find that the most interesting detective stories are those that, on a second lecture, shock you with how many clues were in plain sight and you did not even realise it. Authors need to be able to keep the readers' attention until the end, to seize their curiosity. The goal is to make the reader want to know what happened, thus read the book from cover to cover.

Writing the unravelling of a mystery needs to be planned out step by step, not too quickly, but not dragged on for too many pages either. The mystery needs to be baffling, but not so convoluted that the reader can not figure it out at all – when such a mystery is explained at the end it feels like the author is pulling information out of thin air. The true criminal can be a known member of the cast from the very beginning, but the final revelation should not too obvious or too unexpected. The hidden villain of the detective story, who is ultimately the story's target, is an extremely important character that the author must craft and handle with care, just as the detective protagonist, as the end of the story, the resolution of the mystery, is what all the readers want to know and why they stick all the way. The end of a detective story is often what determines is a detective story is good or not:

The chief difficulty is that the detective story is, after all, a drama of masks and not of faces. It depends on men's false characters rather than their real characters. The author cannot tell us until the last chapter any of the most interesting things about the most interesting people. It is a masquerade ball in which everybody is disguised as somebody else, and there is no true interest until the clock strikes twelve (Chesterton 6).

Writing a detective story is further complicated by “pesky reality” (Saunders 110). Writing a story that is too realistic, too faithful to real life police investigation, loses all its charm. Police investigation in real life is a grim and clinical endeavour, devoid of dramatic flair. Some people condemn detective fiction and television shows for glamourising the investigative process, and it is not untrue. The investigation of a homicide or an assault is far from a pleasant experience, and the satisfaction of catching the criminal – if they are ever caught - can be dwarfed by the struggles along the way:

Murder, which is a frustration of the individual and hence a frustration of the race, may have, and in fact has, a good deal of sociological implication. But it has been going on too long for it to be news. If the mystery novel is at all realistic (which it very seldom is) it is written in a certain spirit of detachment; otherwise nobody but a psychopath would want to write it or read it (Chandler 2).

Detective novels, while based in reality, have to employ a certain amount of fantasy in order to be more digestible for the general public. This comes in the form of genius detectives that always save the day, quirky characters and sensational situations.

Detective fiction plays along this duality and complexity of the human mind: the need for both the real, the logical puzzle solving, and the desire for the fantastic, of extraordinary people and circumstances – “the human paradox that led Poe – the avowed apostle of the morbid and grotesque – to forsake his tortured fantasies, even briefly, for the cool logic of the detective story.” (Haycraft 8) Like the novel in the 19th century, the detective stories' versatility and adaptability is what cemented its success in the eyes and hearts of readers.

Detective literature is a can attribute its success and prevailing popularity to its readers. Authors like Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler would have not met been so prosperous had it not been for readers buying their novels and eagerly anticipating the next ones.

## Conclusion

A conclusion I have reached while researching for this paper is that a literary genre that had been labelled as “cheap” and “vulgar” has actually provided much more to literature, art and culture than purists would like to admit. Detective literature has provided the world with timeless character archetypes, narrative formulas and an endless well of new interpretations, as well as material for other forms of art other than writing, such as theatre, cinema and television. As I have mentioned before, while original reasons for which detective literature emerged and continued to be utilised by authors were monetary and there are, admittedly, duds, one would do a great disservice to completely dismiss them all as bad literature.

Detective literature is a representation of the progress of culture, in the same way that the realism genre is as a whole. Detective novels and the characters within represent the worries and concerns of an era, the technologies available, the changing morals and societal opinions regarding marriage, money, authority and many more.

At the same time, I came to find that there absolutely nothing wrong with “cheap literature”. There is this bias, even among detective literature authors mentioned above, that some genres are superior to others and are thus more “worthy” of attention and of being read. Ironically, it is the cheap literatures that find the most success with the public, those same people that condemn cheap literature then complaining that there is no longer high culture and intellectualism. I reiterated that I do not consider there to be anything wrong with cheap literature. The same treatment had been and still is applied to other highly popular commercial genres, such as romance books or, more recently, young adult fiction. If one is caught reading them, some people would be led to say “that's not real literature”. Many people may be quick to say that because something is very popular, then it must not be very good. An argument may be that if so many people like it, regardless of their social status or level of intellect, then it must not be very good. Truly good literature is to be enjoyed by intellectuals with the proper knowledge and sophistication to do so.

Detective literature is popular because it is enjoyable, and reading a book simply to have fun and enjoy oneself should not be treated with so much ultimately pointless disdain. If something can be enjoyed by a lot of people with ease, whether or not they wish to read it for a deeper meaning, I believe it should be considered a good thing. Literature, detective fiction or not, being easily available to a lot of people is another sign of the progress and evolution of the world around us. Keeping literature gated away from the lay people, only for those intellectual enough to “truly enjoy” it, is an elitist mentality.

Detective literature and its popularity is a testament to the power of the masses, of their ability to enjoy literature and to bring it to great heights. Without dedicated readers, Sherlock Holmes would have not become the template for countless other characters, books, movies and shows for people to relish for decades. Detective literature was not just an outlet for common people to enjoy literature in the 19th century, but an outlet for creativity, for pushing the boundaries of fictional investigation. So many stories emerged by so many authors that I have not even mentioned. It is a highly versatile and malleable genre, allowing writers and readers great freedom and amusement. The commercialisation of detective literature led to wonderful achievements in the art of written word, that will continue to evolve as new books continue to come out.

## Works Cited

- American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. American Psychiatric Publishing, 2013.
- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder, An Essay*. Vintage Books, 1988.



- Chesterton, G. K. *Generally speaking*. Dodd, Mead & Co, 1929.
- Chesterton, G. K. *The defendant*. Dodd, Mead & Co, 1904.
- Chu, James A. *The repetition compulsion revisited: Reliving dissociated trauma*. American Psychological Association, 1991.
- David, Deirdre. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge University Press, 2001.
- Engels, Frederick. *The Condition of the Working Class in England*. George Allen and Unwin LTD, 1844.
- Hartley, Florence. *The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness, A Complete Handbook for the Use of the Lady in Polite Society*. G. W. Cottrell, 1873.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure, The Life and Times of the Detective Story*. D. Appleton-Century Company, 1941.
- Heitmann, Klaus. *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*. Univers, 1983.
- Keating, H.R.F. *Murder must appetize*. The Mysterious Press, 1981.
- Kelleghan, Fiona. *100 Masters of Mystery and Detective Fiction (Magill's Choice)*. Salem Press Inc, 2001.
- Robinson, Bryan E. *Chained to the Desk: A Guidebook for Workaholics, Their Partners and Children, and the Clinicians Who Treat Them*. New York University Press, 1998.
- Saunders, Samuel. *The Nineteenth Century Periodical Press and the Development of Detective Fiction*. Routledge, 2021.
- Shorter, Edward. *A History of Psychiatry: From the Era of the Asylum to the Age of Prozac*. John Wiley & Sons, 1997.
- Stewart, Sherry H., and Patricia J. Conrod. *Anxiety and Substance Use Disorders: The Vicious Cycle of Comorbidity*. Springer, 2007.

# Zwischen den Schrecken des Krieges und dem Lebenshunger in der Barockzeit: Gegensätze, Erfindergeist und Musik im 17. Jahrhundert

Lisa Matei

BA Student, Technische Universität Cluj-Napoca

## Abstract

*This paper aims to study the Baroque and the dichotomy that characterized that period. Everything is examined from different points of view, i.e., from a historical, architectural, psychological, and musical perspective, with a deeper analysis being dedicated to music. The emphasis in the musical field is dedicated to one of the greatest composers of that period, Johann Sebastian Bach. A closer look is taken at his style of composing in relationship with his life and at the influence of his music on today's young adults. From the analysis of all these fields, one can see that an essential characteristic of that time was the great contrast, which can be seen when comparing: the lives of the ones who suffered from the war and the others who were living a wealthy life, the decent houses and the grandiose palaces, the Catholic and the Lutheran church, Bach's music as well as the way people started to put the man in the centre, something that was unimaginable before.*

**Keywords:** Johann Sebastian Bach, Baroque, Epoque music, dichotomy, church

## Einleitung

Auf den ersten Blick scheint der Begriff „Barock“ den Gedanken vielleicht auf üppig gestaltete Architektur mit ihrer wuchernden Ornamentik und den reich vergoldeten Zierelementen hinzuweisen. Aus historischer Sicht denkt man wahrscheinlich auch an den Dreißigjährigen Krieg. Ein Musiker oder eine Musikerin würde sofort an Vivaldi, Bach oder Monteverdi denken.

Die Barockzeit ist eine Epoche neuer Weltanschauung. Der Mensch steht nun Mittelpunkt des Universums, der Kampf gegen den zwei großen Glaubensansichten fängt an, die Adeligen streben nach Ruhm, Besitztümer und Macht. Die Architektur soll mit den pracht- und prunkvollen Außen- und Innenverzierung überzeugen. Es bildet sich eine neue Lebensansicht aus.

Barock ist aber viel mehr als nur ein Begriff für eine Epoche. Als Epochenbegriff ist er erst ab dem 19. Jh. verwendet. Bis dahin wurde der Begriff in abwertender und geringschätziger Bedeutung gebraucht, wie falsch, verrückt, bizarr, unregelmäßig, usw. Aber als Epochenbegriff beschreibt er eine Epoche, für die extreme Gegensätzlichkeiten und Übertriebenheit charakteristisch sind. Einerseits ist es die Kriegszeit, als die Menschen in unvorstellbaren Umständen lebten, welche fast gesamt Europa geprägt hatte, andererseits ist dieses Aufblühen der aufwendigen und verschwenderischen Bauvorhaben und -tätigkeit zu verzeichnen, wodurch grandiose, prunkvolle Bauobjekte entstanden.

Selbst in dem Leben von Johann Sebastian Bach sind die Kontraste der Epoche ersichtlich. Die Übertriebenheit, ein Merkmal der Epoche, ist dem Stil seiner Kompositionen abzulesen. Die Gegensätzlichkeiten sind auch in seinem Leben präsent. So beispielsweise ist er als Kantor mit der Strenge der Kirche eng bekannt, andererseits komponiert er im Kaffeehaus.

## 1. Barockzeit und Barockstil – Unterscheidungen, Definitionen

„Als höfische Stilepoche repräsentiert der Barock das Lebensgefühl der Katholischen Reform und des Absolutismus. Der Stilbegriff [...] entstand um 1750 als Absage des

aufklärerischen Klassizismus an die künstlerischen Äusserungen [sic!] des Absolutismus“ (Horat 10.05.2022).

Die Bezeichnung wurde 1758 von Diderot in seiner Enzyklopädie zur Umschreibung von Begriffen wie Übertreibung, Absonderliches und Überfeinerung in der Architektur gebraucht. Der Barock wurde 1787 zur negativen Stilqualifikation im Werk mit dem Titel "Roma. Delle belle arti del disegno" vom Klassizisten Francesco Milizia. Der Barock als Kunstepoche beginnt aber 1887 mit dem Werk "Geschichte des Barockstiles in Italien" von Cornelius Gurlitt rehabilitiert zu werden. In seinem Buch "Renaissance und Barock" (1888) betrachtet der berühmte Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin den Barock als selbständige Stilerscheinung. Nach Adolf Reinle (1956) habe der Barock von allen Stilen den grössten Anspruch auf Universalität, dadurch dass er im religiösen und künstlerischen Bereich profane und sakrale Freude, Demut und Busse wie auch „überquellendes Selbstbewusstsein lyrisch und dramatisch, visionär und realistisch gestalten“ (Horat 10.05.2022).

Der Begriff „barock“ hatte nicht von Anfang an die heutige Bedeutung. Die frühere Bedeutung dieses Begriffes war eher negativ zu verstehen. Ab dem 16. Jahrhundert wurde in Italien tatsächlich das Wort für „falsch, verrückt“ verwendet. Ab dem 18. Jahrhundert, bekommt der Begriff in Frankreich die Bedeutung von „bizarr, uneben, unregelmäßig“. Die heutige Verwendung des Begriffes „barock“ als Epochenbezeichnung wird zuerst in der Kunstwissenschaft und Architektur verwendet und nur ab 1919 in der Musikwissenschaft eingesetzt. Heute wird die Ableitung von barock aus dem portugiesischen bzw. spanischen Wort *berrueco* bzw. *barrueco* für „warzig, unregelmäßig“ (Silke, Art. *Barock, Begriffsgeschichte*, 2016, 05.04.2022).

Im Laufe der Jahre wurde der Begriff *Barock* in der Musik verschiedentlich gebraucht, beispielweise als Bezeichnung für *melodielos, lärmig, dissonant*. Im Jahr 1768 wurde *baroque* im *Dictionnaire de musique* von Rousseau als *die Musik wo die Harmonie verwirrend und voller Modulationen und Dissonanzen* erwähnt. *Baroque musique* wird von Melchoir Grimm im Jahr 1753 als etwas Positives angegeben. Hier steht der Begriff für *besonders eindrucksvoll*. Erst im Jahr 1919 wird der Begriff Barock in der Musik als Epochenbezeichnung durchgesetzt. Später wird *Barock* in der Musikwissenschaft auf das 17. Jahrhundert eingegrenzt (Silke, Art. *Barock, Begriffsgeschichte*, 2016, 05.04.2022).

In der Architektur und in den bildenden Künsten stand das Adjektiv *barock* ebenfalls für negative Merkmale (Silke, Art. *Barock, Begriffsgeschichte*, 2016, 05.04.). Der barocke Stil hat sich anfänglich in Italien entwickelt und von dort verbreitete er sich in den anderen europäischen Ländern. In Deutschland kannte der barocke Stil weniger Verbreitung, da der Dreißigjährige Krieg die Entwicklung der Künste, Bauarbeiten und Ausbildung von Fachpersonal in allen Bereichen beträchtlich verhindert hatte. Ebenfalls, erfreute sich hier der Barock in der Architektur weniger Beliebtheit, dadurch dass er in Verbindung mit der Gegenreformation gebracht wurde, bzw. mit Glanz, Prunk und Pracht katholischer Bauten, im Gegensatz zur Bescheidenheit der Reformation. Daher ist die Anzahl barocker Bauten geringer in Deutschland als in Italien, Spanien oder Frankreich (Țurcanu 9; 15).

Die Barockdichtung bezieht sich auf die Dichtung der 17 Jh. Sie wird durch Gelehrten und Hofpoeten getragen. Zum Epochenbeginn wird das *Buch von den deutschen Poeterey* von Martin Opitz veröffentlicht, worin die Regeln der deutschen Poetik festgelegt werden (Grabert, et al. 65). Ein bedeutender Teil der barocken deutschen Literatur ist die Dichtung. Es entstehen neue Formen der Dichtkunst: die Ode, das Epigramm und das Sonett. Die drei Gattungen der Literatur in dieser Periode sind: die neue Kunstlyrik, das Kunstdrama und der neue Roman. Trotz nationaler Erniedrigung wird zu dieser Zeit eine einheitliche deutsche Sprache geschaffen (Țurcanu 33).

Als Kunstepoche ist der „Barock“ die Zeit vom Ende des Konzils von Trient 1563 bis zur Französischen Revolution 1789. Die Periodisierung der Barockzeit kennt drei

Zeitspannen: *Frühbarock* von ca. 1575 bis 1650, *Hochbarock* zwischen 1650-1720, und *Spätbarock* oder *Rokoko*, etwa zwischen 1720–1770 (Turcanu 1), oder, in der Musik, bis zu Bachs Tod (1750); „In der Musikgeschichtsschreibung hat sich der Begriff Barock als Epochenbezeichnung für die Zeit von 1600 bis zum Tod Johann Sebastian Bachs 1750 eingebürgert“ (Pelizzari). Wenn man sich die Bedeutung des Wortes in den verschiedenen Bereichen genauer anschaut, kann man sehen, dass die Bedeutungen und der Gebrauch des Begriffes an sich nicht wirklich unterschiedlich waren. Während „Barock“ anfangs in der Musik auf negative Merkmale hingewiesen hatte, wurde er gleichzeitig auch in der Kunst und in der Architektur als negativ betrachtet. Erst mit der Zeit entwickelten sich bei Gelehrten, Philosophen, Kunsthistorikern Toleranz, Akzeptanz, und Wertschätzung dieses Stils.

## 2. Geschichtlicher Hintergrund im Überblick

Das 17. Jahrhundert ist auch die Epoche der Gegenreformation, welche großes Interesse an einer massenwirksamen Kunst hatte. Die Künste wurden als Mittel zur Rekatholisierung bzw. zur Konsolidierung des Katholizismus angesehen; die Künste sollten *überreden* und *überzeugen*, damit die katholische Kirche ihre ehemaligen Gläubigen zurückgewinnt. (Turcanu 10) Eine der wichtigen Debatten zwischen Lutheranern und Katholiken war, beispielsweise zum Thema des Abendmahls. Während die Katholiken die Transsubstantiation behaupteten, bzw. die Wandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Jesu Christi in der heiligen Messe, meinten die Lutheraner, dass dies nur symbolisch geschehe, dass *Christus sei nicht leiblich gegenwärtig, sondern auf geistige Weise in den Herzen der Menschen* (Venard, Smolinsky 309).

Die Folge der Reformation, war die religiöse Spaltung Europas. Manche Kurfürsten wurden von den neuen Ideen und Ansichten der Protestanten überzeugt, und daher wurde die Religion vieler Fürsten-, Herzogtümer und Königreiche des gesplitterten Deutschen Reiches protestant, andere mit gemischter, katholischer und protestanter Bevölkerung. Auf europäischer Ebene, waren Spanien, das Haus von Habsburg, die Römische/ Päpstliche Kurie und das Haus von Valois bzw. Frankreich, Italien u.a. altgläubigen Mächte, Katholiken; andererseits, waren die Hugenotten in Frankreich, die Krone Englands und die Holländer u.a. neugläubige Mächte, Protestanten. (Reinhard et al. 55)

Der Gegensatz zwischen diesen zwei religiösen Ansichten seit 1608/1609 war die Ursache des darauffolgenden Dreißigjährigen Krieges. Der Anlass des Krieges war der Prager Fenstersturz am 23. Mai 1618. Da wurden königliche Staathalter und ein Schreiber von den protestantischen Ständemitgliedern Böhmens aus dem Fenster der Prager Burg gestoßen, danach begann ein Feldzug gegen Österreich und somit begann der längste Krieg, der auf deutschem Boden stattgefunden hat: der Dreißigjährige Krieg. Er endete im Jahr 1648, so konnte sich nun der bisher in Italien entwickelte Barock, mit Hilfe angeheuerter italienischer Fachkräfte auch in Deutschland verbreiten, offensichtlich wurden in Deutschland weniger barocke Bauten errichtet als zum Beispiel in Italien.

Während der Barockzeit gab es mehrere Kriege in Europa. Zwischen den Jahren 1683 und 1740 ist die Habsburger Monarchie europäische Großmacht geworden. Sie eroberte einen großen Teil Ungarns und Siebenbürgen während des Krieges gegen die Osmanen 1683-1699. Ein bedeutender Krieg wurde in dieser Periode gegen Frankreich, der als Folge unter anderem die Erweiterung des Gebietsumfanges der Habsburger Monarchie hatte (Marchfeldschlösser 73).

Die Könige und Fürsten dieser Gebiete, sei es Frankreich, Österreich, Spanien, usw. haben ständig um Macht gekämpft. Dabei ging es nicht nur um militärische Macht und Größe der besetzten Gebiete, sondern auch um die Konkurrenz auf dem Gebiet der Architektur und Wohnkultur, der Künste im Allgemeinen, des Lebensstils, der Fashion und des

Entertainments. Je größer, prunkvoller, grandioser, usw. ein Schloss, ein Palast, ein Garten, eine Kirche waren, desto mehr Macht und Reichtum hat das ausgedrückt.

### 3. Merkmale der Epoche

Ein Merkmal dieser Epoche ist die Antithetik in allen Lebensbereichen, bzw. die Koexistenz zahlreicher Gegensätzlichkeit. Wie schon erwähnt, eine erste Gegensätzlichkeit ist im Rahmen des Glaubens zu finden (Protestanten vs. Katholiken). Am Baustil und Verzierung der kirchlichen Architektur ist der Unterschied gut ablesbar. In den katholischen Kirchen finden wir Gemälde, Darstellungen von Heiligenfiguren (als Gemälde oder Standbilder), skulptierte Altäre, Orgel, Kruzifixe, usw.; in den protestantischen Kirchen ist die Inneneinrichtung und Verzierung so schlicht wie möglich gehalten.

Weitere Merkmale dieser Epoche sind Übertriebenheit, Prunk, Protz und Pracht. In der Architektur ist der Begriff „prunkvoll“ als sehr passend anzusehen. Zwischen den Fürsten gab es eine ständige Konkurrenz in der Errichtung prunkvoller Barockbauten wie Schlösser und Paläste. Dadurch wurde auf den Wohlstand und die Macht eines Fürsten hingewiesen. Unter den spezifischen Ornamenten der barocken Architektur finden wir, beispielsweise, das Knorpelwerk, das Ohrmuschelwerk und das Bandelwerk (Țurcau 16).

