

COMPARATISTICA

Inter Litteras Research Centre

CONCORDIA DISCORDS vs DISCORDIA CONCORDS

Researches into Comparative Literature, Contrastive
Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies

19/2023

Multifaceted Approaches to Humanities

(I)

Ștefan cel Mare University Press

Suceava, 2023

Editorial Board

Editor-in-Chief ***Gina Măciucă***

Managing Editors of Current Issue
Alina Nacu, Lavinia Ienceanu

Editors-at-Large ***Raluca Balațchi, Andrea Bargan, Valentina Curelariu, Eleonore De Felip, Raluca Dimian, Olga Gancevici, Daniela Hăisan, Alina Hromyk, Lavinia Ienceanu, Corina Iftimia, Beatrice Lapadat, Daniela Marțole, María Isabel Menéndez-Menéndez, Valeria Mercandino, Ciprian Popa, Ana Patricia Trapero Llobera, Cristina Țurac***

Scientific Board ***Mirela Aioane, Romania; Rodica Albu, Romania; Tudor Bălinișteanu, Romania; Peter Blickle, United States of America; Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Romania; Dorota Brzozowska, Poland; Silvia-Maria Chireac, Romania; Dragoș Cojocar, Romania; Andrei Corbea Hoișie, Romania; Angela Coșciug, Republic of Moldova; Elena Croitoru, Romania; Liviu Dospinescu, Canada; Marta Fernández-Morales, Spain; Aura Hapenciuc, Romania; Bernd Hüppauf, United States of America; Livia Iacob, Romania; Ioan Gabriel Lăzărescu, Romania; Gina Măciucă, Romania; Miroslava Novotná, Czech Republic; Tibor Őrsi, Hungary; Elena Pîrvu, Romania; José Manuel Pozo López, France; Renate Seebauer, Austria; Pavol Stekauer, Slovakia; Cristina Suárez Gómez, Spain; Emma Tămăianu-Morita, Japan; Alina Țiței, Romania; Carla Vergaro, Italy*** ***Maurizio Viridis, Italy***

Copyright © 2023

Ștefan cel Mare University Press - Suceava

ISSN 2065 - 4057

Cover design: ***Gina Măciucă, Marius Gulei***

Cover montage: ***Lavinia Ienceanu***

Sections graphics: ***Lavinia Ienceanu***

Current issue set-up & layout: ***Alina Nacu, Lavinia Ienceanu***

*Multifaceted
Approaches
to Humanities
(I)*

Table of Contents

PROEMIAL STUDY

Lavinia IENCEANU

**Conduita suicidară sau puntea spre înrobitoria dezrobire în
Asuntos de un hidalgo disoluto de Héctor Abad Faciolince/
Suicidal Behaviour or the Path to the Enslaving Liberation in
Héctor Abad Faciolince's *Asuntos de un hidalgo disoluto*.....12**

COMPARATIVE LITERATURE

Olga GANCEVICI

**L'histoire de la vraie Jeanne la Pucelle, du Moyen Âge à
Matéi Visniec/ The story of the real Joan the Maid, from the
Middle Ages to Matéi Visniec.....108**

CROSS-CULTURAL STRATEGIES

Alexandru DIACONESCU

Hybrid Topologies of the Self128

**CROSS-CULTURAL STRATEGIES:
PHILOSOPHICALLY-BASED APPROACHES**

Cristiana-Mădălina CHIRICA

***Ratio vs credo* sau *ratio et credo* în textul Vechiului Testament. O perspectivă filosofico-religioasă/ *Ratio vs credo* or *ratio et credo* in The Old Testament. A philosophical-cum-religious perspective.....154**

CONTRASTIVE LINGUISTICS

Gina MĂCIUCĂ

Ambiguitatea, un “rău necesar” și savuros în generarea comicului lingvistic/Ambiguity: A Blessing in Disguise as a Language-Humour Generating Device)174

TRANSLATION STRATEGIES

Ciprian POPA

Eugenio Coseriu, Tempo e linguaggio: un’analisi della traduzione in romeno/ Eugenio Coseriu, Time and language: an Analysis of the Translation into Romanian196

***CROSS-ARTISTIC APPROACHES:
NEUROAESTHETICS***

Diana COZMA
A Multidisciplinary Approach to the Actor’s Active Listening
.....216

Morteza IZADIFAR
The Unfathomable Sea.....236

REVIEWS AND INTERVIEWS

Mirela AIOANE
Ciprian POPA, *Limba italiană. Gramatică & Exerciții*, Suceava, Editura Universității “Ștefan cel Mare”, 2015, 197 p.
.....246

Notes on Contributors252

Index of Keywords, Topics and Topic-related Subjects258

Proemial Study

**Conduita suicidară sau puntea spre înrobitoria
dezrobire în *Asuntos de un hidalgo disoluto* de Héctor
Abad Faciolince**

**(Suicidal Behaviour or the Path to the Enslaving
Liberation in Héctor Abad Faciolince's *Asuntos de un
hidalgo disoluto*)**

Lavinia IENCEANU

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: The present study advances a multifaceted approach to the suicidal gesture of Columbian *Asuntos de un hidalgo disoluto*'s protagonist and to the latter's multiple typologies exposed. Sharply brought into focus will be the suicidal strategy, the legitimacy and soundness of the motivation, as well as the connotative load of the suicidal behaviour, with a view to apprehending and subsequently fully understanding the character's eschatological stance by ferreting out significant clues to adequate interpretation of both patent and latent cues of Gaspar Medina Urdaneta's words and deeds. Turning to good account the self-annihilation pattern which the Columbian Don Quixote, in his capacity as both agent and patient of reduction and self-abduction to nought, gradually – if sometimes reluctantly – is spawning, we will shed revealing light on the symbolic function of the shoes and that proleptic of the memoirs – viewed as pre-suicidal undertaking –, both of them related to the archetypal framework of the novel's dazzling denouement. Gradually succumbing to a *tedium vitae* which his flickering willpower helped induce, the hero under scrutiny seems to be swimming against the mainstream of Hispano-American vitalism, while additionally hovering within the orbit of thanatophilia and nihilocentrism. Half redemptive and half punitive – if partly the very fruit of a self-punishing drive – the suicidal gesture also speaks volumes for the protagonist's life-long self-governing nature and, even more importantly, through the underlying disintegration and re-integration into nothingness, for his undeniably emancipatory impulse.

Keywords: suicide, thanatophilia, death drive, nihilocentrism, self-destruction, de/reconstruction

Rezumat: Studiul de față se constituie într-un demers de abordare multifățetată a gestului suicidal al protagonistului romanului columbian *Asuntos de un hidalgo disoluto*, și al profilului său tipologic. Se vor analiza metoda suicidală, proteismul motivației și densitatea conotativă a conduitei sinucidare, finalitatea fiind încercarea de a aprehenda și ulterior înțelege viziunea eshatologică a personajului prin furnizarea de chei de interpretare pentru elementele latente și patente din faptele și spusele lui Gaspar Medina Urdaneta. În tiparul autosuprimării evidențiat la donquijotele columbian, devenit agent și pacient al reducerii și readucerii la neființă, vom evidenția funcția simbolică a pantofilor, precum și cea proleptică a memoriilor – văzute ca demers presuicidar – în cadrul arhetipal al frapantului deznodământ romanesc. Personajul literar cuprins de *taedium vitae* și vertebrat de un impuls volitiv fluctuant evoluează în răspărul vitalismului hispano-american, inserându-se pe o orbită thanatofilă și nihilocentrică. Pe jumătate redemptoriu, și pe jumătate osânditor, cu toate că este în parte rodul unui instinct autopunitiv, gestul suicidal dă la iveală insubordonarea funciară a protagonistului, marcând, prin subiacenta dezintegrare și reintegrare în nimic, pulsiunea emancipatoare a sa.

Demontarea clișeelelor pe toate palierele existențiale contribuie negreșit la consolidarea perspectivei distopice conturate în și prin romanul de debut al scriitorului columbian Héctor Abad Faciolince (n. 1958, Medellín). În punctul în care varii tentative de ființare eșuate ale protagonistului din *Asuntos de un hidalgo disoluto*¹ culminează cu autodesființarea, prezumăm că aceasta din urmă poate fi considerată corolarul proiectului existențial al protagonistului.

Adânc nefericit până la rezonabile bătrâneți, mort în viață înainte de cunoașterea Ángelei² și cu atât mai mult după

¹ Menționăm faptul că romanul columbian în cauză nu a fost încă tradus în limba română, motiv pentru care, atunci când demersul nostru științific o va cere, vom recurge la propria variantă de traducere.

² Facem precizarea că studiul de față constituie materializarea rezultatelor unei părți a cercetării doctorale întreprinse. Mai multe detalii cu privire la avatarul

despărțirea de ea și moartea acesteia, don Gaspar Medina Urdaneta³ pune punct memoriilor sale punându-și capăt zilelor pe măsură ce scrie și încheie capitolul al XXV-lea, ultimul al cărții sale, cu un „monolog gri”⁴, în tonuri sumbre fără doar și poate, dar iridescent la nivelul semnificațiilor ontologice pe care o astfel de decizie le comportă.

În *Asuntos de un hidalgo disoluto* valurile tanatice izbesc, erodează și apoi înghit colțuroasa stâncă a dragostei reliefată în roman. Imaginea dulcineei de Torino nu se spulberă ca un miraj inconsistent, așa cum fusese pentru cavalerul din La Mancha, ci dăinuie prin simbolistica și importanța conferită până în chiar clipa morții pluristratificatului protagonist abadfaciolincean. Deși nu se ridică tocmai la nivelul „țărnei îndrăgostite”⁵, deoarece între hotarele ființiale ale specialistului în eshatologia quevedescă⁶ pare

de Anima al personajului feminin, dar mai ales în ceea ce privește hermeneutica arhetipală a protagonistului vor putea fi consultate în lucrarea *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale* în *Asuntos de un hidalgo*, aflată în curs de publicare.

³ Din rațiuni de economie de limbaj, vom opta pentru utilizarea, pe parcursul studiului de față, a prescurtărilor: DG = ‘don Gaspar’, respectiv HAF = ‘Héctor Abad Faciolince’.

⁴ *Gris monólogo con el que el bastante hidalgo don Gaspar Medina consigue terminar con su memoria*, pp. 227-232.

⁵ Cf. Francisco de Quevedo, *Amor constante más allá de la muerte*, în *Sonetul spaniol în Secolul de Aur*, antologie, traduceri, note și cuvînt înainte de Dumitru Radulian, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 229.

⁶ Ca reflex al pasiunii autorului columbian însuși pentru scriitorul conceptist în cauză, vădită pe durata stagiului în Italia, pe lângă stilul și umorul “freatic” al romanului, descoperim același interes filosofico-literar transpus și în viața făpturii sale de hârtie: *Mis cuatro años de aislamiento [...] me habían hecho ganar fama de hombre erudito y además Einaudi, gracias a los amigos dejados por Ángela en la editorial, me había publicado hacía poco una colección de viejos ensayos sobre la doble escatología de Quevedo, la metafísica y la defecatoria*, p. 159.

să se fi înscăunat mai degrabă sleirea acelui *Es cansado*⁷, iubirea lui DG pentru doamna Pietragrúa este statornică și prezidează convoiul gesturilor și amintirilor pre-funerare. La umbra unui grad variabil de ființare, în finalul celor două romane descoperim cum cavalerul spaniol, care decisese să se **reînființeze la bătrânețe, este desființat de societate**, pe când **cel columbian, care se autodesființase de o viață**, pe parcursul memoriilor sale **se reînființează**, pentru ca prin sfârșitul ales să se **desființeze și înființeze deopotrivă**. În timp ce moartea legitimează tragismul cvasihristic donquijotesc, sacrificial și întemeietor prin amintirea drumului parcurs, izbitorul suicid dongasparian îi pecetluiește opera celui din urmă. Chiar dacă răvășitul don Gaspar nu își propune concret să inspire schimbarea, nici să găsească și stârpească nelegiurea sau să adune și îndrepte oile rătăcite, precum năzuise don Quijote, ci doar să se regăsească, după eșecul păstoririi “oilor” columbiene, acesta își adună turmele pierdute ale amintirilor și se dezbracă de regrete, greșeli, îndoieli. Graduala trecere în revistă și, în paralel, **în neființă**, deschide un evantai de justificări pentru frapantul act suicidar final, un protest mut, dar grăitor, pe care îl vom aborda în detaliu în cele ce urmează.

⁷ ... *soy un fue, y un será, y un es cansado. / En el Hoy y Mañana y Ayer, junto/ pañales y mortaja, y he quedado/ presentes sucesiones de difunto*, în *Representase la brevedad de la vida y cuán nada parece lo que se vivió*, cf. Dumitru Radulian, ed. cit., pp. 180-181.

Către o perspectivă sinucigașă

Se casaron, tuvieron hijos, vivieron muy felices, comieron muchas perdices. Sí, pero también murieron. Todas las historias, según Quitapesares, conducen a la muerte.

(HAF, 1994: 227; subl. n.)

Aquel que tiene un porqué para vivir se puede enfrentar a todos los cómo...

(Fr. Nietzsche)

Hay relaciones que no se extinguen: lo van extinguiendo a uno.

(HAF, 2019: 296)

În ciuda caracterului tranșant pe care suicidul îl impune, analiza acestui gest prin prisma argumentelor pe care însuși protagonistul le aduce pentru prima dată în discuție, a celor amintite în trecere sau doar insinuate anterior, însă pe care în pragul morții le invocă, punctează sau nuanțează cu o mai mare larghețe, orientează concluziile personale pe care le vom expune în cele ce urmează fără pretenția de a tranșa sau epuiza subiectul, spinos prin natura sa. Deși în mare parte previzibil grație recurentelor sugestii proleptice⁸, cu tentă obsesivă destul de pregnantă, semănată pe parcursul unui discurs narativ care,

⁸ *De las dos fechas, la cuna y la sepultura, [...] estoy más cerca de la segunda* (14); *Mi repugnante enfermedad, de la que por ahora no hablaré (aunque anticipo que no es gota), me permite decir que por pura terquedad sigo aferrado a la existencia. Y en estas horas o meses que me quedan he resuelto poner a funcionar el último juguete de la vejez, es decir, esta memoria desastrada que dicta a mi amanuense algunas vivencias quizá desfiguradas por la distancia y por la fantasía* (40); *Llegué al sitio de mi probable tumba* (53); *Estoy viejo y me voy a morir pronto. Vivo mi última parte [de vida]; Lo cierto es que desprecio este desierto que se acerca. Morir es caer en la nulidad* (72-73); *lo diría en mi entierro si mañana me muriera* (73); *un viejo como yo, por lo demás enfermo. [...] Yo moriré, a lo sumo, el año entrante* (87); *en esta ciudad de mi probable tumba* (193); *yo he contado mi resurrección, que es lo que he escrito, y contaré mi muerte* (227), *cuando ponga otro punto me voy a desnudar por última vez* (232) (subl. n.).

recompus în această lumină, pare menit să conducă doar în această direcție, sfârșitul septuagenarului columbian nu este mai puțin bulversant. Peste sinteza aparent clarificatoare a motivației și finalității, dar mai cu seamă cu privire la anumite puncte nevralgice ale personajului – *i.e.* vulnerabilitate mascată, complex matern, complex de inferioritate / superioritate, „boală” ș. a. –, pe care cititorul avusese ocazia doar de a le întrezări sau intui în subterana (re)derulării anamnezice a acțiunii, și care acum devin evidente, pur și simplu capătă sens sau dobândesc unul diferit, se poate arunca negreșit o punte de interogații adiacente. Mai mult decât atât, potențialul dezambiguizator al celor devoalate, tăgăduite sau făgăduite de către protagonist se diminuează dacă, nepierzând din vedere toate cele omise involuntar sau deliberat trecute sub tăcere, ținem seama de anumite afirmații deconcertante pe marginea unui subiect delicat și cu referire la un individ aparent la rândul-i deconcertat, precum cele care urmează:

Yo, que siempre he sostenido ser mucho más amigo de Platón que de la verdad, pues en ésta no se puede confiar (infiel y puta, resbaladiza y variable) (173); es mejor no recordarnos como fuimos sino como hubiéramos querido ser (180); tengo la sensación de haber olvidado algo fundamental (230); ¿Me habré dejado esclavizar por la memoria o habré conseguido corregir en algo ese pasado, mezclando en el recuerdo fragmentos de invención? (228); Esta prosa charlatana habrá apresado algo de lo que mi vida quiso ser (231) (subl. n.).

Pe fundalul unui adevăr, așadar, „variabil”, „înșelător”, plămădit din „pomana de la Mnemósine” (115; trad. n.), în care destăinuirile parțiale devin tănuiri, și în care frânturile veridice și/sau cosmetizate sunt roade ale unei memorii inițial hipertrofiată, iar apoi „atrofiată” de amintirea supremă a Ángelei (207), ocazionala lipsă de acuratețe voită sau disimulată, după modelul subterfugiului cervantin *del que no quiero acordarme*, cu care don

Gaspar își zugrăvește o parte dintre (auto)amăgiri și dezamăgiri, făcând inscrutabile anumite cotloane sufletești, lasă loc pentru un evantai de interpretări. A cumpăni, în acest context, dacă e vorba de o rătăcire, abia acum de o *quijotada*, de un gest necugetat sau, dimpotrivă, de unul îndelung cântărit, de un act de luptă sau de renunțare, de izbăvire sau autodamnare, de pierdere sau de răscumpărare, de abdicare de la principiile călăuzitoare sau de “încăunare” tardivă a voinței, de o **aneantizare** sau de o **zidire** înfăptuitoare, în fine, de manifestare a revoltei sau de reconciliere, este miza studiului de față. A aprehenda întocmai esența (anti)eroului postmodern în cauză ni se pare nefactibil. A-l analiza pe acest veritabil exponent al condiției hispano-americane situându-l doar la unul dintre polii antinomici enumerați anterior se dovedește a fi deficitar. Vom încerca, totuși, să înlesnim înțelegerea unui personaj care încearcă să se înțeleagă pe sine însuși, avansând coordonatele unei teorii pe care am reușit să o conturăm relaționând cele destăinuite de don Gaspar cu elementele-cheie camuflate în spatele spuselor sale, precum și cu cele latente în propria viziune eshatologică. Luate sub lupă și raportate la contextul socio-politic hispano-american, îndoielile care străbat personajul, tensiunile sale interne, precum și văditele disensiuni între acesta și societate devin revelatorii pentru filosofia de viață a acestuia, iar simbolurile deslușite în mărcinișul identitar, pe care el însuși își propune să-l descurce, devin corelabile cu și operabile în cadrul schemelor de interpretare ale psihologiei analitice jungiene, psihanalizei existențiale sartriene, sociologiei noologice, filosofiei absurdului și ale filosofiei nietzscheene.