Die Malerei in den Kirchen hatte eine konkrete Aufgabe: durch fast naturalistische Darstellungsweise biblischer / religiöser Themen und Motive sollte sie den Gläubigen überzeugen, oder überreden, zurück zum Katholizismus zu finden (Țurcanu 10). Das Gold, oder zumindest etwas was glänzt und dem Gold ähnliche Stoffe, zur Herstellung eines illusorischen Glanzes kann man auch noch als Merkmal der Baukunst des 17–18. Jahrhunderts betrachten. Es wurde nicht immer Gold verwendet um Barockbauten zu verzieren / dekorieren, sondern oft wurde aus Geldmangel statt Gold Bronze, oder bemaltes Holz anstatt Marmor verwendet (Țurcanu 16).

### 4. Weltanschauung, Lebensgefühl – Kontraste Erfindergeist in Wissenschaft, Architektur und bildenden Künsten

Das Barockzeitalter brachte auch neue Ideen, neue Ansichten, neue Erfindungen mit sich. Der Mensch kam in den Mittelpunkt. Wenn Gottes Existenz bisher für selbstverständlich gehalten war, beginnt sie ab dem 17. Jahrhundert in Frage gestellt zu werden. Descartes, einer der berühmtesten Philosophen der Epoche, versucht in seinen theoretischen Schriften für Gottes Existenz Beweise zu erbringen.

Im 16. Jahrhundert erlebte man einen allmählichen Richtungswechsel in der intellektuellen Auseinandersetzung mit der Musik. Im Bereich der Reformation und des Humanismus konzentrierte man sich immer mehr auf ‚rhetorische‘ Aspekte der Musik. Die Beziehung zwischen Affekt der Sprache und dessen Ausdruck in der Musik spielte eine zentrale Rolle. Ab dieser Zeitstrecke begann der Komponist eine soziokulturell wichtigere Rolle zu spielen. Ein Hinweis dazu ist, dass sich in dieser Epoche eine dritte Gattung der Musiklehre etablierte, *die musica poetica*, die Lehre von der Produktion musikalischer (Kunst-)Werke (Calella 5).

In der Epoche nach der Renaissance steht nicht mehr Gott im Mittelpunkt, sondern der Mensch. In der Philosophie kamen Theorien über die Existenz Gottes, weder Er existierte oder nicht. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schrieb Descartes in den *Metaphysischen Meditationen* einen Satz, der heute als bekannter Spruch wahrgenommen wird: „Cognito ergo sum“ (Ich denke, also bin ich); Descartes versucht sein eigenes Wesen zu erkennen und die Existenz Gottes zu beweisen.

In dieser Epoche machen sich die Gelehrte, Philosophen, Denker und Wissenschaftler viele Gedanken über die Existenz, nicht nur über Gottes Existenz, sondern auch die eigene Existenz und diejenige des Menschen im Allgemeinen.

## **5. Erfindung, Erneuerung und Kreativität in der Musik, europaweit**

Die Menschen strebten in der Barockzeit nach neuer und interessanter Musik. Die Musik von Bach wurde in der damaligen Zeit für altmodisch und langweilig gehalten. Erst hundert Jahre später wird sein Genie anerkannt. Und erst danach wurde der Epoche mehr Augenmerk geschenkt. Großen Einfluss hatte Italien auf die Barocke Musik, wo bedeutende Komponisten wie Claudio Monteverdi und Antonio Vivaldi lebten.

In dieser Epoche komponierte Monteverdi seine erste Oper *L'Orfeo*. Sie gilt nicht nur als die erste Oper Monteverdis, sondern als die erste erhaltene Oper der Welt, nach deren Muster auch die heutigen Opern komponiert werden. Auch vor Monteverdis *L'Orfeo* gab es Opern, aber sie wurden nicht bis heute erhalten. Weitere dem Barock spezifische Gattungen in der Musik sind: das Streichquartett, das Konzert, wobei im Orchester eine kleinere Anzahl von Instrumenten als heute gespielt werden.

In der Barockzeit wurde das Cembalo erfunden, der Vorläufer des heutigen Klaviers. Die instrumentale Musik erfreut in der Barockzeit sich steigendem Interesse. Im Gegensatz zur Renaissance als mit Vorliebe chorische Musik aufgesetzt wurde, wird im Zeitalter des Barocks die Instrumentalmusik sehr wichtig. Noch ein weiteres Instrument, das in dieser Periode erfunden wurde ist die Bratsche, oder Viola genannt.

Da Italien ein sehr wichtiges Land für die Musik war, sind hier die meisten Begriffe entstanden, die die Art des Spielens oder des Singens beschreiben. Diese Begriffe gehören weiterhin zur Fachsprache der Musik, so zum Beispiel: *forte* (laut), *piano* (leise), *basso continuo* (beibehaltender Gegensatz), *allegro*, *allegretto*, *tempo di marcia* u.a.

Ein Merkmal der Musik dieser Zeit ist die sogenannte *Terrassendynamik*. Das bedeutet, dass die Musik nicht lauter oder leiser wird, sondern sie ist entweder laut oder leise. Erst später in der Klassik wird dieser Übergang von laut zu leise in der Musik sanfter. Eine weitere Erfindung dieser Epoche in der Musik ist das *Präludium* und die *Fuge* (zum Beispiel bei Bach in das *Wohltemperierte Klavier*).

### **5.1. Die ersten Opern, Sinfonien, Konzerte**

Im Jahr 1607 fand die erste Aufführung Monteverdis erste Oper *L'Orfeo* statt. Dieses Werk war ein Kreuzpunkt in der Musikgeschichte, da sie die Tore zu einer neuen „Gattung“ öffnete. Die barocke Oper besteht aus drei Akten, pro Akt gibt es ein einziges Bühnenbild und im Normalfall gibt es einen Vor-, Zwischen- und Nachspiel. In dieser Periode werden auch die ersten Konzerte komponiert: Bach erfindet das Cembalokonzert und Vivaldi das Cellokonzert. Die barocken Konzerte werden normalerweise in der Form von schnell – langsam – schnell aufgesetzt und bestehen aus 3 Sätzen. (Silke. *Monteverdi, Claudio (Zuan, Giovanni, Antonio)*)

### **5.2. Erste Geige und Cembalo werden gebaut**

#### **5.2.1. Die Violine**

Aus den bis heute gefundenen Zeugnissen, entstand die Violine während des frühen 16. Jahrhunderts im oberitalienischen Raum. Sie hat sich bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelt und seitdem hat sich dieses Instrument nur noch wenig verändert.

Frühe Ikonographien und schriftliche Zeugnisse wurden ca. 1523, im Raum des heutigen nordwestlichen Italien gefunden. Das Gebiet hieß damals Turin und war die Hauptstadt des Herzogtums Savoyen.

Schriftliche Belege über die Violine wurden im savoyardischen Schatzamt gefunden, wo man über die Bezahlung von Musikern als *trompettes et vjollons de Verceil* geschrieben steht. Ein ikonographisches Zeugnis, ist ein Gemälde von Ludovico Fimunicelli in Padua aus dem Jahr 1537. Hier kann man den Typus der Violine erkennen (Drescher, *Violine, Verwendung, bauliche Merkmale, Geschichte, Geschichte, Italien*).

In Wien wird der Beruf Geiger seit Ende 1566 anerkannt. Es wurden dort zwei Geigenspieler aus Cremona angestellt. In Hechingen kommen Geiger aus Italien im Jahr 1581/1582. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden viele Musiker und Instrumente aus Italien importiert. In Frankreich gibt es die frühesten Zeugnisse für die Einführung der italienischen Violine. Im Jahr 1529 sind es „viollons, hautbois et sacquebuteurs“. Im Jahr 1540 sind auch in England sechs Streicher angestellt worden. Sie haben die weit entwickelte italienischen Gamben nach England gebracht, und vermutlich die ganze Familie der Violininstrumente (Drescher, *Violine, Verwendung, bauliche Merkmale, Geschichte, Geschichte, Länder nördlich der Alpen*).

Aus sozialem / beruflichem Blickwinkel betrachtet, war die Violine samt ihrer Familie von Anfang an ein Instrument für den professionellen Gebrauch. In Italien etablierten die Musiker dieses Instrument sehr schnell an den bedeutendsten europäischen Höfen und etwa Ende des 16. Jahrhunderts werden die Violine und ihre Verwandten auch in den nördlichen Ländern im spielmännischen Milieu durchgesetzt (Drescher, *Art. Violine, Verwendung, bauliche Merkmale, Geschichte, Geschichte, Soziale Aspekte*).

### **5.2.2. Das Cembalo**

Das Cembalo ist der Vorgänger des heutigen Klaviers. Es wurde etwa zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfunden und ist ein sehr wichtiges Instrument in der Familie der Zupf- und Tasteninstrumente. Es ist als wichtigstes und anspruchsvollstes der Zupfklaviere angesehen. Aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind mindestens drei Cembali erhalten: Hans Müller (Leipzig 1537), Johann Mayer (Salzburg 1619) und ein unsigniertes Instrument. (Van der Meer)

Ab 1700 wird das Bach-Cembalo oder auch Bach-Flügel genannt, gebaut. Dieses Instrument gehörte der Voss Familie in Berlin bis Ende des 18. Jhs., nachdem es von Bach Wilhelm Rust übergeben wurde; heute steht dieses Instrument in dem Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz zu Berlin. Das Besondere an diesem Cembalo ist, dass es zweimanualig ist (Elste).

Die Cembali unterscheiden sich von Gegend zu Gegend. In Norddeutschland hat ein zweimanualiges Cembalo drei Register, mitteldeutsche Cembali haben Gehäuse aus Holz, die Cembali im Süden Deutschlands haben eine besondere Klaviatur.

### **5.3. Der Barocktanz**

In der Epoche des Barock hatte der Tanz im französischen Theater eine wichtigere Rolle als in der italienischen Oper gespielt. Ein epochales Ereignis für den französischen Tanz stellte die Krönung Ludwigs XIV. dar und für die Geschichte der Oper die Hochzeit Maria de' Medicis 1600 (Silke, *Barock, Tanz und Tanzmusik*).

### 5.3.1. Das Menuett

Das Menuett (frz. *menuet*, engl. *minuet*, ital. *minuetto*) war von der Hälfte des 17. bis zum späten 18. Jahrhundert ein sehr beliebter Gesellschaftstanz an den europäischen Höfen. Er wird durch einen lebhaften Dreiertakt in der Instrumentalmusik gekennzeichnet. (Marsh. *Menuett, Tanz*)

### 5.3.2. Die Bourrée

Der Begriff bedeutet „die Betrunkene“. Dieser Tanz ist der schnellste Geradtaktige Tanz des Barock. Die erste eingehende Schrittbewegung dieser Tanzform stammt von R. A. Feuillet in *Table des pas de bourrée ou fleurets (1700)*. Diese Tanzform hat im 17. Jh. eine Schritteinheit pro Takt. Die Bourrée kann durch Sprünge, Drehungen und Pirouetten ausgedrückt werden (Astier, *Bourrée, Choreographie*).

### 5.3.3. Die Gigue

Die Gigue ist ein zweitaktiger lebhafter Tanz des 17. - 18. Jahrhunderts. Sie gehört zu den Standardsätzen der barocken Suite und findet sich oft in Bühnenwerken. Im 17. Jahrhundert etablierten sich die italienischen und französischen Formen der Gigue. Während die französische Form punktierte Rhythmen hatte, war die italienische regelmäßig. (Marsh. *Gigue, Einleitung*)

### 5.3.4. Die Allemande

Diese Tanzform, wie auch andere, erfährt eine dem Lebensgefühl des Barock entsprechende Verfeinerung in Schrittmaterial und Choreographie. Die entwickelte Feuillet-Notation im 17. Jahrhundert ermöglichte die genaue Notierung der Schritte in Verbindung mit den entsprechenden Bodenbewegungen. Diese detaillierte Reproduzierbarkeit hat sich schnell verbreitet. Eine besonders interessante Quelle für die Überlieferung der getanzten Allemande stellt der *Abbrégé* von Pierre Rameau (1725) dar. Neben der Schritt-Bodenwegnotation gibt es auch Musik dazu (Abb.3) (Woitas).

## 6. Johann Sebastian Bach – der geniale deutsche Beitrag zum Weltmusikerbe

### 6.1. Gottesfurcht vs. Lebensfreude

Bach wuchs in einer gläubigen Familie, er wurde Chorknabe in der Kirche und trotz des frühen Todes seiner Eltern, hält er sich an dem Glauben fest. Der Großteil seiner Musik, im Gegensatz zu den zeitgenössischen Komponisten, richtet sich an der Kirchengemeinde, mit dem Akronym *[S]oli [D]eo [G]loria* (= Nur Ehre Gottes). Daraus, sieht man, dass der christliche Glaube für Bach nicht nur in seiner Erziehung und Ausbildung eine wichtige Rolle spielte, sondern er war der Mittelpunkt seines beruflichen Lebens, und seiner Weltanschauung. Aus seiner Gottesfurcht komponierte er. Seine Kompositionen sollten „zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths [sic!]“ sein (Gardinger und Richard 321).

In dieser Periode spielte die Kirche eine wesentliche Rolle in der Gesellschaft, das ist auch ein Grund dafür, warum Bach viel Kirchenmusik komponierte. Obwohl er Kirchenmusik aufgesetzt hat, konnte Bach auch im Kaffeehaus und im Collegium komponieren. Wenn Bach für die Kirchengemeinde komponierte, musste er gut auf die



Wünsche des Arbeitsgebers achten und die Musik derart gestalten, dass sie die Menschen auf die Predigt vorbereite (Gardinger 357).

Wenn er für öffentliche zeremonielle Anlässe im Kaffeehaus oder im Collegium komponieren sollte, musste er nicht mehr so achtsam sein, wie in der Kirche. Da hatte er nicht wirklich Regeln, woran er sich halten müsste. Die Kompositionen konnte er so gestalten wie er möchte und musste nicht mehr auf den Wunsch anderer achten, mit anderen Worten, hatte er hier mehr Autonomie (Gardinger 357).

Bach hatte eine enge Verbindung zu Martin Luther und seiner Weltansicht. Die meisten seiner Kompositionen waren für die lutherischen Kirchen, die *Nikolaikirche* und die *Thomaskirche* in Leipzig, wo er den Großteil seines Lebens verbrachte. Er wurde von Luthers Glaube überzeugt. Eine von Luthers Überzeugungen war, dass der Mensch ohne Musik wie ein Stein ist, aber mit der Hilfe der Musik kann er doch den Teufel verjagen:

„Oft hat sie mich erquickt und von schwerer Last befreit“ gestand er. Diese Überzeugung war die Grundlegende Rechtfertigung für Bachs Amt und für seine Kunst als Musiker, auf ihr beruhte sein beruflicher Status ebenso wie seine künstlerischen Ziele. Später sollte seine Betonung der „klingenden“ Verkündigung der Bibel seine Daseinsberechtigung als Komponist von Kirchenmusik untermauern. (Gardiner 184)

Es ergibt sich, wie Bach zwischen zwei Welten, zwischen zwei gerissen war: auf der religiösen Seite, wo er für die Kirchengemeinde komponierte und dort seine Musik aufführte, auf der laischen/weltlichen Seite konnte er den Stil seiner Musik selbst aussuchen und musste nicht darauf achten, dass es dem Kantor gefällt. Danach wurde diese Musik oft im Kaffeehaus ausgeführt.

## 6.2. Vergänglichkeit vs. Ewigkeit

Die Frage was nach dem Tod passiert, war und ist eine aktuelle Frage, obwohl so alt wie die Menschheit selbst. Aus christlicher Perspektive gibt es ein Leben nach dem Tod. Durch die Schrecken des Krieges und Hungersnot haben die Menschen etwas gebraucht, um nicht aufzugeben. Der Glaube war wahrscheinlich das, woran die meisten Menschen sich noch festhalten konnten. Die Kirche war aber noch in Gesellschaftsschichten geteilt. Es gab eine räumliche Trennung nach Klassenzugehörigkeit. Da kam Luther mit dem Auftrag, dass alle einen gemeinsamen Raum haben sollten, dass man Gott in Gemeinschaft mit seinem Nächsten anbeten sollte.

Dieser Gedanke gab den einfachen Gläubigen Hoffnung, denn nach Luthers Prinzip und Ansicht der Bibel waren alle Menschen vor Gott gleich, ungeachtet ihres sozialen Standes. Darauffolgend wurden viele Gläubige der höheren Schicht unzufrieden und komplett gegen Luthers Prinzip.

Bach jedoch, war davon überzeugt, dass man mit der Hilfe Christi, durch den Glauben, in den Himmel kommen kann, sei man arm oder reich. Das ist auch in seiner Kantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* zu entnehmen: Jesus Christus hilft, die an Ihn glauben. Er ist barmherzig und hilfsbereit. Damit konnten auch die Menschen der niedrigeren Schichten darauf hoffen, dass sie in den Himmel kommen können. Mit dieser Hoffnung konnte man sich bis Luther nur ziemlich schwierig tragen, wegen des Ablasshandels.

Die Armen sind verstört,  
Ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen  
Bei soviel [sik!] Kreuz und Not,  
Wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,  
Dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.  
Darum spricht Gott: Ich muss ihr Helfer sein! (BWV 2)

Bach war christlich und aus seinen Kantaten, Passionen ist ersichtlich, dass er nicht nur ein einfacher Praktikant war, sondern sein Glaube war innig. Er glaubte an die Ewigkeit und an Gottes Gnade. Aus den Texten, die er zu seinen Kompositionen brachte, kann geschlossen werden, dass er sich der Vergänglichkeit des irdischen Lebens bewusst war und an die Ewigkeit der Seele glaubte, die unvorstellbar schön sei.

Was Bach noch in seiner Kantate *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, BWV 101 schafft, ist der Gegensatz zwischen Gottes Zorn und Gottes Gnade. Die Melodie passt sich dem Text an und stellt die Emotionen dar, zum Beispiel, wenn es um Gottes Zorn geht, dann ist die Musik auch lauter und prächtiger, und wenn der Mensch um Geduld bittet, dann ist die Musik auch langsamer und sanfter (Gardinger 403).

### Schlussfolgerungen

Die vorliegende Arbeit fokussiert auf die Epoche des Barock und auf ihre Gegensätzlichkeiten. Ersichtlich ist die kontrastreiche Stimmung des 17. Jahrhunderts, zwischen dem Elend und der Todesangst des Dreißigjährigen Krieges und dem Lebenshunger der Einzelnen und dem Streben nach Glanz und Gloria an den Höfen des Adels.

Bach lebte in einer Zeit, in der zwei große christliche Glaubensrichtungen, der Katholizismus und der Protestantismus um Gläubigen rangen. J. S. Bach war Protestant und trotzdem wird seine Musik in den heutigen katholischen Kirchen gespielt. Damals hat er nicht nur für die Kirche komponiert, er komponierte auch für die weltliche Gemeinschaft. Da kann man den Gegensatz selbst im Bachs Leben sehen. Bach war Kantor in der Kirche und Dirigent und hat sein Leben lang für den geistlichen Bereich des gesellschaftlichen Lebens Musik komponiert; dies hat ihn aber nicht verhindert, auch weltliche Musik zu schaffen. Obwohl er in seiner Zeit mehr als Organist und Dirigent bekannt war und nicht wegen seiner Werke, ist heute sein Schaffen von größter Bedeutung in der Musikgeschichte. Er brachte nicht nur neue Farben mit seinem Kompositionsstil, sondern auch der Schwierigkeitsgrad (im Verstehen und Interpretieren) war höher.

Die Barockzeit war aus vielen Gesichtspunkten eine Epoche der Übertriebenheit. Selbst Bach und seine Zeitgenossen haben in ihren Kompositionen übertrieben, die Maler schufen prahlerische, triumphale Werke, die Architektur war prunkvoll, mit viel Gold, Schmuck und Protz. Es entstand ein neues Welt- und Menschenbild, dessen Zentrum nun der Mensch war. Infolgedessen kommt man zu der Conclusio, dass die Gegensätzlichkeit ein deutlicher Merkmal dieser Epoche ist.

### Literaturverzeichnis

- Bach, Johann-Sebastian. *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*: BWV 2, <https://webdocs.cs.ualberta.ca/~wfb/cantatas/2.html>, 16.05.2022.
- Calella, Michele. Skript 1 ergänzt und bearbeitet von Benedikt Leßman. *Orientierung Historische Musikwissenschaft*.
- Dörte Schmidt/Silke Leopold, Art. *Oper (Hauptartikel), Begriff und Gegenstand* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/1382127.04.2022>.
- Dreißigjähriger Krieg, AEIOU, in: Austria-Forum, das Wissensnetz, [https://austria-forum.org/af/AEIOU/Dreißigjähriger\\_Krieg](https://austria-forum.org/af/AEIOU/Dreißigjähriger_Krieg), 28. März 2018‘ 13:08, 05.04.2022.
- Drescher, Thomas; Art. *Violine, Verwendung, bauliche Merkmale, Geschichte, Geschichte, Länder nördlich der Alpen* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht September 2015, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/371268>, 16.05.2022.
- Drescher, Thomas; Art. *Violine, Verwendung, bauliche Merkmale, Geschichte, Geschichte, Italien* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht September 2015, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45647>, 16.05.2022.

- Elste, Martin. „*Bach harpsichord*” *Grove Music Online*. 20 January 2001. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041101> 21.05.2022.
- Gardiner, John-Elliot. Übersetzt: Barth Richard. *BACH: Musik für die Himmelsburg*. München: Carl Henser Verlag, 2016.
- Grabert, Willy, et al. *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuchverlag, 1988.
- Heinz Horat; Rosmarie Zeller; Pio Pellizzari: "Barock", in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, [Einführung] Version vom 01.07.2014. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011182/2014-07-01/>, konsultiert am 10.05.2022.
- Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden. *Prinz Eugen und das Barocke Österreich*. Wien: Katalog der Niederösterreichischen Landesmuseums, 1986).
- Marsh, Carol G. Art. *Gigue, Einleitung* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14348>, konsultiert am 18.06.2022.
- Marsh, Carol. Art. *Menuett, Tanz* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15711&v=1.0&rs=id-d407487f-8f17-78c4-580e-ae61b6eae67>, konsultiert am 18.05.2022.
- Pelizzari, Pio, 5. Musik in: Heinz Horat; Rosmarie Zeller; Pio Pellizzari: "Barock", in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 01.07.2014. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011182/2014-07-01/>, konsultiert am 10.05.2022.
- Régine Astier, Art. *Bourrée, Choreographie* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/394659>, konsultiert am 20.06.2022
- Reinhard, Wolfgang, et al. *Konfessionelles Zeitalter 1555 – 1618; Dreißigjähriger Krieg 1618 – 1646*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659, 2001. Gebunden.
- Richter, Gert. *Geschichte der Weltliteratur – Dichtung und Unterhaltungsliteratur von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C. Bertelsmann Verlag GmbH, 1978.
- Silke Leopold, Art. *Barock, Begriffsgeschichte* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47217>, konsultiert am 04.05.2022.
- Silke Leopold, Art. *Barock, Tanz und Tanzmusik* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55298>, konsultiert am 04.06.2022.
- Silke Leopold, Art. *Monteverdi, Claudio (Zuan, Giovanni, Antonio), WERKE* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht Juli 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403085>, konsultiert am 05.04.2022
- Țurcanu, Rodica-Cristina; *Barock und Aufklärung XVII und XVIII. Jahrhundert*. 2022. Curs tehnoredactat, nepublicat.
- Umfrage: Lehrenden und Studierenden an der Technischen Universität aus Neustadt (Baia Mare) <https://forms.gle/MkNHgJXtK9Cmxy1m7>.
- Van der Meer, John Henry. Art. *Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal, Entwicklung und Bau, Regionale Schulen, Deutschland, Cembali* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht September 2017, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403872>, konsultiert am 21.05.2022, 09:57.
- Venard, Marc, Smolinsky Heribert. *Die Geschichte des Christentums – Die Zeit der Konfessionen (1530 – 0620/30)*. Breisgau: Verlag Herder Freiburg, 1992.
- Woitats, Monika Art. *Allemande, Historische Entwicklungslinien, Stilisierungstendenzen des Barock* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14452>, konsultiert am 20.05.2022

# Acquisition des marqueurs discursifs en français et représentations liées à la langue. Parcours d'étudiants roumains en contexte de mobilité

Jérôme Cochand  
Étudiant en thèse, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu  
Université de Genève

## Abstract

*How do Romanian students in an academic mobility context in a French-speaking country integrate discourse markers into their linguistic repertoire? Is their evolution, therefore, in a homoglot context, different from that of their Romanian counterparts studying French in Romania during the same period? What representations do these students have of the importance of the place of language acquisition, of the variety of French with which they are confronted, of contact with native speakers, and of the development of oral competence? In this research, we focus on the various places and modes of language acquisition, endolingual or exolingual environments, or homoglot and alloglot contexts through the contrast between studies in Romania and abroad. In the first instance, we aim to assess the emergence or not of discourse markers according to the place of learning French. This aspect is accompanied by an analysis of the evolution, in the same subjects, of social representations linked to the contexts of exposure to a language, to the modes of learning, to the needs of contact, for the development of oral competence, with a type of speaker or a variety of French.*

**Keywords:** *Discourse markers, acquisition, social representations, endolingual/exolingual environment, Erasmus*

## Introduction

Deux dimensions en tension, deux axes de recherche en jeu. Deux domaines d'études, deux disciplines distinctes et pourtant intimement liées. Au carrefour entre l'acquisition des langues étrangères et la psychologie sociale, ce travail se propose de considérer l'apprenant selon plusieurs prismes, selon plusieurs perspectives, à travers une approche pluridisciplinaire. Avec les marqueurs discursifs (MD) et les représentations sociales (RS), nous avons pour ambition de mettre en valeur l'éventuelle émergence des premiers nommés tout en analysant l'évolution des secondes quand elles sont associées aux contextes d'exposition à une langue ou aux besoins liés au développement de la compétence orale. En réunissant ces deux champs, nous cherchons à nous interroger sur leur influence mutuelle, mais également à donner davantage de relief au parcours individuel de l'apprenant pour en souligner la singularité.

L'idée de parcours, de mouvement, revient par ailleurs à différents degrés dans cette recherche. Tout d'abord derrière le principe de la mobilité académique – en l'occurrence Erasmus – qui constitue l'un des centres névralgiques de notre intérêt. Au-delà du séjour à l'étranger, c'est plus précisément le rôle du milieu d'apprentissage que nous analyserons avec attention. Le mouvement revient par le biais de l'acquisition d'une langue, où l'évolution, le changement perpétuel est intrinsèque. Dans notre travail, justement, nous nous appliquerons à mettre en lumière ce flux en représentant la situation de nos participants à différents stades de leurs parcours. Cette approche qualitative comporte en effet l'avantage d'accompagner le mouvement individuel des profils, illustrant le caractère unique de chaque locuteur.

En conséquence, pendant un semestre, nous suivrons des étudiants roumains durant leur séjour de mobilité académique. Tous sont inscrits dans un cursus de - ou en - français en Roumanie et se rendront dans un pays d'Europe francophone dans le cadre d'un séjour

Erasmus. Notre premier objectif est dès lors de suivre le parcours des participants en question via le prisme des marqueurs discursifs, en analysant leur éventuelle apparition lorsque les locuteurs évoluent dans un milieu homoglotte. À travers les entretiens sur lesquels nous nous appuyerons pour notre étude, nous avons pour ambition d'atteindre le deuxième axe, celui des représentations sociales de la langue. De ce fait, nous chercherons à analyser le discours des étudiants sur l'oralité de la langue, son apprentissage, sa maîtrise, avec la possibilité de voir émerger, par ce biais également, par ce discours autour des représentations sociales, une réflexion leur étant propre au sujet des marqueurs discursifs. Ce dispositif offre en définitive la possibilité d'analyser la présence – ou l'absence – des MD autant que le discours portant sur ces mêmes MD.

De surcroît, et pour apporter une dimension supplémentaire à notre analyse, nous mettrons sur pied un second groupe d'étudiants au profil similaire aux premiers évoqués. Toutefois, contrairement à l'échantillon expérimental, ces participants resteront en Roumanie durant la même période. Ce groupe de contrôle constituera dès lors un outil de mise en contraste permettant une analyse plus fine de la situation.

C'est en évoluant dans un contexte roumain, donc alloglotte, que notre intérêt pour les marqueurs du discours et les représentations sociales a émergé. Le constat était simple: les MD des locuteurs roumains du français diffèrent bien souvent de ceux des francophones natifs. A titre d'exemple, les premiers appliquent, en français, nombre de calques de leur langue maternelle en guise de marqueurs discursifs. Ledit constat appelait dès lors une question évidente: le milieu d'apprentissage de la langue serait-il déterminant dans le développement de ce que certains qualifient de « mots béquilles » ? Un deuxième élément, constitué par les représentations sociales de la langue, a attiré notre attention et notre curiosité. En effet, qu'elles portent sur la langue et la culture francophone, sur leur apprentissage et leur enseignement ou encore sur les besoins liés à l'oralité, « les connaissances socialement élaborées et partagées », comme définies par Jodelet (cité par Castellotti et Moore, 2002), se démarquaient de celles auxquelles nous étions habituellement confronté. Ces observations ont fait naître plusieurs champs de questions, portant sur le rôle du lieu et mode d'acquisition comme des RS entourant ce processus. C'est par conséquent par le biais d'étudiants roumains francophones que nous avons choisi d'aborder ce questionnement, en constituant un cadre de travail nous permettant de développer les deux dimensions susmentionnées.

Ainsi, nous proposons dans cet article d'envisager tout d'abord les fondements théoriques sur lesquels s'appuiera notre travail. Nous nous arrêterons ensuite sur l'état de l'art. Nous détaillerons plus précisément nos objectifs avant d'aborder l'étape méthodologique. Nous terminerons enfin par les potentiels écueils pouvant se présenter sur notre parcours de recherche, les limites que comporte un tel projet et les ouvertures qui peuvent être envisagées pour prolonger cette réflexion.

## **1. Considérations théoriques**

Nous disséquerons dans ce chapitre les travaux choisis pour définir les marqueurs discursifs, les lieux et modes d'acquisition et les représentations sociales. Ce cadrage théorique trace des lignes de force sur lesquelles nous nous appuyerons dans les étapes suivantes de notre travail.

### **1.1. Les marqueurs discursifs**

Premier élément d'intérêt de notre analyse, les marqueurs discursifs ne font pas l'objet d'un consensus scientifique et revêtent de surcroît des appellations variées selon les contextes ou les études dans lesquels ils sont abordés. Tantôt baptisés *marqueurs pragmatiques*, *mot du*

*discours, particules, connecteurs* (Dostie&Pusch 3), *organiseurs textuels, opérateurs, marqueurs de structuration de la conversation* (Chanet 4) ou encore *ponctuant* ou *petits mots* (Delahaie 156), ils semblent toutefois réunir une majorité derrière les termes *marqueurs discursifs* (MD) ou *marqueurs de discours*. Toutefois, le nom ne semble être ici qu'un écran de fumée, les critères définitoires cadrant les MD étant eux-mêmes souvent instables, voire flous.

Nous faisons pour notre part le choix de privilégier les définitions élaborées par Dostie et Pusch (3), en intégrant des propositions de Chanet (2003) et des éléments relatifs à nos propres observations. Nous considérerons ainsi les marqueurs comme apparaissant en situation d'interlocution, constituant une marque d'oralité, étant invariables morphologiquement et extérieurs à la structure de la phrase. Les MD ne contribuent pas au contenu propositionnel des énoncés et leur présence ne modifie pas la valeur desdits énoncés. De plus, les MD incluent des unités ayant un caractère éminemment oral et ont généralement un correspondant non discursif ayant lui une catégorie grammaticale. Nous pouvons à ce titre donner l'exemple de *tu vois, après* ou *maintenant* qui sont autant d'élément pouvant être à la fois marqueurs et partie intégrante de la structure de la phrase. Contrairement à d'autres définitions proposées, nous choisissons de notre côté d'écarter des connecteurs logiques – tels que *cependant, toutefois, puisque* – qui sont, selon nous, à différencier des autres marqueurs. En effet, ces conjonctions sont le plus souvent propres à la structure même de la phrase et leur caractère oral semble peu évident. Chanet donne des clés de lecture concernant cette classification parfois délicate:

Certains auteurs emploient le terme « particules » là où d'autres emploient celui de « marqueur discursif », et inversement; d'autre part, il apparaît que, dans certains de leurs emplois, *mais, donc, ou alors* ont des fonctionnements pragmatiques similaires à ceux des particules, tandis que des formes comme *cependant, car, ou puisque* sont toujours considérées comme des connecteurs dans la littérature. On n'a donc pas affaire à des catégories disjointes entre connecteurs d'une part et particules d'autre part, ce qui justifie la propension de certains linguistes à les regrouper à l'intérieur d'une classe unique « marqueurs discursifs ». (Chanet 3-4)

Les MD seront envisagés dans des productions authentiques et une évaluation qualitative sera requise en complément, malgré les nombreux critères définitoires proposés. Notons que ce qui nous intéresse dans un premier lieu est la production ou non de MD davantage que leur valeur sémantique. Il semble par ailleurs intéressant de relever que la recherche francophone a souvent laissé de côté les marqueurs discursifs. En effet, ils ont longtemps représenté un piège à éviter en langue française plutôt qu'un gage d'authenticité, été considérés comme parasites plutôt que source d'intérêt. Les appellations « tics de langage » ou « mots béquilles », fréquentes dans l'imaginaire populaire et révélatrices de notre regard sur ces éléments du discours, sont d'ailleurs écartées dans la littérature scientifique:

Les MD ne sont pas des tics de langage et sont nécessaires à la bonne marche des échanges conversationnels. Comme ils appartiennent en partie à la langue orale, ils échappent plus facilement que d'autres mots à la norme et sont donc particulièrement sujets à la variation. (Dostie 2013)

On peut également se demander si le flou définitoire a atténué leur légitimité en tant qu'objet de recherche et d'enseignement (Brunet, 2019). Ces dernières années, en tout cas, la recherche relative aux MD s'est enrichie, donnant lieu à plusieurs plaidoyers pour didactiser les marqueurs en classe de FLE et les envisager comme partie intégrante du discours plutôt que comme unités à bannir (ibid.; Delahaie 2011; Lorrillard 2018).

## 1.2. Les lieux d'acquisition

Notre recherche interroge le rôle du lieu et du contexte d'acquisition de la langue. En filigrane de ce focus, c'est l'opposition homoglotte/alloglotte qui se dessine. Ladite opposition apparaît d'abord dans la littérature sous les termes « endolingue » et « exolingue », notamment chez Dabène et al. (1990), le milieu endolingue faisant référence à une acquisition informelle alors que le milieu exolingue sous-entend un apprentissage exclusivement formel. Dabène entreprend même de subdiviser le milieu endolingue, ce dernier pouvant également impliquer un apprentissage formel en plus de l'acquisition informelle. Cette terminologie évolue quelques années plus tard au profit des termes « homoglotte » et « alloglotte », le premier impliquant la présence de la langue enseignée dans le contexte dans lequel l'apprenant évolue, le second désignant l'absence de cette même langue (Gajo, 1999). Derrière cette dichotomie, nous retrouvons la distinction effectuée par Krashen (1981), ce dernier proposant un continuum entre l'apprentissage et l'acquisition (Gajo 17). Si, au fil des décennies, cette opposition a été nuancée (Hilton, 2014), elle permet d'établir une échelle graduelle selon les contextes d'apprentissage. Une gradation que l'on retrouve chez Porquier & Py lorsqu'ils rebaptisent, en 2004, le contexte « alloglotte » par « hétéroglotte », mettant en relief le rapport entre la langue-cible et le contexte linguistique social de son appropriation (Ishikawa, 2010). Via le choix de ces termes, nous saisissons des différences bien plus fines que celle proposée par Krashen, ceci nous offrant également les outils pour formuler des observations plus précises dans le cadre de notre recherche.

## 1.3. Les représentations sociales

Constituant également un objet d'intérêt dans le cadre de ce travail, les représentations sociales (RS) sont au départ une notion empruntée à la psychologie sociale, définie par Jodelet comme « une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (cité par Castellotti et Moore, 2002). Les objets de notre analyse seront les RS des langues (des pays et des locuteurs), des systèmes linguistiques et de l'apprentissage de la langue concernée. Castellotti et Moore affirment non seulement que l'on peut relever des traces d'un état de la représentation, mais que cette dernière est malléable tout en contribuant à fortifier ou ralentir les processus d'apprentissage (ibid.). C'est dans cette optique que les RS représentent un défi pour notre recherche, et ce dans différentes dimensions. En premier lieu, nous aurons l'occasion de voir une éventuelle évolution de leur état au cours du semestre concerné. De plus, ces RS autant que leur progrès pourront être mis en relief avec le contexte dans lequel évolue le sujet.

Éclaircissons cependant un aspect : la représentation n'est pas à confondre avec l'attitude. Si la seconde influence la première, l'attitude désigne, comme l'expliquent Richards, Platt et Platt (1997), la disposition que « les locuteurs de différentes langues ou de variétés linguistiques différentes ont à l'égard des langues des autres ou de leurs propres langues. » (cités par Lagabaster, 2006). Ainsi, en linguistique de l'acquisition,

les représentations constituent un élément structurant du processus d'appropriation langagière. Les représentations sur la langue maternelle, sur la langue à apprendre, et sur leurs différences sont liées à certaines stratégies d'apprentissage chez les apprenants[...] (Castellotti et Moore 9)

Cela englobe dès lors autant les représentations sociales des langues, des pays où on les parle, de leurs locuteurs, des systèmes linguistiques, de la proximité avec les langues connues ou les RS de l'apprentissage. Tous ces champs seront abordés dans le cadre des entretiens menés avec les participants à notre étude, avec l'ambition de voir d'éventuels liens entre la présence

ou l'absence de MD dans les propos de nos sujets et les RS qu'ils ont bâties, mais également l'évolution potentielle de ces dernières au gré de la période d'étude.

## **2. État de la recherche**

Les travaux de Ballatore (2010, 2020) interrogent notamment la mobilité des jeunes Européens et l'influence d'une telle expérience sur leur parcours personnel, académique et professionnel. Au niveau identitaire également, le séjour à l'étranger a un impact conséquent, comme l'a démontré Bronckart (2012). Les apports de ces travaux, notamment sur l'identité en tension des sujets respectifs, offrent des pistes de réflexion pertinentes pour le présent projet. Le séjour à l'étranger (parfois abrégé SE) a constitué depuis trois décennies environ un objet d'intérêt pour les linguistes. Toutefois, les conditions d'apprentissage lors d'un SE demeurent variables selon les apprenants. Collentine (2004) et Howard (2018) montrent que la progression grammaticale lors d'un SE est moins développée que les compétences lexicales ou sociolinguistiques.

Les représentations, de leur côté, que cela soit au niveau linguistique ou de la culture du pays d'accueil, sont forcément chamboulées et mises à rude épreuve. Meunier (2011, 2013) ou encore Sauvage (2019) ont mis en lumière la complexité de l'évolution des représentations linguistiques pour les étudiants Erasmus, mais également le processus d'appropriation de la langue cible en contexte de mobilité.

Delahaie nous permet d'effectuer la transition vers l'aspect linguistique de notre travail. En effet, cette dernière a mené une réflexion sur les marqueurs discursifs en tant qu'objet d'enseignement pour les étudiants Erasmus (2011), sans toutefois aborder l'aspect des représentations. Brunet (2019), Lorrillard (2018) ou Hoi-Tran, Tutin et Cavalla (2016) s'interrogent également sur la place des MD dans l'enseignement du FLE, sans pour autant se concentrer sur les étudiants en situation de mobilité. La recherche dans le domaine des MD, menée notamment par Dostie et Pusch (2007), s'est passablement développée dans la littérature francophone. Cependant, le constat constituant l'un de nos moteurs dans ce projet est le suivant : à ce jour, aucune étude n'a lié les deux axes sur lesquels nous nous appuyons. Si les représentations sociales de la langue, les marqueurs discursifs, les lieux d'acquisition ont bien évidemment été chacun d'entre eux l'objet de travaux, ces champs sont considérés indépendamment, ou envisagés selon d'autres prismes, d'où notre intérêt pour cette recherche pluridisciplinaire.

## **3. Objectifs**

En réunissant ces deux axes, les MD et les RS, notre objectif est également de nous interroger sur l'influence mutuelle de ces deux variables. Les RS deviennent-elles plus précises, plus concrètes, plus individualisées à mesure que les MD se font plus présents ? Les MD occupent-ils plus d'espace dans le répertoire linguistique de l'individu quand ce dernier développe des RS plus détaillées à travers son processus d'intégration au pays d'accueil ? La notion de parcours, que l'on retrouve dans le sous-titre de ce projet, cherche par la même occasion à mettre en évidence cette évolution, à symboliser cette interdisciplinarité et ce trajet sans fin qu'emprunte un apprenant lorsqu'il initie une relation avec une langue, en l'occurrence avec le français.

En premier lieu toutefois, nous nous concentrerons sur l'opposition entre contextes homoglotte et alloglotte en analysant l'apparition éventuelle de MD. Par le biais des interviews, en abordant les thèmes liés à l'oralité, à l'immersion, aux besoins en termes de contact avec des natifs, il existe la possibilité, via l'évocation des représentations sociales, de voir également émerger une réflexion propre sur les marqueurs discursifs.



En conséquence, l'objectif sous-jacent de ce projet constitue un cycle mettant en premier plan l'intérêt pour la production de MD selon le contexte. Cette marche initiale est abordée via un échange sur les RS liées à la langue, à la culture, à l'apprentissage. Les représentations formulées, sources évidentes d'intérêt et d'analyse, constitue également un instrument pouvant potentiellement pousser les sujets à mener une analyse, un commentaire sur le rôle des marqueurs discursifs.

#### **4. Méthodologie**

Un semestre durant, nous suivrons 10 étudiants roumains découvrant un contexte universitaire nouveau à travers la mobilité académique. Lesdits étudiants sont inscrits dans un cursus de - ou en - français dans différentes universités roumaines et se rendront dans un pays d'Europe francophone le temps d'un séjour Erasmus. En outre, et pour apporter un relief supplémentaire à nos observations, nous suivrons parallèlement un second groupe de dix étudiants au profil similaire aux premiers évoqués. À la différence de l'échantillon de base cependant, ces participants resteront en Roumanie pendant le semestre en question.

Nous rencontrerons chaque participant à trois reprises: au début, au milieu et au terme du semestre concerné. Les entretiens se dérouleront en ligne et porteront sur une quinzaine de questions servant de fil rouge à ces interviews semi-dirigées. Les questions seront les mêmes pour chaque étudiant, avec toutefois de légères adaptations selon le contexte dans lequel le sujet évolue. Les grands thèmes de l'entretien seront: le lien personnel avec la langue française, la vision de la Francophonie et du bilinguisme, la culture francophone, les variétés et les accents en français, les besoins en termes d'oralité, le contact avec les natifs. Précisons que le thème des marqueurs discursifs ne sera pas proprement abordé avec les participants. L'étude est ainsi présentée comme un travail et une réflexion sur les représentations liées à la langue. Nous désirons en effet réduire les facteurs pouvant influencer la manière de s'exprimer des différents sujets. Chaque entretien sera enregistré avec l'accord préalable de l'étudiant et la durée approximative d'un échange sera de 20 à 30 minutes. Le nom des participants sera anonymisé et les données seront détruites dès le terme de notre recherche.