Pentru început, este important de remarcat faptul că încă din capitolul al XXII-lea don Gaspar începe să se refere la persoana sa la trecut – *Yo fui un hombre quebrado por el amor a una sola mujer, Ángela Pietragrúa* (209) –, anticipându-și, parcă, nu atât sfârșitul ineluctabil, ci mai ales sfârșitul în întâmpinarea

căruia chiar el vine, pentru care într-adevăr depune efort și aparent se pregătește psihic scriindu-și memoriile. Finalizarea narațiunii nefăcutelor, a eșecurilor, și nereușitelor, altfel spus, ducerea la bun sfârșit a memoriilor, coincide cu aducerea și punerea în act, în practică, a propriului sfârșit, care devine singura cauză “nobilă” pentru care DG luptă, singurul său “proiect existențial” întreprins care, pentru acesta, în sfârșit pare să merite osteneala. În continuare, ce atrage și mai mult atenția cititorului este faptul că, inconștient sau strategic implementată în vederea desprinderii ultime, distanțarea pe care o încearcă protagonistul față de sine și implicit detașarea de toate cele trăite și înrădăcinate pe măsură ce sunt rememorate se răsfrânge și asupra singurei femei pentru care acesta afirmă că nutrise o „iubire disperată” – *mi amor desesperado por Ángela Pietragrúa* (107) – întrucât aceasta este contemplată ca: *una mujer que quise* (228), pentru ca abia pe următoarea pagină să (re)devină *mi Ángela Pietragrúa* (209), iar protagonistul să și-o reînsușească. Dezindividualizarea mijlocită de utilizarea în limba spaniolă a articolului nehotărât cu sugestii partitive – în primul caz aceasta putând trece în limba română drept una oarecare dintre variile femei iubite de *hidalgo*-ul columbian – pentru moment știrbește aura în care chiar acesta o învăluisse de-a lungul narațiunii. Deodată, prima sa „capricioasă” iubire italiană⁹, la care se întoarce iar și iar, este supusă și ea capriciului voinței dongaspariene, trezite acum din nou din somnul în care se adâncise după ultimul act voluntar care adusesse sfârșitul Ángelei. Această voință turbată, năvalnică și nimicitoare, redeşeptată din senin într-un personaj caracterizat preponderent prin abulie sau lipsa de voință, se va întoarce împotriva propriei persoane, devenind astfel principalul resort al suicidului.

⁹ *Amor amor sentí, tan sólo, por Ángela Pietragrúa, mi primer capricho italiano* (98).

De la Freud încoace suicidul începe să fie contemplat ca „rezultat al orientării **agresivității** cauzate de **frustrare** asupra propriei persoane” (Mihalache 2007: 56; subl. n.) într-o ecuație în care predispoziția spre **melancolie** și **lipsa sensului existențial** în urma conștientizării absurdului camusian cântăresc destul de mult. Ideea freudiană a „agresivității care, blocate în exterior, se întoarce împotriva propriului eu” a fost reluată de marii suicidologi, și este susținută și de Gabriela Mihalache (*idem*: 189), care, în temeinicul său studiu asupra fenomenului sinuciderii reflectat în literatură, pune în balanță ipoteza refulatului care se întoarce. Potrivit părintelui psihanalizei, sinuciderea „ar avea legătură cu starea de melancolie, definită de el ca fiind o depresie profundă și dureroasă în care încetează orice interes pentru lumea exterioară. Stima de sine scade, dispare capacitatea de a iubi, apar învinuirile și autoinjuriile, toate acestea având semnificații autodistructive” (Mihalache, op. cit.: 159). Cu toate că am avansat și susținut în permanență filiația donquijotescă a personajului columbian, teză de care nu ne dezicem – Gaspar Medina Urdaneta contravenind prin însăși firea sa atipică, printr-un *modus vivendi* și *sentienti* particulare, prin gusturile-i anacronice și axiologia perimată, unei bune părți din ethosul hispano-americanului de rând –, în tiparele sale comportamentale și mentale persistă anumite tendințe care nu îi dezmint originea neeuropeană. Cum „scriitura scoate la suprafață motive înrădăcinate în realitatea imediată” (*idem*: 107), instinctul agresiv reprimat, împreună cu frustrarea și tensiunile acumulate în realitatea interioară a protagonistului își găsesc ecoul în paginile scrise de acesta. Ca mijloc indirect de caracterizare, limbajul întrebuițat de DG devine leagănul celor directe în măsura în care eroul scoate din tolbă autocritici destul de ascuțite, ca de pildă: *¿En qué sillón voy a sentarme a inhalar el veneno que exhalo?* (229). Însăși ingenioasa formă de combinare în planul sintagmaticului conține indici revelatori ai paradigmaticului, la nivelul căruia selecția termenilor se operează

în acord cu reglementările apolinicului angajat în cizelarea și stăvilirea perpetuă a pornirilor dionisiace. Cu toate că protagonistul dezavuează, condamnă, evită și fuge de violența hispano-americană până la gradul în care își ascunde adevărata identitate, violența verbală dezlănțuită din când în când în memorii devine instrumentul perfect și necesar pentru descărcarea catartică. Atunci când Europa, din mijlocul căreia scie, și America, lăsată în urmă, nu sunt puse față în față și criticate în egală măsură, macazul va fi schimbat în direcția auto-criticii. În acest caz, judecățile rafinate, aseptice, reci, dar nu mai puțin sfredelitoare, alternează cu o supuranță ranchiună și un clocotitor dispreț nu doar față de ceilalți, ci și față de sine:

Sangre, sangre, sangre. Un país descuartizado por guerras idiotas e inútiles, por el abstracto fanatismo de unos grupos de locos. Minúsculos dictadores guerrilleros, contrabandistas sin escrúpulos ascendidos a las alturas del dinero, políticos solapados y ladrones, militares incapaces y vengativos, terratenientes ávidos de reses y de tierras sin gente.

Me han obligado a odiar el sitio donde nació. He cultivado ese rencor con esmero. Hubiera preferido un rencor tan corto como la ofensa... [...] Sin ese rencor, con esos amores, mi vida hubiera sido otra, la que debió haber sido. (230; subl. n.)

Aunque tengo los bolsillos repletos de dólares no me dan un empleo que pueda exhibir como un triunfo profesional. He caído en el engranaje de los méritos y cualidades y me creo un cero obtuso y siniestro. Así que cuando me veo con Ángela Pietragrúa, que me quiere, yo me derrumbo en una mermelada de autodesprecio. Me borro, me hundo, me cancelo (108; subl. n.)

He resuelto [...] levantar la mano, de una vez, contra todo lo que soy y lo que he sido (229), declară protagonistul lui H. Abad Faciolince. Înainte de înfăptuirea auto-suprimării propriu-zise, din

coconul de indiferență țesut răsare în repetate rânduri un don Gaspar furibund, înveninat de resentiment, de *Selbsthass* sau ipsofobie, de ură și repulsie față de propria persoană, dornic să-și pălmuiască eul supraviețuitor, dar mort în viață, descoperit în oglinda trecutului, în măsura în care pe “celălalt”, pe care în final și-l asumă, îl consideră în parte vinovat de propria-i ratare. Astfel, accente de revoltă față de propria nevrednicie și lâncezire în neputință intuim în reacția la acea *última carta de mi padre desde Casablanca*, “*estamos bien, hablamos como locos, nos divertimos, cuídate*”. *Y eran ellos los que tenían que cuidarse. Ellos, Yo, sin cuidarme, hace años, soy ya mucho más viejo de lo que llegaron a ser mis padres* (229).

În această lumină, a cumpăni suicidul din final ca un convenabil **mijloc** de a da curs unui potențial instinct **auto-punitiv** pare o premisă justificată până în punctul în care acest lucru se intersectează cu interpretări suprasegmentiale care pot merge în direcția contrară, aceea în virtutea căreia **moartea voluntară** aduce satisfacție, devine izbăvitoare, redemptorie deci, și compensatorie pentru inacțiunea dominantă. Mai mult decât atât, dacă luăm în calcul posibilitatea ca moartea să fie privită direct și ca **scop** în sine, suicidul capătă conotații suplimentare. Până a ajunge la auto-nimicirea finală, în acest „autoportret într-o oglindă spartă” pe care eroul o recompune, un DG hiperlucid devine pe parcurs conștient de faptul că este responsabil inclusiv de propriul absurd, iar, într-o viață absurdă, acesta nici măcar nu își mai propune să lupte cu morile de vânt pentru valorile literare care îl menținuseră, printr-o bucurie efemeră, treaz, viu¹⁰. În virtutea faptului că „omul nu poate trăi dacă nu simte atașament față de ceva care să-l depășească [...], viața nu este suportabilă decât dacă îi întrevădem rațiunea de a fi, dacă are un țel prin care

¹⁰ *He descubierto, leyendo, en qué consiste la alegría de estar despierto*, HAF, ed. cit., p. 77.

să merite osteneala de a o trăi” (Durkheim 2005: 99), cazul lui DG s-ar putea încadra la ceea ce sociologul francez califica drept „sinuciderea egoistă”. Dacă eroul cervantin, care avusese acel „șel”, închină steagul după ce îl pierde, privit prin lupa durkheimeană, devine lesne de înțeles de ce DG, care nu-l avusese niciodată, ia această decizie finală. Acrobațiile pe care le face printre cioburile unei vieți serbede, neîmplinite, prin jocurile de cuvinte condimentate, suculente, ce trădează, parcă, pâlپări de viață intelectualizată¹¹, când nu-i dau la iveală din prima amarul, rămân, totuși, încercări de mascare prin haz a necazului în măsura în care DG nu doar că nu mai crede, precum DQ, în puterea de a înfăptui, ci își pierde și crezul în puterea literelor – *Como si las palabras pudieran bastar para hacer perdurable lo caduco* (229)–, asupra căruia va reveni, totuși, în pragul sinuciderii: *Pero la vida no es un ensayo que sirva para aprender a corregir las faltas. Tan sólo un libro, esa vida duplicada, puede servir de ensayo* (231). În ciuda razei de optimism – care face trunchi comun cu teoria „cutiei negre” din *Zgomotul lucrurilor în cădere* al lui Juan Gabriel Vásquez¹² –, care răzbate în finalul romanului abadfaciolincean, trimițând la potențialul didactic al memoriilor, interpretate metaforic ca un compendiu de lecții istorice, ca un îndreptar de comportament, o moștenire-testament, constituind în sine o arhivă de greșeli pe care generațiile viitoare nu ar trebui să le repete, incisivele cuvinte, pe care omul de litere le folosește pentru a se desființa, par arme tocite, inutile, atunci când sunt îndreptate împotriva unei lumi abrutizate. Dacă deziluzionatul om de litere columbian, declarat printr-o mostră a predilectului său artificiu paronomastic: *Yo, sacerdote de ninguna cosa, no me apoyo en el bastón del misterio. Y lo que desconozco lo vivo sin*

¹¹ I. e. *aquel hombre maduro enfermo de inmadurez* (idem, p. 209); *ese país de lobos donde tuve la graciosa desgracia de nacer*, idem, p. 108.

¹² *El ruido de las cosas al caer*, Alfaguara, Barcelona, 2011.

horror, firme con mi bastión de incertidumbre (30; subl. n.), pare să stăruie, totuși, pe parcursul narațiunii în certitudinea nevredniciei sale, ludicul emergent dintre colții încheștați ai unui indubitabil complex de inferioritate devine edificator, totuși, pentru un iz de superioritate, care se va intensifica spre finalul romanului, dublându-l în mod paradoxal pe primul, în aceeași măsură în care realismul și idealismul se îngemănează în DQ. Cum orice complex de superioritate are la bază unul de inferioritate, cu toate implicațiile macro-socio-istorice care derivă din acesta, la nivel intra-istoric îngrădirea acțiunii explică dezideratul despotismului luminat pe care eroul lui Abad Faciolince îl nutrește și verbalizează – revelat fiindu-i și pe cale onirică –, iar **semețirea cvasi-demiurgică** care poate fi pusă în balanța hermeneutică în finalul romanului se explică prin **smerirea** la care se supusese. Astfel, vulnerabilitatea, neajutorarea, înfrângerea aparent resemnată sunt contrabalansate de un final care poate fi citit și în cheia înverșunării, a autosuficienței trufașe, a invincibilității mijlocite de un pătimaș resentiment care trece de la anihilarea ignobilului, de la înfrigurata încercare de decolonializare de sub jugul propriilor demoni, la o abruptă **autoanihilare** totală. Prin urmare, în *Asuntos de un hidalgo disoluto* Héctor Abad Faciolince scoate la înaintare un aprig **Oedip postmodern** care își scoate ochii, nu înainte, însă, de a scoate ochii lumii, pentru ca mai apoi acesta să aibă ambiția de “a-și face” singur “ieșirea” din acea lume în care fusese adus fără voia sa.

Capitolul al XXV-lea din roman devine, în consecință, o precipitare vertiginoasă spre moarte. În pofida faptului că toate aluziile ingenios strecurate pe parcursul operei nu erau altceva decât pregătiri în acest sens, și ar fi putut face, deci, ca finalul acesteia să fie previzibil pentru un cititor familiarizat cu **predispoziția tanatoforă** a eroilor hispano-americani, virajul definitiv spre eshatologic rămâne frapant. Deducem astfel că

scopul ultim al instrumentelor, pe care acest *homo faber* columbian le crease și mânuise abil *à la recherche de l'identité perdue*, era în fond **deconstrucția**. Recuperarea trecutului irosit devine, astfel, timp investit în **reconstrucția** preliminară, necesară trecerii la ipostaza de *homo eversor* a protagonistului. Cum în viziunea dongaspariană echilibrul final va fi restabilit abia prin auto-anulare, **aducerea** propriului sfârșit este condiționată de precedentă aducere aminte a celui care urmează să înceteze a mai fi.

În cercetările anterioare am evidențiat meandrica evoluție pe teme psihologic a eroului de la a fi **cineva**, un *hidalgo*, *alias hijo de algo y de alguien*, o persoană cu statut economico-social precis, dar împrăștiată, cu un contur ființial neînchegat, difuz, cu tendințe deviante, și mai multe disparități decât afinități cu mediul de proveniență, la un dezrădăcinat tulburat, un inadapdat refractar, care nu neapărat că nu poate, ci nu dorește să se **integreze** pe deplin în respectivele societăți prin care se perindă. Tentativele de aneantizare și recompunere după stabilitatea temporară câștigată și pierdută odată cu Ángela culminează cu **auto-reducerea** voluntară la neființă sau **dezintegrarea** și **reintegrarea în nimic**. Mai mult decât nevoia sa imperioasă de libertate, concentrată și în subtila licențiozitate de limbaj, și felul său de filosofare cu ciocanul *à la* Nietzsche, această lejeritate morală, înclinația decadentistă, pesimismul galopant, *spleen*-ul, pornirile autodistructive, neîncrederea în propriul popor și în posibilitatea acestuia de îmbunătățire a sorții, tind să justifice formula cvasioximoronică din titlul romanului axat pe un *hidalgo disoluto*. Astfel catalogat, neconvenționalul DG, depeizat, disipat, necenzurat, își păstrează, totuși, croiul aristocratic. În deschiderea ultimului capitol, DG declară:

*¿Por qué no cuenta la Escritura ese día en que Lázaro, después de resucitado, volvió a morir definitivamente? Y sí, yo he contado mi **resurrección**, que es lo que he escrito, y **contaré mi***

muerte. (227) *Releo estos papeles y me digo que no he recordado por recordar, por decir o falsificar lo que era, sino por construirme, por saber finalmente lo que soy mientras dejo de serlo. He escrito para aprender a ser otro. Para lo mismo he leído. Esta prosa charlatana habrá apresado algo de lo que mi vida quiso ser* (231; subl. n.).

Din cele de mai sus deducem că pe sub puntea suicidului, care duce de la *lo que soy* la *dejar de ser*, la dizolvarea finală în inconștiența de sine, curge râul nemulțumirii de sine care sfârșește prin a se revărsa în nimic. Înainte, însă, de a-și îneca nemulțumirea în marea Nimicului, protagonistul dă curs nevoii de împăcare cu sine, dar mai ales cu aceia pe care îi dezamăgise și cu care avea încă socoteli neîncheiate. În acest sens, este interesant de remarcat faptul că întreaga “uvertură” a actului final al operei capitale dongaspariene capătă pregnanță simbolic-ritualică. La confluența trecutului cu prezentul pe punctul de a fi curmat se joacă o partidă finală în care **aducerea aminte** se întrepătrunde pe nesimțite cu **uitarea** în timpul ultimei treceri în revistă a jaloanelor existențiale. De la deschidere la îndesare și închidere, de la scormonire febrilă, cerșire, golire, aruncare, la lepădare și debarasare, gradualitatea gesturilor presuicidare și succedarea elementelor redescoperite – simbolice pentru etape sau reprezentative pentru momente și persoane-cheie – corespund reordonării și reinteriorizării tihnite a pieselor de *memento vitae*, care, validându-i existența și moștenirea, marchează refacerea pilonilor identitari și cea din urmă prefacere a personajului, anterioară dărâmării acestora cu o olimpiantă detașare. Pe punctul de a pune punct scrisului și vieții, impacientat, cu răbufniri printre amintiri și cugetări mângâietoare sau pârjolitoare, apoi potolit, conciliant, precum Asterionul borgesian¹³ coridoarele labirintice,

¹³ V. „*La casa de Asterión*”, în *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1949.

don Gaspar, pe cale de a-și deveni propriul Tezeu, străbate în pas târâit holurile casei în care se întorsese, și prin care se plimbă ca printr-o vistierie¹⁴ într-o zi de duminică estivală în care până și perdelele trase anticipează, nu doar jinduita odihnă de după o istovitoare muncă de creație, ci somnul de veci:

*Un domingo de agosto en el desierto de mi casa vacia. [...] mi paso **arrastrado** recorre corredores silenciosos, salas amobladas con los mismos trebejos que mi familia viene acumulando desde los tiempos de la Conquista, y cuartos sumergidos en esa penumbra falsa y calurosa (de cortinas corridas) **que invita a la siesta o a un sueño aún más largo**. Abro el viejo armario de mis trajes usados, el mismo **escaparate que guardaba los secretos de mis bisabuelos**. [...] Objetos inertes que despiertan un recuerdo adormilado entre las ruinas del tiempo. [...] Ahí está la **chaqueta azul de paño, la de las clases de filosofía en la universidad**. ¿Qué hace aquí, todavía, esta **momia carcomida**? El profesor **explica las tres potencias del alma: entendimiento, voluntad y memoria**. De donde nos vienen las **facultades de conocer, querer y acordarse**. **He conocido**; quizá y sin quizá **he querido**, pero no puedo estar seguro de haberme acordado de todo. **Potencia vil, la memoria**. Pretende lo imposible alargar el pasado, darle otra duración al relámpago de la existencia. [...] Las puertas abiertas del armario, con mis camisas viejas y mis trajes consumidos por el tiempo. Corbatas apolilladas y a la deriva de la moda, **el macizo reloj de oro de mi tío el arzobispo (vuelvo a darle cuerda y todavía anda, como mi corazón), la sotana brillante de tío Jacinto, el vestido de matrimonio de mi madre, sus cajas de sombreros, la última carta de mi padre desde Casablanca** [...].*

¹⁴ Nu sunt de neglijat semnificațiile religio-alchimice desprinse din simbolistica onomastică a personajului înrudit prin prenume cu faimosul rege mag purtător de tămâie; ar. < kanz = ‘comoară’.