Les deuxièmes et troisièmes interviews reprendront les thèmes abordés lors de la première rencontre. Les questions seront toutefois orientées différemment pour éviter un potentiel ennui lié à la redondance des sujets.

Les différents profils sont recrutés via un questionnaire transmis aux services des relations internationales de la plupart des universités roumaines. Lesdits services diffusent ensuite le formulaire en question et nous nous chargeons de sélectionner les profils pertinents pour notre étude, selon les réponses obtenues. Nous cherchons à réunir une variété de profils, tant au niveau de l'université d'origine, que de l'âge, du cursus de formation, de l'université d'accueil ou du niveau de français.

En termes d'exploitation des données, Chanet nous offre un constat clair à propos des marqueurs discursifs :

En l'état actuel des connaissances sur les MD, il n'existe pas d'autre moyen, pour analyser ceux-ci, que d'effectuer un repérage forme par forme, pour ensuite inventorier et classer les statuts de ces formes en discours, et ne retenir que ceux qui relèvent du marquage textuel des activités discursives. (Chanet 14)

Bien que les moyens aient depuis lors évolué, aucun ne semble assez convaincant pour opérer d'une manière différente. Ainsi, à l'aide des critères théoriques évoqués précédemment, nous répertorierons ce que nous considérons comme marqueurs discursifs, tout en procédant, suite aux entretiens, à une analyse forme par forme nous permettant éventuellement d'enrichir la liste construite au préalable.

Après la phase des entretiens, une grille d'analyse sera établie. Elle permettra non seulement de mettre en évidence l'évolution des différents participants au niveau linguistique, via les marqueurs discursifs, mais également dans leurs représentations de la langue française. Les RS culturelles, linguistiques et liées à l'apprentissage seront mises en lumière et classées selon leur contenu. Cette phase d'analyse permettra, au-delà de se concentrer sur l'évolution individuelle des participants, de comparer le groupe d'étudiants en mobilité avec le groupe de contrôle.

## 5. Limites

Notre recherche comporte de potentiels écueils et, comme souvent dans les travaux qualitatifs, nécessite certaines précautions d'usage. La variable humaine, tout d'abord, matière première de ce projet, est par définition imprévisible. Dès lors, les comportements individuels ne pourront être reproduits ultérieurement, rendant notre cas évidemment unique. Les possibilités que l'étudiant n'interagisse pas avec des locuteurs natifs, qu'il ne cherche pas à découvrir le tissu local, qu'il se désintéresse de la langue et de la culture francophone sont des éventualités à prendre en compte. Nous pouvons toutefois nous demander si nous avons affaire ici à des risques ou à des phénomènes également dignes d'intérêt. En effet, l'imprévisibilité permet d'orienter la recherche dans une direction inattendue et constitue, derechef, une potentielle source d'enseignements.

La répartition géographique des étudiants, tant en Roumanie qu'en Europe francophone, sera quelque peu arbitraire. Étant tributaire du choix des participants, des accords académiques et des profils répondant favorablement à notre requête, nous ne pouvons garantir une couverture équitable des différents territoires.

Le cadre de l'entretien peut quant à lui être perçu comme formel, conduisant à des situations d'hypercorrection ou à un registre de langue différent. Le défi sera pour l'intervieweur de donner au participant un sentiment de confiance pour que son mode d'expression s'approche de celui employé au quotidien.

Enfin, il existe évidemment le risque de perdre des étudiants en cours de route. Comme mentionné précédemment, la variable humaine est imprévisible et un semestre peut constituer une fenêtre occasionnant de nombreux changements dans les vies respectives de nos sujets. Nous chercherons dès lors à réunir davantage de profils que les vingt requis afin de pallier cette éventualité.

## Conclusions et ouvertures

Larousse définit le *parcours*, au sens figuré, comme la « suite des activités qui caractérisent la vie d'une personne. » Si le parcours de mobilité prend fin, le parcours en lien avec une langue, lui, ne s'arrête à proprement parler jamais, au même titre que l'évolution de nos représentations. C'est ce trajet, ce parcours à chaque fois différent qui constitue notre principal point d'intérêt. Notre travail n'a pas la prétention de révolutionner la didactique des langues, mais plutôt d'offrir des pistes de réflexion relatives aux lieux et modes d'apprentissage. Nous pouvons nous demander légitimement si le séjour en mobilité – ou séjour à l'étranger – est véritablement une immersion ? Est-il aussi bénéfique qu'on l'a longtemps imaginé pour l'apprentissage/acquisition d'une langue ? Si le principe du SE, considéré généralement comme milieu naturel, a été depuis longtemps vanté, est-il pour autant un élément positif selon tous les aspects de la langue, pour tous les apprenants, dans toutes les situations ?

Nous avons cité, précédemment, les plaidoyers relatifs à l'enseignement des MD en classe de FLE. Notre recherche a également l'ambition d'interroger ce champ qui fait son chemin en didactique du FLE. Lorrillard posait le constat en ces termes:

les Français ayant spontanément recours à ces marqueurs pour combler les silences, il paraît donc un peu étrange, voire injuste, de prétendre en priver des locuteurs non natifs. Ce que l'on surnomme souvent des « mots béquilles » semblerait presque, au contraire, avoir été conçu pour épauler des apprenants étrangers. (Lorrillard 63)

Mettre en lumière la fréquence et le rôle des MD peut non seulement justifier leur didactisation, mais également amener la réflexion à un autre niveau, celui de l'importance de l'échange avec des locuteurs francophones d'ailleurs, natifs ou non. Nous pourrions en effet nous demander si la confrontation avec une riche variété de français n'est pas la clé de voûte de la maîtrise de la compétence orale.

Enfin, nous n'insisterons plus sur l'importance des RS dans le processus d'apprentissage d'une langue, en l'occurrence le français. Cependant, il a été pour nous intéressant de constater le contraste entre les représentations rencontrées en Roumanie et celles habituellement rencontrées en Europe francophone, via des locuteurs natifs. Si l'idée ici n'est pas de porter un jugement de valeur sur la nature desdites représentations, nous faisons l'hypothèse que des objets plus actuels, plus concrets, plus précis voire personnels, contribuent à faciliter l'apprentissage et jouent un rôle de pivot au niveau identitaire. Exploiter plus profondément cet aspect précis serait sans doute digne d'intérêt dans le cadre d'une recherche ultérieure.

### Références citées

- Ballatore Magali. *Erasmus et la mobilité des jeunes Européens. Mythes et réalités*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Ballatore, Magali. « Des origines aux destinations: l'importance des "lieux" dans les parcours des étudiants Erasme ». *Migrations Société*, 180, 2020, 113-130.
- Bronckart, Jean-Paul. « Le rôle de la maîtrise langagière dans le développement identitaire des personnes ». *La construction identitaire à l'école. Perspectives linguistiques et plurielles*. Ed. Jérémie Sauvage & Françoise Demougin. Paris: L'Harmattan, 2012. 19-40.
- Brunet, Antonin. « Plaidoyer pour l'enseignement des marqueurs discursifs en classe de FLE. Un outil indispensable pour les apprenants de niveau avancé et expérimenté. L'oral et l'écrit: de l'analyse aux applications ». Université de Poitiers, 2019.
- Castellotti, Véronique Danièle Moore. *Représentations sociales des langues et enseignements*. Strasbourg: Conseil de l'Europe, 2002.
- Chanet, Catherine. « Fréquence des marqueurs discursifs en français parlé: quelques problèmes de méthodologie. » *Recherches sur le français parlé*, 18, 2003, 83-106.
- Collentine, Joseph. « The effects of learning contexts on morphosyntactic and lexical development. » *Studies in Second Language Acquisition*, 26, 2004, 227-248.
- Dabène, Louise et al. *Variations et rituels en classe de langue*. Paris: Hatier-Crédif, 1990.
- Delahaie, Juliette. « Les marqueurs discursifs, un objet d'enseignement pertinent pour les étudiants Erasmus ? ». *Éla. Études de linguistique appliquée*, 162, 2011, 153-163.
- Dostie, Gaétane, Claus Pusch. « Présentation. Les marqueurs discursifs. Sens et variation. » *Langue française*, 154, 2007, 3-12.
- Dostie, Gaétane. « Les marqueurs discursifs ». *Usito, dictionnaire général de la langue française*. Ed. Hélène Cajolet-Laganière, Pierre Martel, Chantal-Édith Masson. Université de Sherbrooke, 2013.
- Gajo, Laurent. « Lieux et modes d'acquisition du FLE: enseignements, pratiques, pratiques d'enseignements. » *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, 71, 2000, 15-33.

- Gajo, Laurent. *Enseignement des langues par immersion et activité métalinguistique. Enjeux didactiques, interactionnels et sociopolitiques*. Thèse de doctorat. Université de Lausanne, 1999.
- Hilton, Heather. « Mise au point terminologique: pour en finir avec la dichotomie acquisition / apprentissage en didactique des langues ». *Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité*, 23, 2014, 34-50.
- Howard, Martin, John Schwieter. « The development of Second Language Grammar in a Study Abroad context ». *The Routledge Handbook of Study Abroad Research and Practice*. Ed. Cristina Sanz, Alfonso Morales-Front. London: Taylor & Francis, 2018, 135-148.
- Ishikawa, Fumiya. « Répercussions du discours didactique sur les composantes « extralinguistiques » de la classe de langue. Catégorisation des apprenants et description du contexte ». *Cahiers de sociolinguistique*, 15, 2010, 123-134.
- Krashen, Stephen. *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. New York: Pergamon Press, 1981.
- Lasagabaster, David. « Les attitudes linguistiques: un état des lieux ». *Éla. Études de linguistique appliquée*, 144, 2006, 393-406.
- Lorrillard Olivier. « Les tics de langage ont-ils leur place dans l'enseignement du français oral ? » *The Hiroshima University Studies*, 78, 2018, 57-73.
- Meunier Déborah. « Mobilité et apprentissage linguistique: étude du discours métalinguistique d'apprenants Erasmus ». *Éla. Études de linguistique appliquée*, 162, 2011, 137-151.
- Meunier, Déborah. *Les représentations linguistiques des étudiants Erasmus et la vision plurilingue européenne: normes, discours, apprentissages*. Thèse de doctorat. Université de Liège et Université Libre de Bruxelles, 2013.
- Sauvage, Jérémie. « Mobilité et appropriation des langues ». *Recherches en didactique des langues et des cultures*. 16, 2019, 1-7.
- Thi Thu Hoai Tran, Agnès Tutin, Cristelle Cavalla. « Pour un enseignement systématique des marqueurs discursifs à l'aide de corpus en classe de FLE: l'exemple des marqueurs de reformulation ». *Linguistik Online*, 78, 2016, 113-128.

## Les visages des femmes chez Amélie Nothomb

Ana-Mădălina Simiuc  
Étudiante, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

### Abstract

*The subject of this essay is the status of women in Amélie Nothomb's books. The author does not idealize the women in her writings; instead, she presents the facts of life. Amélie Nothomb's novels feature both strong and weak female characters. Essentially, we are looking into toxic relationships in the lives of the female protagonists and their reactions to them. Will they succeed or fail in the end? They will succeed because they possess unique qualities that enable them to overcome obstacles in their lives and free themselves from oppression. While some take steps to improve their circumstances, others submit to their persecutors and wait for it to end. Not always are men the ones who abuse; occasionally, other women commit the offenses. Nothomb's writings blend several societies and cultures, and we learn about the characters' perspectives on their circumstances.*

**Keywords:** *female characters, oppression, reaction, contemporary Belgium literature, feminism.*

### Introduction

Fabienne Claire Nothomb, dont le nom de plume est Amélie Nothomb, naît le 9 juillet 1966 à Etterbeek, au sein d'une famille de la noblesse belge; plusieurs de ses ancêtres se sont illustrés dans la vie politique et culturelle du pays. La famille est catholique, à l'origine, et ses centres d'intérêt sont la politique et la littérature.

En 1984, elle part s'installer en Belgique pour effectuer des études de philologie romane à Bruxelles. Grâce à son passé multiculturel, l'écrivaine se sent très différente de ses camarades et, ainsi, elle trouve refuge dans l'écriture. En parallèle à ses études, elle s'adonne à cette nouvelle passion mais sans la dévoiler au public. Une fois son diplôme obtenu, elle décide de repartir dans son pays de naissance afin d'exercer le métier d'interprète au sein d'une entreprise japonaise de Tokyo pour une année, ce qui va inspirer le livre « Stupeur et tremblements » et « Ni d'Ève ni d'Adam » (Elle, s.d.).

### Engagements et distinctions

En 2005, le Musée Grévin met en scène une figure de cire d'Amélie Nothomb. En 2008, sous le règne d'Albert II Amélie Nothomb est promue commandeur de l'ordre de la Couronne (Service Public Fédéral Affaires Étrangères, Commerce Extérieur et Coopération au Développement, 2008). Une année plus tard, la poste belge va éditer un timbre qui porte son visage.

Elle rejoint Patrick Pelloux et Henry-Jean Servat comme président d'honneur du CRAC (Comité radicalement anti-corrída) Europe (2013).

En 2015, Amélie Nothomb est élue membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Elle a été choisie « à une grande majorité » pour « l'importance de l'œuvre, son originalité et sa cohérence, son rayonnement international », a expliqué Jacques De Decker, le secrétaire perpétuel de l'académie.

Le dictionnaire le *Petit Robert* de la langue française, édition 2016, l'honore par une photo d'elle en couverture.

## Les romans

- *Hygiène de l'assassin*,
  - Albin Michel, 1992 (prix René-Fallet, prix Alain-Fournier)
  - Les Saint Pères, 2012 (édition limitée version manuscrite)
- *Le Sabotage amoureux*, Albin Michel, 1993 (prix de la Vocation, prix Jacques-Chardonne)
- *Les Catilinaires*, Albin Michel, 1995
- *Péplum*, Albin Michel, 1996
- *Attentat*, Albin Michel, 1997
- *Mercure*, Albin Michel, 1998
- *Stupeur et tremblements*, Albin Michel, 1999 (grand prix du roman de l'Académie française, prix des libraires du Québec)
- *Métaphysique des tubes*, Albin Michel, 2000
- *Cosmétique de l'ennemi*, Albin Michel, 2001
- *Robert des noms propres*, Albin Michel, 2002
- *Antéchrista*, Albin Michel, 2003
- *Biographie de la faim*, Albin Michel, 2004
- *Acide sulfurique*, Albin Michel, 2005
- *Journal d'Hirondelle*, Albin Michel, 2006
- *Ni d'Ève ni d'Adam*, Albin Michel, 2007 (prix de Flore)
- *Le Fait du prince*, Albin Michel, 2008, (grand prix Jean-Giono)
- *Le Voyage d'hiver*, Albin Michel, 2009
- *Une forme de vie*, Albin Michel, 2010
- *Tuer le père*, Albin Michel, 2011
- *Barbe bleue*, Albin Michel, 2012
- *La Nostalgie heureuse*, Albin Michel, 2013
- *Pétronille*, Albin Michel, 2014
- *Le Crime du comte Neville*, Albin Michel, 2015
- *Riquet à la houppe*, Albin Michel, 2016
- *Frappe-toi le cœur*, Albin Michel, 2017
- *Les Prénoms épicènes*, Albin Michel, 2018
- *Soif*, Albin Michel, 2019

## Les pièces de théâtre

- *Les Combustibles*, Albin Michel, 1994

## Les contes et les nouvelles

- *Légende peut-être un peu chinoise*, conte, in collectif *Le Sable et l'ardoise*, Longue Vue, 1993
- *Électre*, nouvelle, in collectif *Des plumes au courant*, Stock, 1996
- *L'Existence de Dieu*, dans *La Revue Générale* (vol. 3), 1996
- *Simon Wolff*, nouvelle, dans *La Nouvelle Revue française* n 519, avril 1996
- *Généalogie d'un Grand d'Espagne*, nouvelle de onze pages, dans *La Nouvelle Revue française* n 527, décembre 1996
- *Le Mystère par excellence*, nouvelle, opuscule Le Grand livre du mois, septembre 1999
- *Brillant comme une casserole*, recueil de trois contes illustrés par Kikie Crêvecœur, La Pierre d'Alun, 1999
  - *Légende peut-être un peu chinoise*, conte
  - *Le Hollandais ferroviaire*, conte
  - *De meilleure qualité*, conte
- *Aspirine*, nouvelle, in collectif *Aspirine: mots de tête*, Albin Michel, 2001
- *Sans nom*, nouvelle, opuscule couplé à *Elle* n 2900, 30 juillet 2001
- *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, nouvelle, opuscule couplé à *Elle* n 3053, 5 juillet 2004

- *Les Champignons de Paris*, nouvelle en neuf épisodes, parue dans *Charlie Hebdo* du 4 juillet au 29 août 2007
- *Les myrtilles*, nouvelle incluse dans l'édition limitée de « Stupeur et tremblements », Le Livre de poche, 2011

## 1. Vue d'ensemble

Dans mon étude je vais m'arrêter sur deux livres que Amélie Nothomb a écrit: «Stupeur et tremblement s» et «Les Prénoms Épicènes». Je les ai choisis, car dans les deux cas il s'agit de l'histoire d'une femme qui est soumise à des différentes difficultés: dans le premier livre ce sont des pièges dans le domaine du travail et dans le second dans la vie personnelle.

Ce que c'est très intéressant chez Amélie Nothomb c'est que les femmes ont plusieurs façades: d'une part il y a des femmes qui sont fortes, comme Fubuki Épicène et Reine, et d'autre part, il y a des femmes qui sont plus faibles, on pourrait penser, comme Dominique et Amélie. Quand même ce qu'on découvre lorsqu'on est en train de lire c'est que tous les personnages féminins ont des traits caractéristiques qui les aident à surmonter les pièges de la vie et elles arrivent à sortir de la soumission.

Dans «Stupeur et tremblements» il s'agit d'une jeune belge, Amélie Nothomb, qui commence à travailler dans une entreprise japonaise chez Yumimoto. Elle a été employée pour faire de l'interprétariat pour la compagnie, afin d'y travailler comme une vraie japonaise. A l'âge adulte, elle revient au Japon pour s'y intégrer. La femme se rend compte qu'elle vient de pénétrer dans un système rigide qu'elle ne connaissait pas du tout, et se heurte à des situations plutôt terribles auxquelles elle doit s'adapter. Sa cheffe, mademoiselle Fubuki Mori est sous les ordres de monsieur Saito qui est sous les ordres de monsieur Omochi, aux ordres de monsieur Haneda. Ainsi, «Amélie-san» est aux ordres de tout le monde. C'est une histoire très forte qui est injuste et cruelle. Le personnage principal descend du point de vue social pendant son emploi dans la compagnie et elle devient « madame pipi », mais elle refuse de démissionner. Elle pense que c'est honorable de rester jusqu'à la fin du contrat qu'elle avait signé. C'est important de retenir ici que dans la culture japonaise l'honneur est une notion fondamentale. Ce qui m'intéresse c'est la relation entre Amélie et Fubuki. En plus, je vais m'arrêter sur la chute sociale du personnage principal.

Dans l'autre livre, «Prénoms Épicènes», le thème principal c'est la relation défectueuse entre un père et sa fille; comme conflit secondaire il y a un triangle amoureux, si on peut l'appeler comme ça. Claude, le personnage masculin principal de l'histoire, tombe amoureux d'une fille, Reine, qui le trahit et se marie avec un autre qui peut lui assurer une vie meilleure et un statut social supérieur à celui que Claude pouvait lui offrir à l'époque. Ce qui se passe par la suite à l'air d'une sorte de science-fiction, mais en effet, il s'agit d'un homme jaloux qui cherche à se venger sur Reine en se mariant avec une autre, Dominique, et en montant sur l'échelle sociale. Dominique et Claude ont une fille, Épicène, qui commence à comprendre que son père ne l'aime pas et que ses sentiments vont jusqu'à la haïr. Le long des années, la fille répond aux sentiments du père par les mêmes sentiments. Ce qui m'intéresse ici, c'est la relation que les trois femmes ont: Dominique et sa fille, Épicène, d'une part, et d'autre part, la relation entre Dominique et Reine.

## 2. Stupeur et tremblements

### 2.1. Amélie Nothomb

Dès le début du livre, on comprend quelle est la relation entre les deux personnages. A la première page c'est noté «[...] mademoiselle Mori, qui était ma supérieure. Et moi, je n'étais la supérieure de personne» (Nothomb 7). C'est très évident la différence des statuts des personnages. D'une part, il y a mademoiselle Mori qui est une nipponne exemplaire qui fait

partie de la compagnie Yumimoto. C'est admirable qu'elle ait réussi à obtenir la position qu'elle a, car, d'habitude, les femmes japonaises se contentent d'avoir un travail qui ne suppose pas nécessairement une position de haut degré, ou au moins c'est ce que l'auteure indique dans le livre. D'autre part il y a Amélie, qui est vue comme une européenne qui n'appartient pas à la société nippone et qui ne mérite pas de travailler là. On va voir que Fubuki va faire tout ce qu'elle peut pour que le jeune belge n'obtienne pas une promotion au sein de la compagnie.

Les tâches que notre personnage reçoit n'ont rien à voir avec le contrat qu'elle avait signé. Normalement elle aurait dû faire de l'interprétariat dans la société, mais au lieu de cela on lui propose de faire les cafés et de les apporter aux personnes qui travaillent là, plus exactement aux supérieurs et aux gens qui participent aux conférences. Même si elle essaye d'être gentille, Amélie fait une erreur dès la première fois où on lui demande d'apporter du café: elle commence à parler en japonais avec les participants de la réunion lorsqu'elle est en train de faire passer le café. Notre personnage sert le café avec de l'humilité et utilise des formules d'usage, baisse les yeux et s'incline. Amélie pense qu'elle avait fait quelque chose de bon en respectant les règles de la société, mais elle ne sait pas qu'elle avait fait une grande erreur. Ainsi, monsieur Omochi prévient son supérieur de la situation générée par les actions de la jeune femme. C'est monsieur Saito qui va la punir, car, la délégation s'est sentie offensée à cause des gestes produits par une «blanche». Ainsi, elle apprend que ce n'est pas bien d'utiliser les manifestations de la société, parce qu'en effet, elle ne comprend pas du tout le japonais. Ce sont les ordres reçus de la part de monsieur Saito. Ici c'est le moment où la chute du personnage commence. Je pense que c'est une scène qui met en évidence le fait que la jeune femme essaye de s'intégrer dans la communauté en utilisant la langue qu'ils parlent et leurs habitudes. Par contre, elle arrive à être punie à cause de cela et, dès maintenant, elle doit mettre à jour les calendriers de ses collègues.

C'est une nouvelle étape dans l'involution du personnage, mais cette fois Amélie commence à parler avec d'autres personnes et se rapproche d'elles. Bien sûr que ses supérieurs ne sont pas contents du spectacle qu'elle donne chaque jour et on la met à faire des photocopies. Pendant plusieurs jours elle fait cette tâche. Elle se résigne avec le fait qu'elle ne va jamais faire quelque chose d'important dans cette compagnie, jusqu'au moment où, monsieur Tenshi lui offre la chance de travailler avec lui. Tout se passe en secret et les deux semblent être très productifs, mais la joie ne dure pas longtemps, car monsieur Omochi apprend ce qui se passe. Ainsi, Fubuki offre à Amélie une nouvelle tâche. Vu que c'était Fubuki qui avait dit aux supérieurs ce qui se passait, c'était à elle de trouver un travail pour Amélie. Mademoiselle Mori lui propose de classer des factures. Après, elle va arriver à faire des calculs, car elle échoue dans le classement. Vu que les calculs lui semblent très difficiles, elle fait un effort. C'est dans cette partie où on se rend compte de la dévotion qu'il faut avoir lorsqu'on travaille dans une société japonaise. Amélie passe une semaine entière à la compagnie: elle y travaille et elle y dort. Il y a un épisode qui choque toute la société: à cause de la fatigue, Amélie s'endort, nue, dans le bureau, couverte par des déchets. Cette image, qui est une honte pour tout le monde, la fait descendre un peu plus sur l'échelle sociale. Elle ne réussit ni à finir la tâche qui lui a été assignée, ni à garder sa dignité.

Grâce à sa bonté, elle va devenir « madame pipi ». Après un blâme que Fubuki reçoit de son supérieur, Amélie la suit aux toilettes pour la consoler. Par contre, Fubuki s'enflamme et la punit en lui disant qu'elle doit nettoyer les toilettes des femmes et des hommes. Comme si cela n'avait pas été suffisant, on lui demande de changer le papier hygiénique aussi. Ce statut est le dernier que le personnage va avoir jusqu'à la fin de son contrat. C'est pendant cette période qu'elle a des moments où elle veut résigner, mais, quand même, elle trouve la force d'y rester jusqu'à la fin.

Lorsque son contrat est près de se terminer, elle indique à ses supérieurs:



La compagnie Yumimoto m'a donné de multiples occasions de faire mes preuves. Je lui en serai éternellement reconnaissante. Hélas, je n'ai pas pu monter à la hauteur de l'honneur qui m'a été accordé. (Nothomb 182)

Ce qu' Amélie fait c'est quelque chose de spécifique à la société nipponne: elle prend toute la responsabilité sur elle et indique que c'est seulement sa faute. Ce qui frappe le plus, c'est que ses supérieurs approuvent cette variante, tous, à part monsieur Tenshi.

## **2.2. Fubuki Mori**

Fubuki Mori est une femme de 28 ans qui a une position impressionnante dans la compagnie Yumimoto. On indique dans le livre qu' à son âge, d'habitude, les femmes se font des grands soucis si elles ne sont pas mariées. Par contre, Fubuki semble se concentrer sur sa carrière. Si au tout début elle semble être gentille avec Amélie, on se rend compte que la situation n'est pas vraiment comme ça. Fubuki ne veut pas que Amélie obtienne une bonne position dans la société lorsqu'elle travaille avec monsieur Tenshi, car elle avait beaucoup donné à cette entreprise: des années et beaucoup de sacrifices, avant d'arriver où elle est. C'est la raison pour laquelle mademoiselle Mori va saboter Amélie et va aider à sa chute sur le plan social et moral.

Quand même il y a un épisode où Fubuki essaye d'obtenir l'attention d'un homme. Amélie observe que Fubuki fait des efforts pour plaire à cet homme et, encore une fois par bonté, elle essaye lui donner des conseils d'amour. Comme chaque fois, sa bonté est punie, car Fubuki ne supporte pas que quelqu'un se mêle dans sa vie privée.

Une scène représentative pour Fubuki et son caractère c'est quand elle est publiquement grondée par monsieur Omochi. Pour elle c'est le pire qu'il puisse exister:

Fubuki avait été humiliée de fond en comble sous les yeux de ses collègues. La seule chose qu'elle avait ou nous cacher, le dernier besoin de son honneur qu'elle avait pu préserver, c'étaient ses larmes. Elle avait eu la force de ne pas pleurer devant nous. (Nothomb 156)

## **2.3 La relation entre les deux femmes**

Dès le début, on se rend compte que les deux femmes ne sont pas en bonnes relations. D'une part, il y a le besoin d'Amélie de se rapprocher de sa supérieure, qu'elle admire beaucoup, et, d'autre part, il y a la personnalité de Fubuki qui ne lui permet pas ce rapprochement.

Les scènes auxquelles j'ai fait référence sont assez importantes dans la relation qui se crée entre les deux personnages. En effet Fubuki et Amélie sont toujours en antithèse: l'une est nipponne, l'autre européenne; l'une est très efficace dans son travail, l'autre ne l'est pas trop; l'une est déjà accomplie au niveau du travail, l'autre est au tout début; l'une essaie de mettre de pièges, l'autre essaye de les surmonter etc.

Mais, à part ces scènes, il y a des moments où Fubuki aide Amélie. Par exemple, lorsqu'elle ne réussit pas à faire les calculs nécessaires, Fubuki va les faire pour Amélie. Et à la fin du livre, c'est le geste le plus émouvant, la lettre que Fubuki envoie à Amélie: c'est ainsi qu'elle lui montre le respect, en lui écrivant en Japonais.

## **3. « Prénoms Épicènes »**

### **3.1 Dominique et Épicène**

La relation entre les deux femmes est celle de mère-fille. Le couple Dominique et Claude a beaucoup essayé d'avoir un enfant et la grossesse a été très difficile pour Dominique. Ce qu'il

faut retenir de la relation qu'elle a avec sa fille c'est qu'elle est toujours en train de défendre son mari aux yeux de l'enfant. Lorsque la petite fille commence à penser que son père ne l'aime pas, Dominique vient avec des contre-arguments en indiquant que c'est à cause du travail que tout cela se passe. Lorsque Épicène perd sa meilleure amie, toujours à cause de son père, et que toute la famille déménage dans un autre quartier, c'est Dominique qui essaie de comprendre et de maintenir l'équilibre dans la famille. Même si la décision de vivre dans un autre quartier ne convient qu'au père, les deux se soumettent à son vœu.

Lorsque Dominique apprend la vérité sur la relation entre son mari et son amie, Reine, elle prend sa fille et la voiture et partent chez les parents de Dominique. C'est un moment clé pour la connexion entre la mère et la fille car, c'est ainsi qu'elle se rend compte qu'Épicène n'était pas du tout heureuse avec leur famille et elle apprend que ça lui fait du bien de revenir dans sa ville natale. Dominique a coupé toutes les relations qu'elle avait avant de se marier, même avec ses parents, et il lui semble que c'est le moment parfait de la reconstruire et de leur offrir la chance de connaître leur nièce. C'est ainsi que les deux commencent une nouvelle vie qui, est encore une fois, perturbé par Claude.

Cette fois on apprend qu'il est mourant et qu'il veut voir sa fille. Dominique n'empêche pas Épicène d'aller voir son père, mais, par contre, elle la soutient dans la décision prise. Épicène arrive à l'hôpital où elle voit son père et elle se rend compte qu'il ne regrette rien, raison pour laquelle elle va le tuer. Par contre, Dominique ne saura jamais ce que sa fille avait fait. On ne sait pas comment elle aurait pu réagir, vu que Claude était l'amour de sa vie et il continuait à l'être même après la trahison. Je dirais que, dans la scène où Épicène tue son père, elle fait preuve de courage mais, en même temps, il faut le voir comme un acte de vengeance car, c'est la vérité.

### **3.2 Dominique et Reine**

C'est plutôt la relation entre la femme que Claude a aimé toute sa vie, Reine, et celle qu'il a utilisé comme instrument pour sa vengeance, Dominique, qui intéresse le plus. Dès le début, la relation est un mensonge. « L'amitié » commence au moment où Claude demande à sa femme de se rapprocher de madame Cléry au prétexte de vouloir accéder au même cercle de la société que celui de son mari, avec lequel il travaille. Ainsi, Dominique commence à chercher plusieurs informations sur cette femme, qui fait partie d'une classe sociale supérieure, qui organise des événements, des soirées avec des gens qui sont des bourgeois, qui est très belle et très élégante. Reine est tout ce que Dominique ne l'est pas mais, ce qu'elle songe de devenir.

Dominique est une femme intelligente et crée l'opportunité de parler avec madame Cléry: à une rencontre entre les parents et les professeurs à l'école, Dominique essaye de lui parler des soucis qu'elle a avec sa fille à cause du fait qu'elle avait perdu son amie, Samia, et qu'ils avaient changé de maison, ce qui a causé la rupture entre les deux filles. C'est ainsi que les deux femmes ont commencé à bâtir leur relation. Peu à peu, elles sont devenues très proches.

Un bon exemple dans ce sens c'est un épisode où Reine offre à Dominique quelques vêtements qu'elle n'utilise plus et qui lui vont très bien. Celle-ci est très enchantée du geste et les prend sans questionner la bonté de son amie. Reine a l'habitude d'offrir diverses choses à Dominique et l'apogée c'est le moment où elle lui offre une petite voiture. C'est vrai que Reine ne conduisait pas et que la voiture restait toujours dans le garage de la famille Cléry. Dominique qui la conduit tout le temps et peut l'utiliser quand elle veut, ce qu'elle va faire. Les deux femmes essaient même de rapprocher leurs filles et cela va exactement comme prévu. Elles ont imaginé que leurs enfants, Épicène, Florence, Éléonore et Caroline, ne vont pas avoir d'aussi bonnes relations comme elles et ont arrêté leurs rencontres.

Dominique suit le plan de son mari, elle se rapproche de Reine, mais en même temps elle se rend compte qu'elle commence de nouveau à vivre. Vu qu'elle avait renoncé à tout pour lui, Reine est comme une bouchée d'air frais qui lui montre que ce n'est pas trop tard de recommencer à vivre sa vie, de s'amuser, de changer son style et de créer de nouveaux liens avec d'autres gens. Cela va conduire à l'invitation de Dominique et Claude à une soirée, accueillis par les Cléry.

Peut-être que la scène la plus éloquente qui va définir leur amitié est celle qui se passe dans la maison des Cléry. Lorsqu'ils se voient, Claude et Reine, elle se rend compte que c'est son Claude, celui qu'elle avait quitté il y a beaucoup d'années. C'est à cette occasion que Dominique entend la conversation entre Reine et son mari. Pendant cette rencontre Claude explique à Reine que Dominique et leur fille ne signifient rien pour lui et que c'était juste un moyen pour arriver à elle, pour lui montrer qu'il aurait pu lui offrir le statut et la vie qu'elle voulait avoir à Paris. Cela fait un déclic pour Dominique, au point de quitter son amie et son mari. La phrase qu'il dit en est l'exemple: « S'il faut que j'aie tué ma fille de mes propres mains pour te dire de quoi je suis capable pour toi, je le ferai » (Nothomb 108). C'est le moment où Dominique comprend toute sa relation avec son mari et celle de son mari avec sa fille. Elle se rend compte que les deux ne signifient rien pour lui, raison pour laquelle elle va fuir. Ainsi la relation entre Dominique et Reine s'arrête pour dix ans.

La prochaine rencontre des deux femmes c'est aux funérailles de Claude. Dominique pense que Reine était venue car il était mort, mais, en effet, elle était venue pour essayer de reconstruire l'amitié avec Dominique. Si pendant toutes ces années elle avait pensé que c'était elle la personne en plus, Reine l'affirme clairement, à la dernière page du roman: « Vous vous trompez. C'était Claude, la tierce personne » (Nothomb 145). Ainsi, l'auteure nous offre une fin ouverte. On ne sait pas si les deux deviennent de nouvelles amies ou si Dominique refuse Reine.

## Conclusions

Pour conclure, il faut dire que toutes les femmes-personnages que Amélie Nothomb propose sont des personnages très forts. Dans « S tupeur et tremblements » il y a les deux personnages féminins qui se comportent différemment dans la société, car elles ont des statuts et des origines différents: Fubuki – femme nipponne, qui a une bonne position dans la compagnie, et Amélie – européenne qui, en théorie est une interprète, mais qui, en effet, a des tâches qui lui donnent un statut plutôt bas dans la compagnie. Dans « Les Prénoms Épicène s » il y a trois femmes: Épicène - fille marquée par la détestation de son père, mais qui agit comme lui: elle se venge; Dominique – femme d'origines modestes qui laisse tout pour son mari, mais qui revient aux racines, suite à la trahison de celui-ci; Reine – femme d'une bonne condition, mais qui n'a pas de vrais amis; elle trouve en Dominique ce qu'elle chercherait.

Si, d'une part, Amélie n'agit pas contre les actions auxquelles on la soumet, d'autre part, Dominique est plus spontanée et prend la vie dans ses mains et part avec sa fille. Les trois femmes des « Prénoms Épicènes » sont des femmes d'action et c'est le cas aussi de Fubuki qui tourne les situations à la défaveur d'Amélie. Amélie seule choisit de se soumettre au système japonais de l'entreprise et de garder son honneur.

J'ai eu un grand plaisir de lire ces deux livres et c'est sûr que les histoires ont eu un grand impact sur moi. Je pense que j'ai découvert une écrivaine qui a un style fluide, poétique et léger qui m'a donné l'envie de lire plusieurs de ses livres. J'aime bien Amélie Nothomb et j'aime ses personnages féminins qui sont si différents et si puissants.

## Références citées

- CRAC Europe*. 2013, octobre 3. *Amélie Nothomb accède à la présidence d'honneur du CRAC Europe*: <http://www.anticorrida.com/actu/amelie-nothomb-accede-a-la-presidence-dhonneur-du-crac-europe-2>.
- Elle. <https://www.elle.fr/Personnalites/Amelie-Nothomb>.
- Nothomb, A. *Les Prénoms Épicènes*. Paris: Albin Michel, 2018.
- Nothomb, A. *Stupeur et tremblements*. Paris: Albin Michel, 1999.
- Service Public Fédéral Affaires Étrangères, Commerce Extérieur et Coopération au Développement. 2008, juillet 14. *Moniteur Belge*, p. 36843.

## Vers une typologie des arguments dans le discours numérique ordinaire

Ionela Şoitu

Étudiante en thèse, Université «Dunărea de Jos» Galaţi, Roumanie

### Abstract

*In this study, we aim to analyse the ordinary discourse to identify and describe the use of the word "argument" in an argumentative context, thanks to the expansions that this word can receive in blogs initiated by vegetarians. We will be interested in the representations (such as health arguments or poor people's arguments) that speakers make in a natural context. The theory of argumentation developed by Marianne Doury (2004-2016) and Christian Plantin (1996-2005) is of interest in this endeavour. In other words, an attempt will be made to analyse, how speakers who want to defend or criticize an opinion mobilize or create categories of arguments specific to this type of speech. It will be a descriptive approach of six blogs whose authors and readers build their persuasive message around the (non)consumption of meat.*

**Keywords:** *typology, argument, digital discourse, ordinary, vegetarianism*

### Introduction

Marianne Doury (2006: 63) emploie la notion d'argument en affirmant que « dans la très grande majorité des cas (...) [le mot] argument constitue une sorte „d'extracteur” de l'argumentation » Comme le titre de cet article inclut la notion de « typologie des arguments », notre hypothèse de recherche serait que les billets-commentaires du corpus sélectionné font preuve d'un métadiscours de la pratique argumentative.

Notre but sera de vérifier comment des locuteurs ordinaires défendent ou réfutent les points de vue avancés à l'égard du végétarisme. À partir d'un corpus composé d'échanges argumentatifs authentiques, on se propose d'analyser le discours ordinaire afin de dégager et décrire l'utilisation du mot « argument » grâce aux expansions que ce mot peut recevoir dans les blogues initiés par les végétariens.

Les analyses viseront des exemples tirés, d'une part, des articles déclencheurs rédigés par des personnes qui ont initié des débats en ligne sur le sujet du végétarisme et, d'autre part, des billets-commentaires introduits par les lecteurs/ les intervenants dans ces discussions. Il s'agira d'une démarche descriptive appliquée à six blogues (desquels nous avons extrait les commentaires déposés par les intervenants; leurs sources sont données dans la bibliographie, à savoir les sources des textes analysés) – dont les auteurs et les lecteurs construisent la visée persuasive autour de la (non-) consommation de viande.

On s'intéressera aux représentations (telles *argument de la santé* ou *argument du pauvre*) que des locuteurs ordinaires s'en font dans un contexte naturel. C'est la raison pour laquelle nous essaierons de répondre à la question suivante: les locuteurs ordinaires réussissent-ils à organiser leur discours en fonction de plusieurs catégories nouvelles d'arguments créés par eux-mêmes ou font-ils écho aux distinctions consacrées par les ouvrages d'argumentation rédigés par les tenants du champ? Une telle question nous a rendue plus attentive aux expansions que les végétariens ou leurs opposants, les carnistes, ont intégrées dans leur discours argumentatif numérique autour du sujet du végétarisme. Autrement dit, nous tenterons de développer notre hypothèse de départ en examinant aussi comment les locuteurs qui veulent défendre ou critiquer une opinion mobilisent ou créent des catégories d'arguments spécifiques à ce type de discours. Nous allons commencer par

identifier les représentations que les locuteurs ordinaires, les végétariens ou leurs opposants utilisent dans les blogues végétariens.

Cette identification nous permettra de dégager les théorisations spontanées liées au contenu des arguments et, ensuite, d'illustrer comment les participants au débat les énoncent dans leurs discours. Il s'agira, finalement, d'indiquer comment ces locuteurs construisent des théorisations spontanées (Doury, 2008: 3-20) pour défendre ou critiquer le végétarisme.

Les perspectives théoriques prises en compte pour réaliser cette étude relèvent de plusieurs domaines: l'analyse du discours (Détrie et al. 1992), l'argumentation (Perelman et Olbrechts-Tyteca 1988; van Frans Eemeren, Rob Grootendorst; Garssen, 1992/2001; Plantin 1996-2005; Doury 2004-2016, Angenot 2008, Robrieux 2015); la logique informelle (Montminy 2009); la linguistique populaire (Paveau 2020).

## 1. Cadre théorique

Le «discours ordinaire» représente le concept crucial d'une nouvelle approche: la linguistique populaire remontant aux années 1960 et dont l'équivalent anglais est folk linguistics. Anne-Marie Paveau (2) définit la folk linguistique comme «la linguistique des non-linguistes, et non les usages langagiers des non-savants (...). La linguistique populaire repose sur des savoirs populaires, qui sont des connaissances empiriques, non susceptibles de vérification logique». Etant donné que le discours numérique, le blogue, représente une sorte d'espace public en ligne sur lequel tout le monde peut intervenir en déposant des billets-commentaires, on pourrait affirmer qu'il y s'agit d'un discours ordinaire. Les personnes qui y publient leurs messages peuvent être des locuteurs natifs, non savants. En outre, le discours sur le végétarisme nous semble être un discours militant qui met en évidence les avantages et les inconvénients de ce style alimentaire. Par conséquent, cette dernière idée nous permettrait d'affirmer que l'analyse de la critique argumentative des blogues végétariens s'intégrerait dans ce champ de recherche – linguistique populaire ou folk linguistique. Donc, le «discours ordinaire» est mis en œuvre par des locuteurs qui «[ne sont ni spécialiste des sciences du langage, ni amateur de la langue], voire «des locuteurs [qui] ont une représentation de l'argumentation en général – et de certains procédés argumentatifs en particulier» (Doury 59). Ce sont les locuteurs ordinaires et cette manifestation discursive se différencie nettement de celle spécialisée, érudite ou savante parce qu'elle est construite par des individus qui n'utilisent pas un langage scientifique. De surcroît, Marianne Doury (4) fait la jonction entre le domaine de la linguistique populaire et de l'argumentation en introduisant la notion d'argumentologie populaire. Cette démarche évaluative de l'argumentation vise les commentaires déposés par les lecteurs-intervenants dans le débat. Son objet central impliquerait d'analyser comment fonctionne la méta-argumentation ou cette «proto-théorisation spontanée». (Doury 5) On pourrait affirmer que par ce constat empirique nous analyserons la manière dont les locuteurs composent et réfléchissent des/ aux discours argumentés.