Yo. Ese dueño mío que se llama yo. Yo frente a este armario, montón de recuerdos.

*Revelco mis trajes, los riego por el suelo en busca de un recuerdo que no sé. Tengo la sensación de haber olvidado algo fundamental. **La punta de la madeja, la raíz que podría dar un sentido a toda mi existencia. Nada. Uno a uno repaso mis recuerdos. Los he cultivado, por escasos, día tras día en estos meses de dictado; los he venido acicalando, puliendo, acariciando** como cuenta el avaro su tesoro o mastica el mendigo sus migajas. Ahí está, intacto, **el traje con que llegué a Italia, derrotado, durante la violencia de mi tierra.** [...] Viejas libretas de direcciones con manchas de humedad. Nombres perdidos en la geografía y en los años, nombres que no remiten a ninguna cara. Y fotografías invadidas de mohos multicolores donde las caras miran, vacías de nombre, desde ese blanco y negro amarillento de los años idos (227- 230; subl. n.).*

Ca străjeri ai hotarelor sale ființiale și filtru al raportării sale la lume, DG scoate de la naftalină, din același dulap unde sălășluiau secretele străbunicilor săi, jacheta albastră care-l întovărășise la cursurile universitare de filosofie, și care acum îl provoacă la o confruntare cu eul din tinerețe printr-un nou exercițiu de meditație, apoi ceasul și sutanele unchilor materni, rochia de mireasă și pălăriile mamei, precum și ultima scrisoare semnată de tatăl său. Pare fundamental, în măsura în care acum știe încotro se îndreaptă, ca protagonistul să își amintească și de unde anume vine, astfel încât, în condițiile în care acestea ies concret la iveală în urma feliilor de viață regustate în scris, importanța respectivelor piese din vitrina educației sale devine edificatoare pentru traiectoria sa personală. Deodată însă, prevestind, parcă, o nouă schimbare – eliberarea finală –, de aceleași sus-numite elemente vitale din trecut, colecționate, întreținute și îngrijite cu migală de trezorer, DG se debarasează brusc ca de rămășițele unui leș:

No abriré más cajones. Embuto en las repisas del armario todos estos despojos de lo que fui. No cedo a la debilidad de la nostalgia, renuncio a arrepentirme. Cierro la puerta, no miro atrás, vuelvo a mi escritorio a tratar de convencerme de que lo que he escrito es presente (231; subl. n.).

Chiar dacă e drept că DG împrumută mai mult din constituția bilioasă, din vena colerică, decât din cea melancolică a Cavalerului Tristei Figuri, și că, spre deosebire de înaintașul său milenar, reacțiile predominante ale acestuia par mai degrabă o eflorescență a unui *taedium vitae* sau chiar a unui genuin *Weltschmerz*, este, totuși, detectabilă o undă nostalgică, dureroasă, a unui paradis pierdut, ce străbate romanul abadfaciolincean scăldat în sentimentul neîmplinirii.

Dintre toate obiectele regăsite *ante-mortem*, există unul singur pe care DG nu îl leapădă, care îl leagă în mod paradoxal de singura persoană de care nu se lăsase modelat până la capăt, cu toate că aceasta fusese singura care prăvălise piatra lasitudinii de la ușa mormântului său existențial, preschimbându-i lehamitea de viață în pulsiune erotică:

Consumidos por el tiempo, no por el uso, veo ese par de zapatos que me compré en Florencia hace cuarenta años, mis viejos zapatos vacíos para siempre. Una mujer que quise me obligó a comprarlos con una frase perentoria que parece grabada en la suela casi intacta: "¡No quiero seguirte viendo con los mismos botines de mayordomo!" Me llevó de la mano a via Tornabuoni, a la mejor zapatería de Florencia, y con el índice escogió este par de zapatos marrones; con un gesto del mentón me indicó que me los midiera. Me apretaban en la punta de los dedos (yo no podía hablar) mientras ella decía, me gustan me gustan, mira que te quedan muy bien. Me apretaban en el empeine mientras ella le decía a la empleada sí, muy bien, le quedan perfectos, los compra. Jamás los pude usar por más de

veinte pasos. Ahora vuelvo a ponérmelos y tal vez me he encogido con los años pues ya casi me sirven (228; subl. n.).

Pantofii și calapodul existențial

Dintre toate fantasmale trecutului care îi aminteau protagonistului **cine fusese** de fapt, pantofii dăruți de Ángela Pietragrúa în urmă cu patruzeci de ani sunt singurii care fac trimitere la **cine ar fi vrut de fapt** don Gaspar **să fie**. Așa cum am anticipat în secțiunea anterioară, acest “act” ultim al “operei” dongaspariene este pus sub semnul aceleiași instanțe învăluite într-o îmbătătoare mireasmă de vanilie, căreia de data aceasta i se asociază un simbol suplimentar, ce dobândește fecunde valențe arhetipale în contextul în care singura perspectivă care îl încântă în această fază pe eroul romanesc este aceea a neființei.

Într-o autocaracterizare inițială încă se mai putea repera, culcușită la pieptul lui DG, dorința de regăsire, de ființare autentică, demnă, deplină, acesta disprețuind moartea – „deșertul care se apropie” (v. *infra*) – care presupunea anularea definitivă a gândirii întemeietoare:

*¿Haré mi retrato? Digo que ya no se me da nada de este cuerpo derrotado por los años. [...] Diré algo sobre mi carácter. Diré que detesto (el verbo es excesivo, pero yo me entiendo) la gravedad. **La vida, para mí, no ha sido nunca una carga.** [...] No huyo del aburrimiento mediante actividades insulsas. Digo yo, y lo digo aunque la frase anterior me suene un poco grave. Soy contradictorio. [...] **Bah. Estoy viejo y me voy a morir pronto.** Vivo mi última parte en este paréntesis de ser **entre dos nada**s. **La muerte, o la vida, son como ciertos libros y ciertas películas: uno no tiene miedo de que se terminen, simplemente no tiene ganas.** No todo lo que no se desea se teme. Pero esto no es una definición, o no pretende serlo. Es sólo poner en muchas palabras lo siguiente: **no le tengo miedo a la muerte; lo que pasa es que no tengo ganas de morirme.** ¿Pero por qué*

*uso tantas palabras para decir algo tan simple? Lo cierto es que desprecio ese desierto que se acerca. Morir es caer en la nulidad, en la nada total y por lo tanto no tiene ninguna relación conmigo, que estoy vivo y pienso. No faltará quien opine que mi apatía me impide llevar una vida intensa. No. Lo que esta distancia me permite es **no perder el tiempo en bobadas**. Eso. [...] Pareceré altivo, pareceré un fingido noble, pareceré un hidalgo insoportable, hablarán de **mi torre de marfil**, de mis **babias ilusorias**, y tendrán razón, pero yo no viviré la vida de los otros ni me importará un comino mi nobleza, mi supuesta hidalguía, **esta torre feudal de mi soberbia** o todo lo demás que los demás me atribuyan (72-73; subl. n.).*

În schimb, atunci când raționalul detronat de nonsens amuțește în fața vieții înseși convertite într-un „deșert care crește”¹⁵, pentru un

¹⁵ A se observa afinitatea situației dongaspariene cu cele denunțate prin faimoasa metaforă nietzscheană *Die Wüste wächst* (*Așa grăit-a Zarathustra*, București, Antet, 2012, p. 267), ale cărei conotații negative și pozitive deopotrivă susținute de acel „vai și amar de cel ce ascunde în sine pustiuri” (trad. n. după germ. < *weh dem, der Wüsten birgt*) sunt aplicabile în special tipologiilor literare de eroi hispano-americani, căliți sau duși la pierzare de carențele vitale, angoasanta debusolare și tiparele de însingurare, hipertrofierea sensibilității și înclinația spre autodistrugere, prielnice totuși pentru munca intelectuală creativă, așa cum semnalează Rubén Leal, „El desierto crece (...). Una denuncia al modo de pensar moderno”, în *Estudios Sociales*, nr. 106/2000, Corporación de Promoción Universitaria, Santiago de Chile; Héctor J. Nahuelpán Moreno “El desierto crece” y el re-pensar la identidad latinoamericana: El sueño de la identidad latinoamericana o la búsqueda de lo propio en lo ajeno”, în *Atenea*, nr. 495/2007, pp. 157-164, Universidad de Concepción, Concepción, Chile; Simón Royo Hernández, „Nihilismo y desierto en Nietzsche”, în *Nietzsche y la hermenéutica. Actas del Congreso “Nietzsche y la hermenéutica”*, Francisco Arenas-Dolz & Luca Giancristofaro & Paolo Stellino (eds.), Nau Llibres – Editions Culturals Valencianes, Valencia, 2007, vol. II, pp. 841-850.

don Gaspar devastat, pustiit, detestata cădere în nulitate citată anterior va deveni brusc una râvnită, provocată prin auto-anulare:

*Aquel que fui, y que tanto amó la vida, no se estaría tragando, una tras otra, estas pastillas que concilian el sueño. Pero ese que fui no podía tener esta **percepción única, rotunda, de la enfermedad**. Que es lo que hoy me invade. Todo lo que he sido termina rodeado, **sitiado por un mal que crece y me atormenta**. Pero no un mal concreto, definido, sino la **certidumbre de que la muerte se acerca**. **Mi enfermedad son las ganas que tengo de morirme; me he vuelto amigo íntimo de mi cercana muerte** (231; subl. n.).*

Situați, deci, în fața aceleia care declarase că *la vida, para mí, no ha sido nunca una carga* (72), cititorii asistă la felul în care acesta în final își leagă piatra unei singure amintiri de gât pentru a se arunca și scufunda benevol în neființă. În virtutea paralelismului observat de Hartmann între „dezvoltarea conștiinței și slăbirea voinței de a trăi” (*apud* Mihalache 2007: 173), gândirea și acțiunea deveniseră forțe antagonice și în cazul lui Gaspar Medina. La fel cum voința de a trăi și servi donquijotescă se frânge odată cu înfrângerea suferită atunci când luciditatea ucide fantezia trezind conștiința ridicolului, și autocritica dongaspariană ajunge la extrem pe măsură ce platitudinea câștigă teren în defavoarea plenitudinii vieții sale. Așadar, atunci când tentaculara mediocritate, atât de repudiată de cavalerul columbian, acaparează și existența acestuia, **conștiința** unui și așa hiperlucid don Gaspar devine și mai necruțătoare, iar **voința de a trăi**, și așa șubredă, se surpă.