Alors, l'essai d'étudier «ces représentations ordinaires de l'argumentation» constituerait une nécessité si on prend en compte le développement et l'essor de l'activité argumentative. Ensuite, en adoptant la vision de Christian Plantin (1996a: 10), selon laquelle l'argumentation pourrait être considérée comme une forme particulière d'interaction parce que «l'argumentativité caractérise un type d'interactions verbales régies par une répartition spécifique des rôles discursifs», nous estimons que le blogue peut être considéré comme un genre de discours dialogal (d'après le «modèle dialogal englobant» introduit par Christian Plantin et Marianne Doury entre 1996-2013). Par conséquent, c'est justement à partir de ces billets-commentaires que se manifeste «un enchaînement d'au moins deux tours de parole, produits par des locuteurs différents» (Détrie et al. 92).

De plus, après une lecture minutieuse, nous avons constaté que plusieurs de ces réponses au débat en ligne peuvent être comprises comme des évaluations des arguments qui défendent ou critiquent l'adhésion à ce style alimentaire. Cette perspective s'appuie toujours sur l'approche de Christian Plantin (1996b: 11) «[qui prend] pour objet les troubles de la conversation [analysés et mis en relation avec] les instruments de la théorie des interactions» et dont l'antagonisme se manifeste sémantiquement par la mise en œuvre d'une question.

Comme il s'agit de locuteurs ordinaires, nous voudrions analyser la construction de l'argumentation en ce qui les concerne (qu'ils soient végétariens ou au contraire carnistes), en insistant sur les instances d'évaluation favorable ou défavorable de l'argumentation par un locuteur autre que l'énonciateur qui a introduit le point de vue. Rappelons dans ce sens que l'argumentativité de l'interaction est matérialisée par l'intermédiaire du trilogue argumentatif expliqué d'une telle façon: «des trois rôles discursifs (trois actants): le Proposant [ou celui qui] tient le discours de la proposition, l'Opposant [ou celui qui] tient le discours d'Opposition et le Tiers [ou la personne qui] prend en charge la question [en extériorisant] les doutes» (Plantin, 1996b 12). Dans notre cas, les personnes qui pourraient être intégrées dans la catégorie de Tiers, n'essaient ni de convaincre à l'égard de l'acceptabilité d'un point de vue, ni d'exprimer leur désaccord par rapport aux opinions mises en opposition par les deux parties, le Proposant ou l'Opposant. Autrement dit, ces locuteurs s'abstiennent de prendre position dans le débat. Le rôle des Tiers dans ce contexte est de s'interroger sur la proposition faite par les Proposants (dans ce cas les végétariens) et aussi sur sa réfutation réalisée par les Opposants (dans notre cas, les personnes qui consomment de la viande), c'est-à-dire de problématiser. Ils n'ont pas l'intention d'influencer une partie ou une autre, mais ils essaient de venir avec des preuves scientifiques, avec des questions pertinentes afin d'éliminer ce qu'on appelle le biais de la confirmation observable dans les billets-commentaires des végétariens ou des carnistes. C'est la raison pour laquelle ils affirment:

Plus précisément, j'aimerais parler du biais de confirmation au sein du véganisme. Il est facile de s'enfermer dans un modèle de pensée qu'on cherche à défendre à tout prix. Les personnes non-véganes le font tout le temps, en cherchant à justifier qu'il est normal, naturel et nécessaire de manger des produits animaux. Mais les véganes le font aussi, à un moment ou à un autre. (...) Le but de cet article est donc de lister quelques uns de ces arguments un peu foireux. La liste n'est pas exhaustive, ce sont seulement ceux que j'entends souvent. L'idée n'est bien sûr pas de jeter la pierre à ceux et celles qui les utilisent, mais de sensibiliser à l'importance de faire preuve d'esprit critique face à un argument, un article ou une image et de s'interroger sur la véracité et de la pertinence de l'information en question, surtout avant de la partager. (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>)

Leurs interventions rendent encore plus douteux le débat autour du végétarisme parce qu'à travers la neutralité démontrée aux niveaux discursif, interactionnel et argumentatif, les Tiers trouvent que le débat sur des sujets comme la vérité ou le mensonge, la justice ou l'injustice, les préférences en matière d'alimentation resteront des discussions sans fin et sans résolution possible pour les deux parties. Aussi, doit-on préciser que nous avons décidé de ne pas employer leurs commentaires dans l'analyse proprement-dite, notamment par un manque de corpus pertinent du point de vue qualitatif et quantitatif. Ils interviennent dans cette discussion en ligne en introduisant des nouvelles questions qui ne sont en accord ni avec les propositions faites par les végétariens, ni avec les discordances énoncées par les carnistes.

Ces approches construites par des locuteurs ordinaires font écho aux analyses de la visée persuasive de plusieurs traités d'argumentation contemporains (dont nous avons observé qu'ils comprennent des typologies d'arguments). Même si les catégorisations ne sont pas tout à fait identiques, ces typologies ont un point commun : le partage des «bonnes raisons» ou les essais défendre les intérêts et la cohésion d'une communauté (Angenot, 2006).

Ces échanges semblent relever de sous-classifications différentes en tenant compte des rapports réalisés entre les prémisses et la thèse ou la conclusion (Angenot 2). Il s'agirait de ce

qu'on appelle «inférence ou raisonnement» (Montminy 11) ou forme argumentative» (Breton 40-41), quirendrait le débat un peu plus cohérent et fortement lié à ce qu'on appelle discours argumentatif. C'est la raison pour laquelle plusieurs tenants du champ (Perelman et Olbrechts-Tyteca 258-540) font la distinction entre trois grandes catégories d'arguments: les arguments quasi-logiques en ayant une structure logique et une apparence démonstrative, «i ls sont comparables à des raisonnements formels» (Robrieux 151); les arguments basés sur la structure du réel dont le fondement repose sur « l'observation de relations empiriques, ceux qui sont fondés sur une confrontation» (Robrieux 181), et «enfin ceux qui recréent des relations selon le principe de l'induction et de l'analogie», classifiés comme des liaisons qui fondent la structure du réel» (Robrieux 181-200).

Pour aller plus loin dans la visée persuasive du discours argumentatif, les créateurs de l'approche dite pragma-dialectique classifient les schémas argumentatifs en trois grandes catégories: argumentation symptomatique (on peut y inclure l'argument d'autorité), argumentation basée sur une relation d'analogie (dans cette catégorie entrerait l'analogie proportionnelle) et argumentation causale (l'argument pragmatique en serait un exemple concret) (van Eemeren, Grootendorst 94-102). Notre typologie trouvée dans le corpus collecté consiste à classer les arguments d'abord la nature syntaxique de l'expansion du mot « argument », puis selon la position (pour ou contre le végétarisme) du locuteur qui l'emploie. Ces expansions dans lesquelles le mot argument apparaît en situation argumentative seront analysées pour dégager la façon dans laquelle de tels syntagmes deviennent utiles à défendre ou critiquer ce style alimentaire. À l'intérieur de cette analyse qualitative et descriptive nous chercherons à montrer comment se construisent les composantes descriptive et qualitative des locuteurs intervenants qui s'attachent à:

- qualifier le discours du végétarisme introduit par les auteurs des blogues;
- manifester ou non leur adhésion aux discours/ opinions introduites par les créateurs de ces débats en ligne (les créateurs des articles déclencheurs sur lesquels s'appuient les interventions des lecteurs);
- évaluer ces arguments en tenant compte des critères implicites et consentir ou refuser ces arguments en prenant en considération surtout cette évaluation. Conformément à ces typologies des arguments et théories autour de l'interaction argumentative, nous exposons dans la section suivante les expansions qui apparaissent dans notre corpus.

## **2. L'identification des arguments par les locuteurs ordinaires**

Les expansions du mot « argument » trouvées dans les blogues sur lesquels se fondera notre analyse peuvent être sous-classifiées en fonction des positions manifestées par chaque intervenant dans le débat proposé. Il s'agit des commentaires en la faveur du végétarisme et ceux qui sont contre ce style alimentaire.

Ce tour de parole en ligne laisse voir la position de chaque participant au débat et la place de chaque interlocuteur s'illustre aussi par les arguments invoqués. Ces expansions se classifient en plusieurs catégories:

### **2.1 Argument + expansion prépositionnelle/ nominale:**

- des expansions proposées par les Proposants ou les personnes qui adoptent le végétarisme en ayant l'intention d'y faire adhérer les autres.
- Cette première catégorie envisage des expansions qui renvoient aux produits végétariens, aux personnes qui adoptent ce style alimentaire et à l'éthique animale:



(1) On voit d'ailleurs rapidement les limites *des arguments de consommation anti produits-animaux avec des réponses* « Oui mais c'est pas le meme gout » ou « C'est plus compliqué que la version classique » (<https://antigone21.com/2018/02/15/faut-il-avoir-honte-du-veganisme/>);

(2) Quant à l'histoire du veau, je partage les *arguments des défenseurs des animaux*, puisque ce veau n'a rien à faire là, mais effectivement la méthode ne me paraît pas adaptée. (<http://www.la-carotte-masquee.com/agressivite-cause-animale/>);

Les syntagmes trouvables dans les occurrences (1) et (2) sont utilisés par les végétariens dans le but d'indiquer les arguments qu'ils proposent en défaveur du carnisme.

Un autre sujet que les végétariens abordent dans leurs débats en ligne pour défendre leurs nouvelles habitudes alimentaires consiste dans la présentation des justifications concernant la préservation de l'environnement et de l'écosystème :

(3) Concernant *l'argument sur la consommation d'eau*: je trouve un peu rapide de négliger toute information sur l'eau verte (pluie) nécessaire pour les cultures, c'est pas comme si la pluie était une ressource abondante, partout, tout le temps... non? Qu'en penses-tu? (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(4) Je vais me faire l'avocat de la défense, déjà initiée par l'argument *de la raréfaction de l'eau*. (<https://www.eleusis-megara.fr/vegetarisme-et-poissons-pourquoi-ca-compte-aussi/>);

Cet argument est pris en charge par les végétariens pour induire que les carnistes gaspillent beaucoup d'eau pour élever les animaux, pour les abreuver ou pour les nourrir. Un angle différent que les végétariens illustrent dans leur argumentation favorable autour du végétarisme porterait sur des raisons de nécessité économique:

Puis, ils débattent sur la question que les gens devraient renoncer à consommer de la viande en s'attachant au bien-être animal et à l'éthique animale:

(5) J'ai l'impression que *l'argument coeur*, est celui *de l'éthique*, matérialisé par l'argument 4 où il est question de la souffrance animale. (<http://www.la-carotte-masquee.com/lhomme-est-il-omnivore/>)

Ces arguments invoqués dans l'occurrence (5) impliquent le spécisme, c'est-à-dire que le respect de tout vivant devrait être pris en compte pour n'importe quel animal. Sans envisager que les carnistes s'y opposeront, les végétariens donnent un air particulier au débat autour du végétarisme en ajoutant un autre argument:

(6) J'ai envie de revenir sur *l'argument de « l'holocauste »*. Je suis tout à fait d'accord avec ce qui est dit ici, mais j'aimerais ajouter une chose. Du point de vue de l'animal, si on regarde à travers ses yeux, est-ce qu'on a l'impression d'être ici pour du rendement ou une logique économique ? J'entends cet argument uniquement comme la façon dont les animaux ressentent l'abattoir. (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

Puisque ce syntagme vise la comparaison de l'abattage des animaux avec l'holocauste, les carnistes affirment que cette comparaison serait inappropriée, choquante et contre-productive. À partir d'une autre structure qui apparaît dans le commentaire d'un végétarien, c'est-à-dire l'extrait (7):

(7) Votre foi dans la science est respectable, mais sachez qu'il n'est jamais impossible que nous comprenions et expliquions de nouveaux phénomènes ou comportements, alors de grâce, laissez faire *l'argument de la science toute-puissante* qui a réponse à tout. (<https://la-sorciere-et-le-medecin.com/pourquoi-je-ne-suis-pas-vegetarienne-ni-vegan-et-je-nai-pas-envie-de-le-devenir/>);

On y fait référence à une sorte « d'étroitesse d'esprit » de la part des carnistes lorsqu'ils affirment que les humains auraient la capacité de répondre et de comprendre tout phénomène ou comportement grâce à leur foi accrue dans la science.

Par contre, les avis ou les arguments des végétariens font référence aux changements sociétaux, à la doxa et à l'immoralité de la consommation des produits animaux de nos jours parce que, selon eux, à cette époque nous aurions plusieurs alternatives en matière de nourriture.

- des expansions introduites par des personnes qui manifestent leur désaccord concernant le végétarisme ou les Opposants/ Antagonistes:

Le discours en défaveur du végétarisme construit par les carnistes se réalise à travers les mêmes arguments que ceux que les végétariens proposent mais à chaque fois selon une perspective autre. Les carnistes contredisent les végétariens et affirment que les ruminants renouvelleraient le taux de carbone et protégeraient la biodiversité. De plus, ils proposent aussi d'autres syntagmes concernant cet argument. Donc, cette séquence est utilisée par les omnivores parce que la chasse serait perpétuée comme une façon d'équilibrer la faune. Ensuite, la chasse aurait une autre signification et d'autres échos pour les carnistes. Toutefois, il est contesté par les végétariens pour des raisons de disparition des espèces – les prédateurs, régulateurs naturels:

- (1) *L'argument de la régulation des espèces par la chasse* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

La doxa et son changement sont remis en cause par les carnistes en s'appuyant sur le goût de la viande et sur les mœurs qui, selon eux, seraient difficiles à changer:

- (2) *L'argument « loi de la nature » n'est pas valable pour nous, animaux humains sociaux.* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

Néanmoins, selon les opinions des végétariens, cet argument devrait être remis en question parce que l'homme serait un être de culture avec des capacités cognitives et devoirs moraux tandis que les animaux non.

L'extrait (3) trouvé toujours dans les commentaires des carnistes, on peut observer comment les Opposants. Dans ce cas, on devrait prendre en compte la consommation de la viande qui reprendrait en écho les rapports avec la doxa et les mœurs.

- (3) *L'argument de la norme sociale est valable, et il existe des conditionnement sociaux qui nous poussent à être ce que l'on est et que l'on devrait changer.* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>)

Pour redonner la place au goût de la viande et au plaisir de manger de la viande, les opposants offrent un autre point de vue divergent:

- (4) Une provocation pure et simple que de nombreux végéta\*iens ont dû au moins entendre une fois depuis qu'ils ne mangent rien d'autre que du quinoa et des lentilles – (...) *C'est l'argument du pauvre* par excellence. (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

Dans les avis des carnivores, les produits animaux impliquent le bon goût et ils le justifient par le syntagme « parce que c'est bon un steak saignant ». Selon les carnistes cet argument du goût repose sur la norme et sur le conditionnement de manger de la viande pour être sain ou bien nourri et pour avoir un bon état d'esprit; il s'y agit aussi du débat du goût vs l'éthique, d'après les végétariens.

Puis, pour se protéger encore une fois contre les arguments des végétariens, les carnistes emploient une autre expansion:

- (5) En effet, quand on y pense, *l'argument de l'homme de Neandertal* est à mourir de rire... (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

D'après le modèle de notre ancêtre, l'homme de Neandertal, les carnistes trouvent que les êtres humains auraient le droit ou la possibilité de consommer des produits animaux. Pour les végétariens, ils sont trop conservateurs ou anti-progressistes et l'homme de Neandertal serait parmi les derniers êtres humains qui auraient dû consommer de la viande; selon ces derniers, à l'époque moderne, l'homme pourrait renoncer aux produits animaux pour des motifs de santé, d'éthique animale, de préservation de l'environnement et de modernisation de la doxa.

(6) Si autrefois, manger de la viande nous était inévitable par certains aspects – conditions climatiques ou mode de vie nomade pour ne citer que ces deux exemples – aujourd'hui, il est compliqué de se réfugier derrière *l'argument de la survie*. (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

Ici, il s'agit de l'évocation des détails anatomiques et physiologiques pour que les gens continuent à manger de la viande sans culpabiliser. Cet argument implique, selon les végétariens, l'immoralité de la consommation de la viande et non plus la survie des êtres humains, parce que cette action aurait au moins un effet négatif: l'apparition de plusieurs maladies.

En tant que défense, la contradiction concernant le végétarisme est mise devant le lecteur en touchant aux habitudes alimentaires:

(7) *L'argument de la tradition ne tient pas*. Ce n'est pas parce qu'une pratique se meut dans la tradition qu'elle est bonne. (<https://www.eleusis-megara.fr/est-ce-que-ce-monde-est-serieux/>);

Dans ce syntagme, si les carnistes répètent leurs justifications qui envisagent les mœurs, les végétariens s'appuient sur l'impossibilité de comprendre le motif pour lequel les personnes qui aiment la corrida (une tradition liée à la consommation de la viande) continuent à réaliser et perpétuer une telle sorte de spectacle. Pour ces derniers, la souffrance animale devrait être une justification assez importante pour éliminer cette tradition. De surcroît, les végétariens attirés par le fait que les gens oublient la souffrance des taureaux pendant et après ce type de divertissement.

Parfois, les carnistes se moquent de la souffrance animale évoquée par les végétariens et la mettent en doute en souriant puisqu'ils parlent de:

(8) *Le bel argument fallacieux du « cri de la carotte »*. Ce même argument est utilisé implicitement par les professionnels de l'agroalimentaire pour qui un porc est au même niveau qu'un épi de blé. (<https://www.eleusis-megara.fr/lethique-animale-1/>);

Ils profitent de l'occasion pour taquiner les végétariens. En revanche, les végétariens essaient de remettre en cause cette position en évoquant une souffrance avérée (celle des animaux) remplacée par une souffrance imaginée (celle des végétaux) dont leurs opposants feraient usage tantôt afin de rendre invisibles les victimes de leurs choix, tantôt afin de s'en déculpabiliser. Concernant la santé et les carences alimentaires, les carnistes pensent que la viande est la substance la plus nutritive et le seul aliment qui pourrait se convertir en muscles et en chair dont le corps humain est constitué:

(9) *L'argument des carences* est, dans le fond, assez cocasse. (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

Cet argument fait appel aux protéines animales qui auraient une meilleure réputation que celles d'origine végétale, et les végétariens essaient de contredire cette affirmation en se basant sur diverses informations scientifiques. Bref, plusieurs associations de nutritionnistes tentent de redonner la place aux protéines végétales et à la vitamine B12 (trouvable davantage

dans la chair animale) en les recommandant souvent dans les médias. De même, les carnistes maintiennent la discussion de la santé humaine et introduisent:

Par ailleurs, les carnistes appuient leur argumentation aussi sur des alibis économiques:

(10) *Pour ma part l'argument du chômage est un argument tout à fait valide (ce n'est pas là dessus que je base ma consommation de produits animaux) car un changement brutal créerait une crise éco majeur et énormément de chômage et de misère humaine et, de mon point de vu, la souffrance humaine est bien plus dommageable que la souffrance animale. (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);*

Cette séquence représente une façon pour les carnistes de justifier l'élevage des animaux parce qu'il crée des emplois. Cependant, cet argument est critiqué par les végétariens parce que les cultures végétales offriraient de nouvelles alternatives aux gens en termes d'emploi et de diminution du taux de chômage.

À ce titre, la critique des carnistes visant ce style alimentaire commence à être un peu plus virulente. Au centre des justifications pour la consommation de la viande s'entreverraient plusieurs conséquences néfastes si on prend en compte l'ensemble des activités humaines relatives à la production et à la distribution des produits animaux:

(11) *Avec les grands-parents, l'argument de l'industrialisation de la viande fonctionne vraiment bien!!! Parce que "eux dans le temps, c'était mieux blablabla" (<https://www.galasblog.com/comment-annoncer-proches-vegan/>);*

Pour les deux parties incluses dans ce débat, ces arguments représentent la même chose. Mais selon les carnistes, la consommation de la viande aurait des échos importants pour l'économie et l'industrie de tout pays. Pour les végétariens, qui utilisent le syntagme *l'argument de vente* pour reprendre *l'argument de l'industrialisation de la viande*, cet argument viserait la propagande des firmes alimentaires agro-industrielles. L'élevage industriel ferait partie des secteurs les plus nuisibles à la planète, parce que la production industrielle de viande en masse impliquerait des inconvénients.

Pour le mettre en place, les industriels nécessitent beaucoup d'espace (déforestation), de nourriture (pesticides, engrais antibiotiques), d'eau (épuisement des ressources) et de transports (CO<sub>2</sub>). En revanche, les personnes qui s'occupent de l'élevage des animaux considèrent que la viande de leurs animaux serait très saine étant donné qu'ils les soignent bien; les règles s'agissant de leur bien-être ne seraient pas aussi nombreuses que dans l'élevage industriel. Pourtant, les végétariens les contredisent aussi car les animaux souffriraient des mutilations en étant enfermés pendant les engraisements et pas seulement.