Cazul lui DG este cu atât mai complex cu cât îndârjirea conștiinței sub presiunea poverii sisifice a gândirii în gol într-o realitate rigidă, încorsetantă, dă naștere **voinței de a muri**, aspecte volitive deosebite asupra cărora am insistat într-o cercetare anterioară. Dacă pentru don Quijote, elanul frânt duce la

întunecarea orizontului în plin Secol de Aur, iar abulia sa finală constituie moneda cu care își asigură și achită serviciile barcagiului de pe Acheronte, don Gaspar, care trăise într-un perpetuu *locus terribilis*, și sorbise din râul durerii murind zilnic într-o existență vidată de viață autentică și de sens însuflețitor, se dispensează de Caron, devenind propriul luntraș prin sinucidere. Pe meleagurile columbiene¹⁶, pe post de obol stă, prin urmare, însăși confesiunea protagonistului, rememorarea și redarea calvarului deja experimentat. Pentru cavalerul abadfaciolincean înarmat cu vâslele amintirii Ángelei regresiuinea spre eventualele regnuri infraumane printre valurile propriilor memorii redactate, pe care nimicul în care acesta crede le-ar anula, se face prin două gesturi letale.

¹⁶ În acest sens se cuvine remarcată și ambiguitatea creată în jurul locului final ales pentru sinucidere. În condițiile în care DG afirmase în nenumărate rânduri că avea să-și sfârșească zilele pe tărâmurile mai civilizate ale Vechii Lumi, în reședința sa din Torino: *Yo nací en eso que los del primer mundo llaman (con paternal desprecio) tercer mundo, y pienso morir en eso que los del tercer mundo llaman (con filial reverencia) Europa. En realidad he pasado una buena mitad de mi vida en esta parte privilegiada de la Tierra, aunque siempre con una pierna aquí y otra allá, con los ojos puestos en un sitio mientras estaba en el otro. Extranjero en las dos partes (y sin ser un caballero), cuando viajo a América no sé si voy o vuelvo, y cuando vuelo a Europa no sé si me estoy yendo o regresando. Pero mejor será avanzar con orden. [...] lo que explica por qué vine a dar en este país, por qué he fingido trabajar aquí y por qué por qué estoy terminando mis días en esta Turín que puebla mi imaginación tanto como esa otra ciudad en rima que se desangra en Suramérica* (pp. 47-48), aparențele nu exclud, totuși, dată fiind prezența lucrurilor strămoșești în casă și, de asemenea, destinația vag conturată a plecării Cunegundei – *Un domingo de agosto en el desierto de mi casa vacía. Cunegunda se ha ido a los montes o a la ciudad o al mar, a otra parte* (p. 227) –, o potențială vizită pe meleagurile natale.

În răspărul vitalismului hispano-american. Thanatofilie și nihilocentrism columbian

În condițiile în care perceperea propriei micimi, și posibilitatea extincției totale sunt sursa unor stimuli angoasanti pentru majoritatea muritorilor de rând, DG nu pare a experimenta un *horror vacui* în ceea ce privește lumea sau Nimicul de dincolo, ci, din contră, în pragul senectuții dezvoltă ceva similar unei *libido vacui*, care frizează acea „thanatofilie” sau „pasiune nihilofilă” tipică unui *homo apocalipticus* postmodern (Vattimo & Rovatti 1998, *apud* Soviany 2011: 22). Dată fiind oroarea pe care DG o resimte față de vidul existențial din această lume, gândul sinuciderii alină, iar disoluția în nimic funcționează ca luminița de la capătul tunelului și pare a fi singura soluție fezabilă de atingere a odihnei, singurul leac împotriva putrezirii și a pustiirii în viață:

*Ah, Cunegunda, entérate, mi **Quitapesares** son los libros que leo, la escritura que me da fuerzas para sobrevivir a esta **podredumbre del tiempo que me crece por dentro** Poco puedo decir de lo que fue mi vida después de que ella [Ángela] desapareció. Nada. [...]. Viajes al sitio oscuro donde nací y en el que a cada regreso encontraba **más pobres, más podredumbre, más muerte. Ante este espectáculo** ... (209; subl. n)*

„În fața aceluia spectacol” al degradării la care este obligat să asiste, DG refuză să capituleze în confruntarea cu hazardul, care îi înscenase doar farse absurde, și iese din regimul de figurant pentru a deveni nu doar protagonistul, ci chiar “regizorul” propriei ieșiri din scena vieții. Într-o încercare de a înceta să mai fie „nebulun lipsit de liber-arbitru”¹⁷ de pe tabla de șah a Americii Latine,

¹⁷ *América Latina no quiere ni tiene por qué ser un alfil sin albedrío, ni tiene nada de quimérico que sus designios de independencia y originalidad se conviertan en una aspiración occidental*, Gabriel García Márquez, *La soledad*

înțeleptul-nebun columbian opune, în spiritul tragismului elin, demnitatea morții liber alese dictaturii invizibile a corupției, barbariei și ignoranței ucigătoare de spirit, perpetuate până în actualitate. Sinuciderea, ca alternativă de **sfidare orgolioasă** a unei sorți nemiloase la o iminentă, dureroasă și înjositoare înfrângere prin conformism față de aceasta, pare înscrisă în structura psihologică și tiparele atitudinale hispano-americane. Chiar dacă de pe fronturi diferite, atât candida Eréndira garciamarquiană¹⁸, cât și donquijotele darian din povestirea *D. Q.* – unde acesta se opune imperialismului spaniol – preferă dispariția fizică predării în fața adversarului, ca formă de eliberare de constrângeri, de exploatare sau de regimuri propriu-zis opresive. Devenit intolerabil cu timpul, „disconfortul” psihic resimțit chiar „în cultură”¹⁹ de către intelectualul columbian sau pur și simplu de către făptura cu potențial și aspirații mai înalte decât media, redus, însă, la un „om de prisos”, care nu doar că își ratează menirea, ci eșuează și în meseria de a trăi²⁰, trăind din acest motiv „într-o continuă macerație” (Mihalache, op. cit.: 161), aparent se dizolvă și compensează prin auto-anulare. Mobilul tipologiei suicidare luate în discuție ar fi, așadar, nu depășirea finitudinii, nu cea „foame de nemurire” postulată de Unamuno²¹, ci, din contră, tocmai dorința arzătoare de îmbrățișare a acesteia pentru a pune capăt agoniei zilnice.

de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, 1982, <https://ciudadseva.com/texto/la-soledad-de-america-latina/> .

¹⁸ Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Plaza Janes, Barcelona, 1997 [1974]; Rubén Darío, *D. Q.*, în *Almanaque*, Peuser, Buenos Aires, 1899, pp. 57-58.

¹⁹ Cf. Sigmund Freud, *Disconfort în cultură*, Roxana Melnicu (trad.), București, Editura All, 2011.

²⁰ V. Cesare Pavese, *Meseria de a trăi. Jurnal 1935-1950*, Florin Chirițescu (trad.), București, Editura ALLFA, 2006.

²¹ *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

Prin analogie cu soarta propusă de părintele modernismului literar pentru personajul său din *D. Q.*, pe care îl situase în tabăra hispano-americană, suicidul donquijotelui abadfaciolincean preia semnificațiile metaforice ale „aruncării în abis”²² prin adâncirea în hăul atotcuprinzător al nimicului:

Me voy paralizando. La mirada hacia atrás despoja del futuro. O la falta de futuro nos lleva a mirar atrás. Es el síndrome de la mujer de Lot, de que habla mi amigo Quitapesares. Queda esta piedra de amargura, esta estatua salada. ¿De cuál de las vigas de esta casa me colgaré? ¿En qué sillón voy a sentarme a inhalar el veneno que exhalo? Porque he resuelto morirme con los zapatos puestos (los de via Tornabuoni, los que me hizo comprar mi Pietragrúa), y levantar la mano, de una vez, contra todo lo que soy y lo que he sido. (229; subl. n.) Final de este paréntesis; abur y buena suerte a los que quedan dentro. Yo me voy a mi parto. Parto. Cuando ponga otro punto me voy a desnudar por última vez; quiero irme del mundo como vine a él, sin respirar siquiera. Voy a imitar a uno de mis Quitapesares, me anudaré al cuello una bolsa de plástico, me acostaré en la cama y abrazaré la nada, volveré a entrar en ella. Dejar de ser. Acaba uno teniendo, al fin, un único deseo: dejar de ser. No ser. No ser ya nunca más. No ser. Pronto no seré nada. Ser yo. Haber sido yo, yo, yo. Y pasar a ser nada. Nada, nada, nada (232; subl. n.).

Aparent în același Torino în care Friedrich Nietzsche clacase în fața evidenței dezumanizării²³ și a „deșertificării” rasei

²² *Aquel hombre extraño, que miraba tan profundamente con una mirada de siglos, con su bandera amarilla y roja, dándonos una mirada de la más amarga despedida, sin que nadie se atreviese a tocarle, fuese paso a paso al abismo cercano y se arrojó en él con su bandera*, Rubén Darío, *op. cit.*, pp.57-58, subl.n.