Les données scientifiques sont évoquées par quelques-uns des végétariens pour clarifier combien d'eau on utilise pour soigner les animaux parce que plusieurs personnes utilisent:

(12) *A noter accessoirement qu'en utilisant cet argument de 15 000 L, cela peut encourager une personne soucieuse de son impact écologique à se détourner de la viande de boeuf pour une viande moins gourmande en eau, comme le poulet. (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmer/>);*

Cette fois-ci, on observe comment la consommation d'une trop grande quantité d'eau est mise dans l'incertitude parce que cette quantité d'eau ne proviendrait pas d'une seule source, il s'agirait de « l'eau bleue (l'eau douce des nappes phréatiques, des rivières, etc.), l'eau verte (l'eau de pluie) et l'eau grise (l'eau nécessaire pour absorber les polluants générés lors de la production) ». <sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> <http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmer/>.

De plus, ces intervenants y ajoutent que les végétariens ne vérifient pas toujours la source de leurs informations en se méfiant même des affirmations faites par les spécialistes dans ce domaine.

Ces expansions qui se réfèrent au contenu de l'argumentation comprennent des étayages argumentatifs parce qu'elles seraient, à notre avis, d'autres fondements (si on prend en compte aussi les expansions argument + expansion prépositionnelle/ nominale) qui construisent d'une manière un peu plus claire la relation entre les prémisses et les conclusions. En relation avec cette affirmation, Marianne Doury (2004 65) trouve que les locuteurs ordinaires emploient ces catégorisations dans le but « d'identifier des lignes argumentatives à travers leur contenu (*l'argument du pauvre, l'argument du lait* etc.) et non à travers leur structure (l'argument par les conséquences, l'argument par l'ignorance). » À ceci s'ajouterait que les gens mettent en place ces structures pour montrer les arguments sur lesquels ils s'accordent ou non dans la décision d'aborder ce style alimentaire.

Si les végétariens s'appuient sur la santé, l'éthique animale et sur la sauvegarde de l'environnement, les carnistes se défendent en affirmant que ce style alimentaire entraînerait aussi des difficultés sociétales, comme il serait le taux de chômage. De plus, ils trouvent que la doxa, les mœurs, la tradition sont des justifications assez importantes pour continuer à consommer des produits animaux.

Pour aller un peu plus loin dans l'argumentation du végétarisme, les locuteurs ordinaires mobilisent dans leurs propos ou discours aussi d'autres types de constructions. La section suivante nous exposerons des expansions qui s'étendent au niveau de phrase. Les deux parties comprises dans ce débat expliquent quels sont les arguments qui tiennent pour eux et leurs justifications.

## 2.2 Argument + expansion propositionnelle:

- des expansions proposées par les Proposants ou les personnes qui abordent ce style alimentaire et ont l'intention d'y faire adhérer les autres. Ces expansions font des éclairages autour des justifications des végétariens lors de leur essai constant de persuader les carnistes que le végétarisme reste une cause pour laquelle on devrait mieux lutter.

(1) *J'ai l'impression que l'argument coeur, est celui de l'éthique, matérialisé par l'argument 4 où il est question de la souffrance animale.* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

(2) *J'avais des arguments, que tu cites en partie, mais pas suffisamment frais dans ma tête (je devrais à chaque fois réviser avant de sortir de chez moi) pour pouvoir tous les appuyer de la manière la plus complète possible.* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

(3) (...) *avec des arguments dont je me suis rendue compte par la suite qu'ils n'étaient pas forcément pertinents.* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(4) (...) *des arguments allant dans le sens du véganisme, et à refuser ceux qui le questionnaient.* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(5) (...) *des arguments des pro-véganisme que je ne connaissais pas et qui me permettent de mieux comprendre certaines réactions.* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(6) *L'argument que nous devons continuer à manger de la viande parce que notre ancêtre l'a fait équivaut à proposer d'aller vivre dans une grotte vêtu de peau de bête parce que les premiers hommes semblaient vivre ainsi.* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

- des expansions introduites par des personnes qui manifestent leur désaccord concernant le végétarisme ou les Opposants. Dans ce cas, les carnistes mettent en exergue les

motifs pour lesquels ils ne vont pas aborder le végétarisme comme style principal d'alimentation. Ils critiquent les arguments et les comparaisons proposés par les végétariens. Par exemple, dans l'occurrence (4) on observe comment les carnistes réfutent l'argument de l'holocauste invoqué par leurs Antagonistes en précisant que c'est une modalité d'argumenter « choquante » qui risque d'évoluer de façon regrettable. On remarque aussi plusieurs critères d'évaluation des arguments – l'honnêteté, la validité, la vérité, voire les occurrences (1), (2) et (3):

(1) *En résumé, je pense que l'argument consistant à soutenir le propos des animaux emballage pour la B12 est partial et pas tout à fait honnête quant à notre réalité européenne.* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

(2) *J'ai toujours eu du mal avec ce pseudo argument de l'Homme qui est fait pour être végété.* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(3) *Je découvre qu'un argument que j'ai utilisé est faux, le coup des 15 000 litres d'eau !* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(4) *Comparer le producteur à un violeur juste pour choquer les esprits est contre-productif et non nécessaire (j'insiste, nous disposons d'assez d'arguments qu'il est inutile de verser dans le sensationnalisme).* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>)

Pour mieux illustrer leurs justifications, ces locuteurs ordinaires apprécient, rejettent ou mettent en doute les arguments mis en débat. Ils font usage de plusieurs types de phrases subordonnées : relatives, complétives, de but, de cause, de conséquence afin de se positionner dans le débat, d'expliquer les fondements de leur pensée et également de critiquer les autres points de vue.

### 2.3 Argument + expansion paratactique:

- des expansions proposées par les Proposants ou les personnes qui abordent ce style alimentaire et ont l'intention d'y faire adhérer les autres.

Ces expansions renvoient à plusieurs aspects que nous avons déjà discutés- la référence à la doxa et aux mœurs, la santé et l'antispécisme ou l'éthique animale. Dans ces commentaires, les lecteurs-bloggeurs exposent les causes (le désir d'avoir une bonne santé, l'amour et la pitié envers les animaux) pour lesquelles ils s'engagent dans la défense du végétarisme:

(1) « *Boire du lait n'est pas naturel* » (...) *En gros c'est pas un appel à la Nature pour justifier qu'on doit absolument s'en passer, mais une comparaison avec les autres animaux pour montrer que le bon sens nous pousse à penser que ce n'est pas nécessaire d'en consommer. Un problème avec cet argument ?* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(2) *A ceci, s'ajoute désormais ce nouvel argument « mais cela te rend malade ! »* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(3) *L'argument « L'homme n'est pas fait pour manger de viande » deviendrait « L'homme n'est pas fait pour manger autant de viande (même si la cuisson doit aider), comme on le voit avec l'explosion des cancers du colon, etc. »* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

(4) (...) *l'argument de « l'holocauste ». Beaucoup de mes arguments commencent par « imaginez vous à la place d'un animal. »* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

- des expansions introduites par des personnes qui manifestent leur désaccord concernant le végétarisme ou les Opposants.

Les occurrences observées illustrent plusieurs arguments que les carnistes avancent et à travers lesquels ils justifient leur pratique alimentaire. C'est la raison pour laquelle ils affirment que la consommation de la viande est quelque chose de culturel ; cela ferait partie de la culture humaine et sa légitimité proviendrait de son ancrage dans la doxa. Ce sont des arguments des carnistes remis en cause par les végétariens ou à l'inverse; ils reprennent les arguments des autres afin de rétorquer les arguments proposés:

- (1) (...) *même cet autre argument*: « *tu fais passer les animaux avant les humains.* » ( <http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);
- (2) « *L'homme n'est pas fait pour manger de la viande* » *Alors là, certainement l'argument erroné le plus relayé.* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);
- (3) « *parce que c'est la loi de la nature* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (4) « *parce que l'on est fait pour manger de la viande* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (5) « *parce que c'est bon un steak bien saignant* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (6) « *parce que l'homme de Neandertal mangeait de la viande* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (7) « *parce que chacun fait-fait-fait, c'qui lui plaît-plaît-plaît* » ou « *le chacun fait comme il veut* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

De même, les autres arguments évoqués contre le végétarisme prennent en compte l'écosystème, le déséquilibre de la santé humaine, l'augmentation du taux du chômage, la souffrance animale ironisée:

- (8) « *parce que sinon les espèces que l'on mange vont s'éteindre* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (9) « *parce que le soja est mauvais pour la santé et déforeste* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (10) « *parce que les carences alimentaires* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (11) « *parce que le chômage* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);
- (12) « *parce que les végétaux, ils souffrent aussi* » (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

#### **2.4 Argument + adjectif:**

- des expansions proposées par les Proposants ou les personnes qui abordent ce style alimentaire et ont l'intention d'y faire adhérer les autres.

Les végétariens utilisent des qualificatifs divers qui mettent en lumière la doxa, la pratique alimentaire bien aimée par les carnistes ou la préservation de l'environnement:

- (1) (...) *les mêmes arguments carnistes* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);
- (2) *l'argument hédoniste* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);
- (3) *l'argument historique* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

Ensuite, ils s'appuient sur les effets désastreux contre l'environnement:

- (4) *l'argument écologique* (<https://www.eleusis-megara.fr/arguments-contre-le-vegetarisme/>);

De plus, l'argument anatomique leur permet d'aller plus loin dans le débat en contredisant encore une fois les carnistes. Cela pourrait bien se remarquer dans l'occurrence suivante:

(5) *l'argument anatomique* (<http://www.la-carotte-masquee.com/lhomme-est-il-omnivore/>);

Finalement, l'éthique animale est visée par:

(6) *Regardons de plus près ce qu'il en est sous 4 différents arguments: anatomique, de l'écosystème, anthropologique et éthique.* (<http://www.la-carotte-masquee.com/lhomme-est-il-omnivore/>)

- expansions introduites par des personnes qui manifestent leur désaccord concernant le végétarisme ou les Opposants:

(7) *arguments foireux* (<http://www.la-carotte-masquee.com/veganisme-biais-de-confirmation/>);

Cette démarche descriptive que nous avons réalisée en se basant sur de nombreux extraits des blogs choisis comme corpus nous a donné la possibilité d'entrevoir que les locuteurs ordinaires se rendent compte de l'existence de l'argumentation par la comparaison, même si dans leur discours on peut observer, implicitement, aussi l'argumentation par la cause.

## Conclusions

Les structures argument et expansion comportent des précisions par rapport au contenu, des spécifications qui concernent ce sur quoi ces locuteurs vont réaliser la critique argumentative et même les causes qui en dérivent. Il est à noter qu'à chaque argument qu'on expose en correspond un autre, en fonction de la position de celui qui l'a déposé, de ses croyances, de ses habitudes ou mœurs et de ses principes.

En lien avec cet essai de créer une typologie des arguments autour du sujet du végétarisme se trouvent les typologies savantes de l'argumentation existantes dans la littérature de spécialité. Nous faisons cette affirmation parce qu'il nous semble que ces intervenants en lignes se représenteraient mentalement et par l'écrit (en ligne) aussi des théorisations et des évaluations méta-argumentatives.

En outre, cette interaction argumentative donne un air particulier au débat parce qu'il est repoussé à plusieurs reprises. Pour faire adhérer les autres à ce nouveau style alimentaire, les Proposants disqualifient la consommation de viande. Les Opposants, quant à eux, mettent en exergue les conséquences négatives pour ceux qui l'adoptent. À ce propos, selon nous, le «modèle dialogal englobant» (Plantin 1996-2005) se plie assez bien à ce type de discours numérique étant donné que l'interaction est argumentative. Par conséquent, comme nous avons eu l'intention de montrer comment les locuteurs ordinaires, impliqués dans une situation de communication en ligne, peuvent faire œuvre d'un métadiscours de la pratique argumentative, nous estimons que notre hypothèse de recherche est validée. On tire cette conclusion grâce aux commentaires méta-argumentatifs très nombreux introduits par plusieurs locuteurs ordinaires.

En prétendant qu'ils défendent la non-consommation de la viande, les blogueurs se protègent des opinions opposées dès qu'ils observent les réponses de leurs adversaires. C'est en quelque sorte un effet boomerang renforcé par les rôles interchangeables entre les Proposants et les Opposants et tout cela se passe sans savoir au juste comment ce débat finira parce que la discussion est renouvelée chaque fois par toute partie participante.

Les expansions prépositionnelles ou nominales, propositionnelles, paratactiques et adjectivales préfigurent les prémisses et les conclusions de ce débat en ligne. En fait, on pourrait considérer que l'argument devient et reste « l'extracteur de l'argumentation » (Doury, 2003: 63). Finalement, on pourrait estimer que le discours numérique s'enrichit grâce aux représentations qui visent l'argumentation.



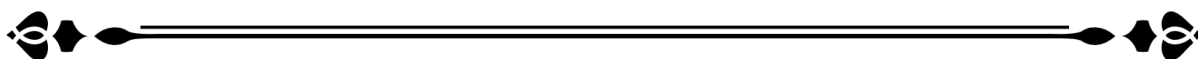
## Références citées

- Breton, Philippe. *L'argumentation dans la communication*. Paris: La Découverte, 2009.
- Angenot, Marc. *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*. Paris: Mille et Une Nuits, 2008.
- Détrie, Catherine, Siblot, Paul, Verine Bertrand, Steuckardt, Agnès. *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*. Paris: Honoré Champion, 2017.
- Doury, Marianne. « La classification des arguments dans le discours ordinaire ». *Langages*, n 154, vol. 2, Paris: Armand Colin, 2004. 59-73.
- Doury, Marianne. « “Ce n’est pas un argument!” Sur quelques aspects des théorisations spontanées de l’argumentation ». *Pratiques*, n 139-140, Paris: CREM, 2008. 111-128.
- Doury, Marianne. « Positionnement descriptif, positionnement normatif, positionnement militant ». *Argumentation et analyse de discours*, n 11, Paris: Armand Colin, 2013. 149-163.
- Doury, Marianne. *Argumentation. Analyser textes et discours*. Paris: Armand Collin, 2016.
- van Eemeren, Frans Hendrik, Grootendorst, Rob. *Argumentation, Communication, and Fallacies: a Pragma-Dialectical Perspective*. Mahwah: NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1992.
- van Eemeren, Frans, Handrik. *Advances in Pragma-Dialectics*. Amsterdam: Sic Sat/Newport News, Virginia: Vale Pres. 2002.
- van Eemeren, Frans, Hendrik, Garssen, Bart, & Meuffels, B. *Fallacies and judgements of reasonableness. Empirical research concerning the pragma-dialectical discussion rules*. Dordrecht: Springer, 2009.
- Garssen, Bart. « Understanding argument schemes », F. H. van Eemeren *Advances in Pragma-Dialectics*. Amsterdam: Sic Sat/Newport News, Virginia: Vale Press, 2002. 93-104.
- Montminy, Martin. *Raisonnement et pensée critique. Introduction à la logique informelle: Introduction à la logique informelle*. Montréal: Presses de l’Université de Montréal, 2009.
- Paveau, Marie-Anne. « Nouvelles propositions sur la linguistique populaire. Métadiscours militants et enfants-linguistes ». *Linguística popular/ Folk Linguistics. Práticas, proposições e polêmicas, Roberto Leiser Baronas*. Campinas: Pontes Editores, 2020. 27-50.
- Perelman, Chaïm, Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Traité de l’argumentation. La nouvelle rhétorique*, 2<sup>e</sup> édition. Bruxelles: Editions de l’Institut de Sociologie 1970.
- Plantin, Christian. *L’argumentation*. Paris: Seuil, 1996a.
- Plantin, Christian. « Le trilogue argumentatif. Présentation de modèle, analyse de cas ». *Langue française*, vol. 112, n 1, 1996b. 9-30.
- Plantin, Christian. *L’argumentation: histoire, théorie et perspectives*. Paris: PUF, 2005.
- Plantin, Christian. *Dictionnaire de l’argumentation. Une introduction aux études d’argumentation*. Paris: ENS Éditions, 2016.
- Robrieux, Jean, Jacques. *Rhétorique et argumentation*. Paris: Armand Colin, 2015.

## Sources des textes cités :

- « La carotte masquée ». *La carotte masquée*: <http://www.la-carotte-masquee.com/>. 02 Janv. 2018.
- « Eleusis et Mégara ». *Eleusis et Mégara*: <https://www.eleusis-megara.fr>. 21 Sept. 2016.
- « Antigone XX I ». *Antigone XXI*: <https://antigone21.com/>. 11 Oct. 2017.
- « Gala’s blogue ». *Gala’s blogue, devenir vegan*: <https://www.galablog.com/>. 05 Janv. 2015.
- « Yuka ». *Yuka, pour ou contre le végétarisme ?*: <https://yuka.io/regime-vegetarien nsante/>. 10 Janv. 2019.
- « La sorcière et le médecin ». *La sorcière et le médecin*: <https://la-sorciere-et-le-medecin.com/>. 04 Juin 2016.

# Recenzii și cronici literare



## Sub umbrela transformărilor literare

*Istoria literaturii române contemporane 1990-2000*, Mihai Iovănel, Iași: Editura Polirom, 2021

Georgiana Raluca Nuțaș  
Masterandă, Universitatea din Oradea

*Istoria literaturii române contemporane 1990-2020* a lui Mihai Iovănel este o sinteză postmarxistă care își propune să ofere un panopticum al literaturii contemporane în adevăratul ei sens al cuvântului. De fapt, scopul *Istoriei* este acela de a explica un întreg sistem literar care s-a încheiat de-a lungul unei bune bucate de vreme, căpătând trăsături distincte în demersul ei. În altă ordine de idei, ultimele trei decenii de literatură română nu sunt lipsite de un caracter inovator, ci din contră. Adaptabilitatea acestei perioade este cât se poate de evidentă. Mihai Iovănel reușește să surprindă prin varietatea temelor abordate, oferind informații din felurite domenii, precum cel politic (de exemplu, ideologia (neo)marxistă), literar, istoric și chiar și sociologic (problemele legate de corectitudinea politică”, LGBTQ+ , feminismul, clasa, rasele sociale).

Cartea este alcătuită din cinci părți (*Evoluția ideologiei, Evoluția sistemului literar și a criticii literare, Evoluția ficțiunii, Evoluția poeziei, Specificul transnațional*), urmărindu-se „cartografierea celor 3 decenii care au trecut de la căderea comunismului” (p. 10), o panoramare detaliată a genurilor literare și a relațiilor transnaționale ale literaturii române postcomuniste. Fiecare parte abordează într-o manieră aparte vechile problematici. De pildă, transfigurarea comunismului în postcomunism a trecut printr-o dezasamblare. Vechile întreprinderi se închid, iar utilajele „comuniste” sunt exportate ca fier vechi la preț de nimic. Iovănel este scrupulos cu privire la tot ceea ce a însemnat comunismul, dar nu se oprește doar la atât. El continuă să detalieze evenimentele care au avut loc și după 1989, constatând amarnic tertipurile făcute: „Tot ce fusese pozitiv sub comunism devine negativ și viceversa.” (p. 37). Mulți scriitori renumiți în perioada comunistă au de suferit, de exemplu D. R. Popescu. În sfârșit, prima parte se încheie cu portretul a doi critici de film care au reușit să se remarcă în primele două decenii postcomuniste și anume Alex. Leo Șerban și Andrei Gorzo.

A doua parte a cărții este cea mai vastă, creionând critica literară și ideologia în comunism și după comunism, instituțiile, câteva teorii, poziții, instrumente, direcții, autori, mituri culturale și puncte de rezistență. Desigur, caracterul exhaustiv al acestei părți este remarcabil. Iovănel schițează activitatea câtorva autori de stânga și capodoperele lor. În viziunea sa, Florin Chirculescu (care a publicat sub pseudonimul Sebastian A. Corn) este „unul dintre cei mai importanți și inovatori prozatori debutați după 1989, impus în fandomul science-fiction” (390). Totodată, scriitorul *Istoriei* analizează și câteva mituri, precum cel al Vampirului Dracula, care a evoluat în literatura română prin asocieri insolite pe care scriitorii români le-au făcut. Un exemplu concludent este nuvela eliadescă *Domnișoara Christina* (1936), în care motivul vampiric este pus în raport cu răscoala de la 1907, răscoală în care a fost ucisă boieroica Christina. Prin analizele pe care le demarează, Iovănel pune în lumină recrearea miturilor în spațiu național.

A treia și a patra parte urmăresc evoluția ficțiunii și a poeziei. Autorul acordă o atenție sporită și paraliteraturilor. Există până și o secțiune dedicată literaturii pentru copii, într-adevăr destul de scurtă, mai precis de o jumătate de pagină. Surprinzătoare e schițarea fiecărui tip de literatură, de la cea fantastică la SF, fantasy, policier, thriller și până la benzile desenate. Chiar dacă sinteza nu este extrem de riguroasă, e mai mult decât prielnică întrucât cercetările în această arie sunt limitate. Într-o ediție la postul Radio România Cultural (28 mai 2021),

criticul Cătălin Badea-Gheracostea afirma că Iovănel are meritul de a aduce la lumină genul literar SF și nu numai, după ce multă vreme a fost dat la o parte de ceilalți istorici. Motivul pentru care a fost ignorată paraliteratura are la bază un argument de ordin „etic”, cum că literatura de masă ar fi nocivă poporului. Ultimul capitol a părții a treia pune la dispoziția cititorilor o listă de *90 de volume de ficțiune reprezentative pentru perioada 1990-2020*.