²³ V. Lesley Chamberlain, „11. Derrumbe mental hacia el más allá”, în *Nietzsche en Turín. Una biografía íntima. Los últimos días de lucidez de una*

umane, iar Cesare Pavese, și el profund deziluzionat, se sinucide, DG, care făcuse până în ultimul moment dovada unei rezistențe numantine, a unui caracter rezilient, și a unei profunde dorințe de regenerare, dar nu dăduse de capăt *Științei voioase* și nici sensului vieții, își pune capăt zilelor. Citorul avizat sesizează **pulsiunea tanatică** încă de pe prima pagină a memoriilor dongaspariene, unde, *al ralenti* sau pe repede înainte, după bunul plac, protagonistul-*raisonneur* și totodată „cronicar al unei morți” pe care el însuși o „anunță” și o și pune în practică, derulează și revede în prealabil, pe măsură ce își dictează sau scrie memoriile, filmul întregii sale vieți, pe care îl reface prin decupaje, instantanee cinematografice, tehnici de colaj și bricolaj postmodernist.

În acest scenariu al trecerii în neființă, există varii aspecte care atrag în mod special atenția receptorului cu privire la imaginarul poetic abadfaciolincean. În primul rând, reflexul progresivei **uitări** – de ceilalți și de sine – până la aneantizare, care dublează anamneza reconstructivă a protagonistului, este o despovărare, o desprindere ritualică gradată de mundan, de contingent, de identitatea impusă, de materialitatea constrângătoare, prin dezbararea treptată de „grijile lumești” concomitentă cu debarasarea efectivă de acele *despojos de lo que fui*, care în final își găsește corelativul simbolic în **dezbrăcarea** propriu-zisă de haine. Mai mult decât peculiară și ritualică se dovedește a fi, însă, **încălțarea** ulterioară cu **perechea de pantofi primiți în dar de la Ángela**. De altfel intenția sinucigașă devine

mente privilegiada, Alberto Luis Bixio (trad.), Barcelona, Gedisa Editorial, 1998, pp. 243-267; Rafael Narbona, „Nietzsche y el caballo de Turín”, în *El Cultural* din 26 iunie 2018, <https://elcultural.com/nietzsche-y-el-caballo-de-turin>; Luciano Concheiro San Vicente, „Apuntes en torno a la locura de Nietzsche”, în *Nexos. Cultura y vida cotidiana* din 26 august 2015, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=8955> .

explicită abia odată cu regăsirea ei. Prin analogie cu gestul simbolic al luării cu sine a steagului la aruncarea D. Q.-lui darian în abis, faptul că, dintre toate lucrurile sale, DG alege să ia cu el doar pantofii este un indicator suficient de clar al valorii sentimentale pe care aceștia o au. Rolul fundamental jucat de d-na Pietrăgrúa în viața amantului său a fost analizat în detaliu în cercetările anterioare. Însă odată cu asocierea simbolismului arhetipal al pantofilor, Anima își adâncește semnificațiile și lărgeste exponențial raza de acțiune dincolo de existența concretă a protagonistului, în baza importanței conferite *ante-mortem* unuia dintre puținele lucruri rămase de la femeia vieții sale. Astfel, pe lângă simbolistica propriu-zisă a **papucilor** și a cifrei **trei**, ilustrată în cele citate *supra*, suicidul în acest context creează o serie de raporturi deloc de neglijat, cum ar fi: **abandonul și posesia**, dinamica **exterior-interior** și, nu în ultimul rând, fuziunea **moarte-(re)naștere** prin prisma valorificării, pe de o parte, a **omografiei**, iar, pe de altă parte, a **ambivalenței somnului** în virtutea îngemănării dintre Hypnos și Thanatos.

Ca simbol arhetipal, „a umbla încălțat înseamnă **a lua în posesie** pământul”, constată sociologul Jean Servier (*apud* Chevalier & Gheerbrant 1993: 15a), încălțăminte fiind „simbolul **dreptului de proprietate**” (*ibid.*), dar și al călătorului, prin excelență (*idem*: 15b). În tradițiile occidentale este semnalată „semnificația funerară” (*ibid.*) a pantofilor, care, aflați lângă posesorul lor, vădese apropierea sau prezența morții, desemnând incapacitatea muribundului sau a persoanei deja decedate de a mai umbla. De asemenea, savantul francez punctează faptul că Hermes, mesagerul zeilor, respectiv protectorul granițelor și al călătoriilor, era un zeu încălțat (*idem*: 15a). Dacă persoanele pe punctul de a părăsi această lume sunt reprezentate, deci, culcate și descălțate, gestul simbolic al muribundului auto-condamnat, dezbrăcat, din *Asuntos de un hidalgo disoluto*, care rătăcise o viață întreagă și care se încălță tocmai în vederea călătoriei finale,

capătă un relief și mai pronunțat. Altfel spus, “neomul” **deposedat** de noroc, de bucurii, de reușite, care, după ce își face hermeneutica proprie, se omoară încălțat, ar refuza, prin urmare, chiar în momentul Marii Treceeri, să se supună morții. Moartea, devenită pentru cavalerul rătăcitor columbian scop în sine prin thanatofilia dezvoltată, nu încetează să fie, însă, un mijloc, o poartă, dar nu către Absolut, ci către Nimicul care, prin simbolica auto-petrecere încălțată către un dincolo, este luat în stăpânire în mod legitim. Voluntarismul introdus de suicid imprimă actului încălțării de către acela care în timpul îndelungatei sale vieți nu avusese totul, nu fusese nimic sau mai degrabă fusese un nimeni, un *don Nadie* getbeget hispanic, o tentă revendicativă și vindicativă totodată, conferind protagonistului măcar pe final, în trecere, iluzia controlului. Fiind realizată dintr-o postură activă, încălțarea face posibilă, în consecință, năzuita **suspunere**, cu alte cuvinte punerea mai presus de moarte, de hazard, de destin etc.

Pe planul interpretărilor orientaliste, o pereche de pantofi poate simboliza, însă, „armonia cuplului”, „înțelegerea reciprocă”, motiv pentru care încălțăminteia putea fi „oferită drept dar de nuntă” (*idem*: 15b). Totodată, pantoful este un „renumit simbol al dominației femeii asupra bărbatului într-o căsătorie”, de aici și datina călcării pe picior a partenerului în timpul ceremoniei (Biedermann 2002: 305b-306a). În această lumină, în cadrul relației amoroase dintre don Gaspar și concubina vicontelui de Alfaguara, pantofii pot fi considerați gaj al fidelității Ángelei, al dăruirii și încredințării esenței feminine, cu atât mai mult cu cât la nivel diegetic pot fi puși în legătură cu inițiala interdicție de penetrare impusă amantului (*cf.* 1994: 136), aceeași care ulterior ia forma unei dorințe exprese, și, deducem, unei condiții tacite – revelatoare sau infirmatoare a cutezanței și bărbăției dongaspariane – pentru continuarea și oficializarea relației cu Gaspar ca partener definitiv, în defavoarea vicontelui de Alfaguara. În sprijinul acestei abordări vine și interpretarea

milenară a pantofului ca simbol sexual, acesta fiind fie asociat cu piciorul feminin ca element erotogen, fie identificat la propriu cu organul sexual femeiesc, în timp ce piciorul drept este considerat un simbol falic (Chevalier & Gheerbrant, op. cit.: 17a). Edificatoare în acest sens sunt bunăoară insinuările din *Lazarillo de Tormes*, respectiv din *El Quijote*, unde, în „tratatul al patrulea”, prin sintagma *los primeros zapatos que rompí en mi vida* (2007: 127) eroul picaresc se referă la prima experiență sexuală avută cu o femeie, pe care i-o intermediase cel de-al patrulea stăpân al său, călugărul din Ordinul Merced, în timp ce o parte a criticii a decodificat o aluzie sexuală și în declarația Cavalerului Tristei Figuri, îndemnat să se pronunțe cu privire la frumusețea domniței sale: *vale más el zapato descosido y sucio de la Señora Dulcinea del Toboso que las barbas mal peinadas, aunque limpias de Casildea* (1977: 131).

Alături de vanilie, pantoful este văzut, prin urmare, ca „simbol vaginal” (Chevalier & Gheerbrant, op. cit.: 17a), „semnificația erotică ascunsă” a pantofului fiind ratificată și de către Hans Biedermann (op. cit: 305b), care evocă imaginea Afroditei „cu o sanda în mână” care „amenință un faun plin de dorințe trupești”. Asemenea zeiței iubirii, Ángela este deținătoarea punctului de maximă **atractivitate, control și influență feminină**, pe care le exercită cu succes asupra lui don Gaspar în aceeași măsură în care deducem că le exercită și asupra vicontelui, din moment ce, atunci când acesta descoperă latura triumphiului amoros pe care o constituia relația întreținută de cei doi în paralel, îl percepe pe DG ca pe un pericol și se asigură că nu își pierde partenera, făcând pasul căsătoriei. În cazul lui DG, tainica și ispititoare zonă neexplorată rămâne singura redută necucerită din trupul femeii curtate, căreia, în ciuda tentației abuzului, a încălcării forțate a interdicției consumării integrale a actului sexual, care

încolțește în mintea protagonistului²⁴, îi respectă limita erotică impusă, stăvilindu-și pofta trupească din aceeași poziție de **supunere** din care Heracles a fost nevoit să îi servească reginei din Lydia, Omphale (cf. Biedermann, op. cit.: 305b). Pe marginea acestei conotații net erotice, încălțarea în pragul morții a pantofilor obținuți prin mijlocirea Ángelei, luarea în stăpânire efectivă a relicvei femeii iubite, ar putea constitui, prin urmare, succedaneul satisfacerii măcar în moarte a nevoii erotice reprimată și incidente în plan oniric a **posesiei** totale a dulcineei sale, care l-ar situa pe don Gaspar în postura de **stăpân**.