De asemenea, *Evoluția poeziei* surprinde prin scriitorii contemporani care sunt aduși în prim plan, precum Marta Petreu, Vasile Baghiu, Petru Romoșan, Magda Cârneli. De fapt, Iovănel analizează câteva opere ale scriitorilor șaptezeciști, optzeciști și nouăzeciști și evidențiază anumite concepte cheie, de pildă „himerismul poetic” a lui Baghiu. În opinia lui Iovănel, acest concept este o reacție antiopozitivistă esențială, iar temele literare preferate de Baghiu sunt specifice pentru „poezia cosmopolită”. Iovănel acordă, între timp, atenție și poeziei minimalist-biografiste. În mod asemănător, punctează câțiva scriitori (Dumitru Crudu, Răzvan Țupa, Adrian Doboș și așa mai departe) și creațiile lor artistice. Stilul acestora se depărtează vădit de vechile șabloane prin limbaj poetic atipic. La fel ca în *Evoluția ficțiunii*, finalul părții a patra este marcat de o listă de *90 de volume de poezie reprezentative pentru perioada 1990-2000*.

Ultima parte are nuanțe polemice și se îndreaptă înspre *specificul transnațional* ca o replică dată *specificului național* a lui Călinescu. În ultima vreme, suntem martorii unor schimbări de paradigmă la toate nivelurile. Aspectul transnațional este cât se poate de actual. Literatura română începe timid să se integreze pe piața globală. Iovănel ilustrează două modele prin care se întâmplă acest lucru. Primul dintre ele este cel al traducerii, al doilea este al implantului. Întrebarea care-l macină în ultimă instanță pe autor este dacă există șanse ca literatura română să joace în viitor un rol central în plan global. Cert este că prin întrebarea pe care și-o adresează în primul rând sieși, Iovănel ne dă prilej și nouă să medităm la această chestiune.

*Istoria literaturii române contemporane 1990-2020* a lui Mihai Iovănel se distanțează ușor de celelalte *Istorii*, chiar dacă respectă într-o oarecare măsură structura *Istoriei române contemporane* a lui Lovinescu. De altfel, în volumele din *Istoria literaturii române contemporane*, Eugen Lovinescu studiază opera prin raportare la structura samicrocosmică, de substrat. De aici derivă și teoria imitației, *saeculumul* și autonomia esteticului. Lovinescu despică firul în patru al literaturii pentru a scoate la iveală germenii creației literare. Ba mai mult, dubitativ din fire, criticul pune ușor la îndoială afirmațiile făcute anterior. De pildă, teoria imitației se află în opoziție cu teoria formelor fără fond a lui Maiorescu. Cu toate acestea, factorul estetic rămâne un criteriu prevalent în ceea ce privește analiza critică a unei opere.

Pe de altă parte, Iovănel analizează prin diferite lentile și din diferite unghiuri modul în care s-a desfășurat și se desfășoară literatura contemporană în sine. El nu se rezumă la structura intimă a operelor literare și nici nu are cum să scrie astfel, întrucât în studiul său nu predomină un singur criteriu de selecție, cum ar fi cel ideologic, ci mai degrabă o fuziune a acestuia, cu cel estetic, cel sociologic și chiar cel istoric. S-ar putea afirma că *Istoria* lui Iovănel respectă tocmai ce afirma Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* cu privire la adevărata critică care este atât istorie literară, cât și analiză critică. Fără îndoială, Iovănel pune accent pe idei, dar nu respinge cuvântul. În esență, el încearcă să păstreze un echilibru, nu se rupe de trecut, dar nici nu rămâne ancorat în el. Totodată, Iovănel își întinde mrejele cercetărilor inclusiv într-un viitor, având un curaj pe care ceilalți înaintași nu l-au avut. Își recunoaște limitările, fiind umil și demn în această privință: „Nu mi-am propus să ating exhaustivitatea unui dicționar. De aici o serie de absențe pe care le regret și le asum în aceeași măsură” (p. 12). Oricum ar fi, se apropie de marii istorici prin spiritul polemic, rigurozitate și precizie. Iar dacă Mircea Angheliescu a afirmat despre *Istoria critică a literaturii române* a lui Manolescu că are toate calitățile pentru a deveni „canonică”, *Istoria*

lui Iovănel nu se lasă mai prejos. Asemenea lui Manolescu, și el este preocupat de informațiile istorice, dar nu se pierde în detalii fără însemnătate, ci reușește rapid să plonjeze în esențial.

O întrebare firească este dacă stilul lui este alambicat? Răspunsul ar fi și da și nu. Unele capitole, depinde în mare parte de tema abordată, pot necesita o a doua sau chiar a treia lectură pentru ca lectorul să poată rămâne ancorat comprehensiv în informație. Cu toate acestea, este firesc ca o astfel de *Istorie* să utilizeze un limbaj academic. Dat fiind scopul său, de a realiza o istorie literară, Iovănel încearcă să rămână obiectiv și neutru de-a lungul studiului. Există infiltrări de opinii personale, precum remarca despre „poezia viitorului care s-ar prea putea să arate măcar în unele aspecte ca în *Softboimimosa* (2019), micul volum de debut al lui Tudor Pop (n. 1999)” (Iovănel 635), dar sunt binevenite pentru că ele oferă o notă de subiectivitate. La o adică, Iovănel nu se vrea a fi un Iorga rece, impersonal și detașat. El însuși afirmă că odată cu publicarea *Istoriei* sale și-a asumat „riscul de a-i ostiliza pe scriitorii cărora nu le place cum au fost tratați. Riscul de a provoca represalii” (Iovănel, Canoanele).

Cartea nu se dedică exclusiv literaților, ci și istoricilor, sociologilor și tuturor acelor persoane care doresc să străbată drumul literaturii postcomuniste. Îndrăznesc să afirm, chiar dacă pare o supraevaluare, că *Istoria* lui Iovănel este un tezaur al literaturii, mai ales pentru faptul că abordează aspecte precum cele legate de sexualitate, minorități, subculturi și așa mai departe. Autorul are curajul să ia în considerare criteriile actuale de panoramare a literaturii și chiar să le pună sub lupă. Până la urmă, modul său sistematic de cercetare este cât se poate de ascuțit, împletind deopotrivă criteriul estetic cu cel ideologic, cu nuanțări ale celui din urmă.

Indiferent de cum ar fi analizată, fie chiar și fragmentar, *Istoria literaturii române contemporane 1990-2020* aduce un element de actualitate în rândul istoriilor literare prin însușirea viziunii poliedrice asupra fenomenelor ultimelor decenii, după cum remarca și Bogdan Crețu în articolul „O istorie (post)marxistă a literaturii contemporane” publicat în *Observator cultural*. Fără îndoială, istoria lui Iovănel va reprezenta un punct de reper pentru viitoarele literaturi postcomuniste (Bogdan Crețu), în special datorită caracterului ei exhaustiv și sintetizator. Iovănel reușește să surprindă traseul transfigurării literaturii contemporane printr-o abordare unică a criteriilor literare.

## Bibliografie

- Anghelescu, Mircea. „Despre *Istoria critică a literaturii române* de Nicolae Manolescu”. *România literară*, nr. 8, 2020.
- Badea-Gheracostea. Cătălin „SF-ul în istoria literaturii”. *Radio România Cultural*, 28 mai 2021.
- Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Fundația regală pentru literatură și artă, 1941.
- Crețu, Bogdan. „O istorie (post)marxistă a literaturii contemporane (II)”. *Observator cultural*, nr. 1068, 29 iunie 2022.
- Iovănel, Mihai. „Canoanele trebuie bubuite din când în când, e dezolant să le luăm prea în serios”. Interviu realizat de *Scena 9*, 11 mai 2021.
- Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. I-VI. București: Editura Minerva, 1981.

**Timpul aripilor frânte**  
**Tot înainte, Ioana Nicolaie, București: Editura Humanitas, 2021**

Larisa-Ioana Nistor  
Masterandă, Universitatea din Oradea

Timpul a demonstrat, nu doar o dată, că literatura constituită pe un fundament real este de o importanță deosebită în vederea cultivării unei perspective realiste asupra universului scriitoricesc. O ilustrare a acestei premise se conturează în romanul Ioanei Nicolaie, *Tot înainte*, publicat în anul 2021, la prestigioasa editură Humanitas.

Chiar și fără lectura prealabilă a celorlalte două romane – *Pelinul negru* și *Cartea Reghinei* – care anticipează *Tot înainte*, cititorul nespecializat poate porni într-o călătorie impresionantă alături de protagonista Arsenia despre care însăși autoarea afirmă în cadrul evenimentului de lansare a cărții că este o ființă fragilă, care trebuie luată de mână pentru ca povestea să-i fie pe deplin înțeleasă (Ioana Nicolaie, Cătălin Striblea).

Construită sub învelișul unui *bildungsroman*, opera urmărește traseul parcurs de o copilă de cinci ani până la vârsta adolescenței. Arsenia trăiește sub semnul imposibilității realizării personale, într-o lume patriarhală, dirijată de aparenta egalitate între cetățenii României Socialiste. Născută într-o familie modestă și numeroasă de la periferia unui orașel turistic, mica protagonistă trăiește iluzia îndeplinirii oricărui vis; ea vrea să devină, pe rând: copil de la bloc, turist, o doamnă, tovarășă profesoară, gimnastă, sportivă de performanță, bunică și chiar și femeie de serviciu. Păstrându-și spiritul inocent, Arsenia are o perspectivă luminoasă asupra sistemului în ritmul căruia se mișcă societatea. Naratorul subiectiv întruchipat de Arsenia își păstrează pe parcursul operei privirea individuală, evitând introducerea unei viziuni panoramice. Cu toate că autoarea cunoaște bine sistemul comunist și ale sale consecințe nefaste asupra oamenilor de rând, ea reușește să mențină conectată la difuzoarele romanului doar vocea fetiței, inocentă cu privire la istoria dictatorială, pe paginile căreia, precum mulți alții, încearcă să-și croiască o cărare. Prin această inocență și aparentă necunoaștință de cauză a protagonistei, care fără dubii oferă valoare romanului, i se redă cititorului atribuția de a realiza conexiunile de natură socio-culturală.

Tehnica narativă utilizată de Ioana Nicolaie în construcția romanului *Tot înainte* denotă o atitudine curajoasă a omului de dincolo de scriitor. Provocată de întrebarea fiului adolescent cu privire la viața în perioada comunistă, scriitoarea a decis să-și transpună o parte din amintiri pe hârtie, oferindu-le valoare artistică. Acest aspect este integrat în roman, sub forma unei intervenții suplimentare care justifică alegerea Ioanei Nicolaie de a redeschide ușa spre trecut: „Între o carte despre ce-am trăit eu în comunism și aceea despre o fântână, tu ce-ai alege? voi întreba când toate ar fi trebuit uitate. Iar copilul altui mileniu îmi va răspunde: Comunismul! Normal!” (p. 159). În conformitate cu propriile mărturisiri, o cantitate considerabilă din subiectul operei este fundamentată pe propria experiență de viață. Episoade precum spitalizarea fetiței de cinci ani sau plecarea la muncă în colectiv la o vârstă fragedă sunt doar câteva exemple de situații în care, printr-un talent deosebit, scriitoarea trasează o linie insesizabilă între realitate și ficțiune. Cu toate acestea, se pot observa mici intervenții ale unui narator obiectiv, care preia condeiul în momentele în care ideea care se dorește a fi transmisă depășește capacitatea de procesare și exprimare a fetiței de cinci ani. De pildă, micuța Arsenia este incapabilă de a raționaliza suferința în scena spitalizării, moment în care se resimte prezența naratorului omniscient: „Arsenia a adormit, iar asta e bine, înseamnă că durerea e un petec, nu un cojoc prin care să nu mai poată sufla” (p. 11). În primă instanță,

aceste pasaje obiective ar putea fi percepute ca semne ale neatenției, ale schimbării inconștiente de perspectivă, dar, ulterior, este ușor sesizabil că poate fi vorba despre un artificiu artistic intenționat, care să îi amintească cititorului că scriitorul nu trebuie confundat cu naratorul, însăși realitatea fiind ficționalizată pe alocuri.

Incipitul romanului *Tot înainte* pune în lumină un stil „ezitant” (Daniel Cristea-Enache), neșlefuit, specific copilei de cinci ani. Acest stil pueril, care relevă o îmbinare de candoare și brutalitate, îl poate determina pe cititor să o plaseze pe Arsenia alături de protagonistul din *Oscarși Tanti Roz* a lui Schmitt, transformând-o astfel în ipostaza feminină a copilului care reușește să privească viața dincolo de realitatea austeră. O secvență particulară în caream observat povestea Ioanei Nicolaie o parte desprinsă din lumea lui Schmitt este intervenția asistentei de la spital. Precum Tanti Roz, și asistenta Arseniei încerca să ducă o rază de optimism în salonul copiilor.

Având în vedere scrierea și publicarea romanului la trei decenii de la căderea comunismului, autoarea a reușit să selecteze prin vocea *alter-egoului* său secvențele cu adevărat semnificative în vederea zugrăvirii unui tablou veritabil al timpului amintit, expunându-și, astfel, darul de modelator al cuvintelor. Nu mai puțin importantă de amintit este capacitatea ei de sintetizare și simplificare a unor noțiuni și evenimente istorice cărora le-a fost martoră, reușind în acest mod să consemneze amintirea gri a socialismului și în universul democrat pe care majoritatea tinerilor și-l fixează drept normalitate.

Ioana Nicolaie transpune în roman, fără a deveni emfatică, experiența formatoare sau deformatoare în raport cu propria existență. Parcurgând pagină după pagină, cititorul este pus, la final, în ipostaza de a trage singur concluziile, autoarea păstrând cu finețe și tact o atitudine aparent rezervată în privința sistemului politic.

Prin urmare, *Tot înainte* este o carte a mărturisirilor, care poate fi parcursă cu ușurință atât de cititorii familiarizați cu regimul de tip dictatorial din România, cât și de cei pentru care comunismul reprezintă doar o filă în cartea de istorie. Ioana Nicolaie este, în acest sens, o voce transparentă, care ilustrează condiția femeilor și a tinerelor fete înainte de Revoluția din 1989. Pornind de la propria experiență, ea conturează o lume veridică, uitată până de curând pe un raft prăfuit al istoriei, o lume în care orice vis putea fi spulberat de realitatea nemiloasă.

### Bibliografie

- Cristea-Enache, Daniel. „Prima sub linie”. *România literară*, nr. 18-19/2021, <https://romanaliterara.com/2021/05/prima-sub-linie/>.
- Nicolaie, Ioana. „Ioana Nicolae în dialog cu Cătălin Striblea despre romanul *Tot înainte*”. Interviu realizat de Humanitas. 2 aprilie 2021.

**Formele uitării**  
***Bușnița albă*, Savatie Baștovoi, București: Editura Cathisma, 2019**

Bianca-Gloria Brata  
Masterandă, Universitatea din Oradea

Deopotrivă scriitor și eseist, câștigător al mai multor premii literare, Savatie Baștovoi este prezent ca prozator, dar mai ales ca poet în antologii din SUA, Franța și Germania, fiind unul dintre cei mai citați autori de literatură română.

Cărțile scriitorului-teolog au fost traduse în franceză, italiană și macedoniană. În Franța, editurile Jacqueline Chambot și Actes Sud au publicat traducerile cărților *Iepurii nu mor*, respectiv *Învățăturile unei prostituate bătrâne către fiul său handicapat*. La editura Keller din Italia a apărut romanul *Iepurii nu mor*, iar în Macedonia editura Punkt a tradus opera *Între Freud și Hristos*.

Temele, afirma Savatie Baștovoi într-un interviu cu Mihail Vakulovski, (Vakulovski) îi sunt servite de către oameni, iar romanul *Învățăturile unei prostituate bătrâne către fiul său handicapat* – titlu schimbat în *Bușnița albă* – a fost scris pentru oamenii care uită de această categorie socială – a copiilor abandonati. Este o carte despre suferință, scopul ei declarat fiind de a responsabiliza și de a aduce în atenția publică probleme sociale mai puțin cunoscute.

Pornind de la o întâmplare adevărată, moartea lui Nicolae, un copil cu handicap, autorul pornește o analiză incisivă și totodată dureroasă a societății moldovenești din perioada postsovietică.

Ațiunea romanului plasează în centru orfelinatul din „L”, ațiunea petrecându-se după moartea lui Nicolae – epileptic, abandonat de mama sa care pleacă la muncă în Italia cu speranța unui trai mai bun. Femeia a fost încurajată să plece chiar de mama ei, care s-a oferit să pună copilul pe numele ei, pentru a-i fi mai ușor fiicei să se căsătorească.

În acea perioadă femeile din Moldova emigrau masiv în Italia și acolo i s-a pierdut urma și Eleonorei vreme de paisprezece ani. Copilul, rămas în grija bunicii până la vârsta de patru ani, fusese chiar și acasă tratat într-un mod care părea să prevestească brutalitățile la care va fi supus mai târziu. „*Îl lăsam des singur acasă, că aveam de lucru pe deal. Îl legam de pat, ca pe cloșcă, îi puneam de mâncare, de băut și mă duceam la lucru, că n-aveam nici un ajutor.*” (Baștovoi 37).

Autorul descrie cadrul general al orfelinelor din acea vreme – cu șobolani care mișună peste tot până la personalul dezumanizat care activa – făcând o cruntă incursiune în lumea orfelinelor de tip închis. Aici, educatorii și funcționarii responsabili pentru copiii abandonati dau frâu liber puterii pe care o dețin asupra acestora din urmă.

Deși în centrul acțiunii este plasat orfelinatul din „L”, pe parcursul cărții se prezintă numeroase aspecte care fac parte din viața socială a moldovenilor în perioada postsovietică. Cadrul spațial este așadar nu atât orfelinatul, cât societatea moldovenească din perioada unor importante schimbări social-economice.

Televiziunea are și ea – în creionarea atmosferei – un rol important, autorul realizând aici de fapt o critică a nepăsării. Presa este întotdeauna prima care află totul și vine perfect în completarea tabloului societății moldovenești. După moartea lui Nicolae, se întrezărește speranța. Presa ar putea fi aceea care ar putea scoate la lumină neregulile din orfelinat și totodată ar putea oferi șansa unei investigații din partea autorităților. „Proteveul” din roman aduce știrea morții lui Nicolae în casele oamenilor, dar tot el este cel care uită cu totul de mort când apare o altă știre „senzațională”.



„Moldovenismul” este omniprezent prin jargoane și rusisme, iar limbajul necenzurat reflectă în toată plenitudinea ei viața cerșetorilor sau a oamenilor de stradă, uneori ilustrând spiritul moldoveanului de rând.

- Pidasule! – strigă el pe neașteptate, rostogolindu-se pe placa de granit. Se împinse nervos cu picioarele mici pentru a se ridica de pe mîna pe care și-o prinse sub corpul neîndemînic, poi strigă și mai tare: Crezi că nu știu cine ești? Pidar koncenyi! (Baștovoii, 18)

În contrast cu limbajul necenzurat, autorul inserează și unele pasaje de limbaj poetic, situate parcă în afara romanului, cum ar fi capitolul în care se descrie cum trebuie să mîncăți racy de rîu.

Romanul supune analizei nu doar starea de fapt a copiilor din orfelinate – care au oarecum circumstanțe atenuate – ci mai ales degradarea și alienarea umană care răzbate – de fiecare dată într-o nouă lumină – din fiecare pagină. Cu toate acestea, autorul se limitează doar la a „povesti” ceea ce a văzut, fără a-și atribui rolul de judecător, ceea ce dă și o anumită credibilitate romanului.

Din această lume pare să nu existe scăpare, ceea ce probabil a simțit și Eleonora cînd s-a hotărât să plece din Moldova. Prin ea, un șablon al femeii păcătoase din Biblie, autorul pune în fața cititorilor un factor important din viața socială a femeilor basarabene: plecarea masivă în Italia pentru a se prostitua. Această plecare care se vrea a fi o salvare de la un trai mizer, dar care aduce multe alte probleme, este analizată din două perspective: prima, din perspectiva celor rămași în urmă acasă: soți, copii, bătrîni, și cea de-a doua, perspectiva femeilor plecate care se prostituează sau se cîsătorec și așteaptă decesul soților italieni.

Încă de la începutul romanului se observă ușor că autorul vorbește despre o lume pe care o cunoaște. De la starea orfelinatelor, la barul din sat, cu mese de plastic și umbrelă cu reclamă pentru Coca Cola, unde bărbaiii beau spirt tehnic de la care aveau să moară în câțiva ani dar despre care nimeni nu zice nimic, la nevestele plecate în Italia și soții alcoolici rămași în urmă, Moldova se trezește, după toate schimbările politice și sociale de după destrămarea Uniunii Sovietice, într-o stare cu totul imorală.

O carte cu miză universală, cu o receptare pe măsură în Franța, *Bufnița albă* vorbește despre problemele reale ale unei societăți care se zbate în singurătate și nedreptate, aducînd în prim plan gradul de alienare la care au ajuns oamenii „mari” în grija cărora se află „oamenii mici”.

### **Bibliografie**

- Baștovoii, Savatie. *Învățăturile unei prostituate bătrîne către fiul său handicapat*. București: Editura Cathisma, 2018.
- Vakulovski, Mihail. *Zece basarabeni pentru cultura română (interviuri cu tinerii dintre milenii)*. București: Editura Casa de pariuri literare, 2011.