Lăsând deoparte semnificațiile pur erotice ale pantofilor, se cuvine subliniat faptul că statutul de **posesor** al acestora îi corespundea de drept protagonistului, întrucât, practic vorbind, aceștia îi fuseseră “oferiți în dar” de către Ángela, spre uzul propriu, spre întrebuințare. La acest nivel nu trebuie omis un detaliu, și anume faptul că, în ciuda supunerii declarate, voluntare, a personajului masculin devenit majordomul, „sclavul” doamnei Pietrigrúa, constatăm o a doua abatere majoră de la voința torinonienei visurilor sale, prima constând în abținerea de la consumarea integrală a actului amoros chiar și după ce interdicția erotică fusese ridicată și preschimbată în cerere. A doua abatere constă în refuzul purtării respectivei perechi de pantofi. Dacă ne întoarcem la analiza fidelă a textului, observăm că în realitate pantofii nu fuseseră un dar în adevăratul sens al cuvântului. Fără a ne opinti în detaliile materiale care o plasează automat pe curtezana vicontelui, dependentă financiar de acesta, pe o poziție

²⁴ *Recorrió con su cuerpo todo mi cuerpo, besó y bebió también ella todos mis humores, pero no permitió que mi cipote enardecido penetrara la carne que, húmeda y abierta, se ofrecía entre sus piernas. Por un instante pensé en cometer una violencia que hasta ese día jamás se me había pasado por la mente, pero rechacé la idea como algo indigno de tan bajo hidalgo y tan alta concubina*, p. 136; subl. n.

inferioară miliardarului majordom, ceea ce ne determină să-i percepem în acest fel nu sunt conotațiile erotice ale obiectului în sine, ci implicațiile transpersonale aflate în spatele sugestiei și ulterior „obligării” la achiziționarea pantofilor din partea femeii care îl cunoaște pe DG mai bine decât oricare alta la interior, care îl duce de mână, îi ordonă, și care, în absența obiecțiilor, decide în locul bărbatului, văzând, din exterior, că pantofii par să „îi vină perfect”, când de fapt îl strângeau:

*Una mujer que quise **me obligó a comprarlos** [...] con una frase perentoria que parece grabada en la suela casi intacta: "¡No quiero seguirte viendo con los mismos botines de mayordomo!" **Me llevó de la mano** [...] con el índice **escogió** este par de zapatos marrones; **con un gesto del mentón me indicó que me los midiera. Me apretaban** en la punta de los dedos (**yo no podía hablar**) mientras ella decía, **me gustan me gustan, mira que te quedan muy bien. ... ella le decía a la empleada sí, muy bien, le quedan perfectos, los compra** (subl. n.).*

Trecând peste scopul utilitar al încălțăminteii, este evident faptul că există un hiat între reverența manifestată de către DG față de a sa domniță de Torino, între dorința acestuia de a-i face pe plac femeii iubite, și adevărul său interior, neconcordant cu voia celorlalți, care îl conduc spre dezobediința ulterioară. Extrapolat pe planul existențial, detaliul semnificativ al îngustimii și reacția protagonistului în magazinul florentin pune în lumină, până la turnanta din final, atitudinea încetățenită a acestuia în fața vieții în general, trădând complexul de inferioritate de care acesta suferă, și reprezentând urmarea și „urmele violenței” pe care autorul însuși le abordează și detaliază în jurnalul său în timp ce, concomitent, le proiectează asupra personajului care va deveni

alter-ego-ul său²⁵. Atunci când pantofii orizontului în care se mișcă se dovedesc a nu fi pe mărimea aspirațiilor sale, DG refuză din start să se muleze, nici măcar nu încearcă să expandeze realitatea prin uz, nu forțează transformarea acesteia, nu își propune să modifice calapodul sau să reconstruiască. Eschivează confruntările, nu dă curs provocărilor, nu riscă, nu contrazice agenții, nu li se opune fățiș și activ, nu înfruntă precum cavalerul din La Mancha, nu se impune, dimpotrivă, preferă să evite, să se retragă, să renunțe. Abia retrospectiv bătrânul DG revine asupra faptelor, oferind replici retroactive și inventând noi metode de flagelare a propriei neputințe. În fața constrângerii DG pare autoconstrâns să nu riposteze, drept dovadă înghite umiliința și nu intră în altercație nici măcar atunci când este pălmuit de viconte în fața Ángelei, oferind doar un simplu surâs ca ripostă înainte de a pleca. Melanjul de înfrânare, reacții deficitare, incapacitate de a acționa adecvat pe moment, de a răspunde pe loc, de a exterioriza disconfortul resimțit, de a-l combate și canaliza activ fără a-l devia, al tânărului Gaspar, este justificat scriptic de eul senior al protagonistului, care, asemenea maturului Lazarillo, reia și analizează totul sub lupa restrospecției²⁶.

²⁵ *Sufrir la violencia en carne propia desmonta todas las defensas, desarticula la capacidad de reacción, somete, literalmente. Sobre todo cuando no se es especialmente valiente, como yo, este sometimiento produce inactividad, mansedumbre, atolondramiento. El miedo hace perder la lucidez, desvía la agresividad hacia algo difuso, poco concreto, absurdo muchas veces. No provoca el combate en la dirección en que debería dirigirse. Anima solamente a desaparecer, a esconderse*, HAF, 2019, p. 55.

²⁶ *Mi vana ilusión de los treinta años es la de poderme unir del todo y para siempre con Ángela Pietragrúa. Pero me miro en el espejo de esos días y no me encuentro en mi aspecto nada que seduzca, miro hacia atrás y considero insípidos mis casi treinta años transcurridos sin pena ni gloria [...] He caído en el engranaje de los méritos y cualidades y me creo un cero obtuso y siniestro [...] "Medina, venga, quiero presentarle una mujer que se divierte*

Singulara tușă de sfidare a vicontelui în momentul concedierii ulterioare descoperirii adevăratei identități dongaspariene este simptomatică pentru ostilitatea latentă și pornirea ușor combativă subiacentă memoriilor protagonistului. Un pronunțat spirit insurgent stă cuibărit, prin urmare, în spatele replicilor oferite mult *post-factum* pentru acele evenimente marcante înfipte în subconștientul personajului, care reclamă acțiune, chiar și tardivă. Din nou frustrarea și resentimentul acumulate față de propria persoană, de propria neputință, sunt revărsate în scris, dar faptul că acestea sunt ascunse *in situ* de ochii lumii pare a contura un ușor reflex de autoconservare al personajului, același reflex care, în mod paradoxal, are la bază totodată o miză punitivă. Conservarea și distrugerea se

con las respuestas altivas". Pero estoy mintiendo. El viejo que soy hoy, nada tiene que ver con el joven de entonces. El viejo que soy hoy sabe (y enuncia) lo que ese joven debería haber contestado y no fue capaz de responder. Al viejo que soy hoy le gustaría modificar su pasado y convertir al que fue en un joven lleno de dignidad y arrogancia. Pero no puedo seguir maquillando mi recuerdo. El Medina de esos días debía de ser un perro pues cometió la debilidad de ni siquiera contestar. Con su complejo de hijo de puta intacto (que en vano su padrino le intentó extirpar) bajó los ojos y en voz muy baja manifestó... [...] Pero yo era un perro azotado y como tal quería sentirme. [...] Por eso, si me hubieran nombrado empleado de aseos encargado de limpiar los sanitarios de palacio, habría aceptado dando gracias infinitas. Yo me sentía el último de los mortales y como tal quería que me trataran. Ya el cargo de mayordomo me parecía un encumbrado privilegio que no merecía (pp. 110-114; subl. n.). Antes de salir dije a voz en cuello que si me necesitaban para algo podían encontrarme en el Hotel Príncipe. Este era el mejor de Turín; una noche allí costaba quince días de mi sueldo de mayordomo. Sin duda el Gaspar que soy hoy habría encontrado un desplante de mayor elegancia. Pero dejémoslo así, tal como lo hice yo. Fue al oír el grito con el nombre del hotel que el vizconde volvió a llamarme a su despacho y, sin que mediara palabra, en presencia de Ángela, me abofeteó. En otros tiempos la defensa de la honra hubiera obligado a retarlo a duelo. El que yo era se limitó a sonreír, dio media vuelta y salió del despacho por última vez (128; subl. n.).

îngemănează pe măsură ce reminiscenta din acel instinct oblativ donquijotesc, întemeiat în cazul lui DG pe convingerea că *más indigno que servir es que nos sirvan* (114), se împletește cu nevoia de ispășire dictată de conștiința lașității și a vinii de a-și fi părăsit patria în loc să-i servească luptând pentru îndreptarea ei: *Pero me fui dando cuenta de que lo que había empezado casi como un juego, o como un castigo secreto, un sacrificio exigido por la cobardía de haber dejado mi país en su peor momento* (117). Prin intermediul servitului, care, paradoxal, îi reușește – *El vizconde de Alfaguara estaba tan contento con mi desempeño que en pocos meses me aumentó dos veces el sueldo* (116) – în ciuda faptului că *Los Medina de mi rama, que yo sepa, llevábamos siglos sin desempeñar profesiones serviles* (*ibid.*) –, DG nu numai că nu e capabil să își răscumpere „dezertarea”, ci se condamnă la o nouă suferință atunci când pierde și surogatul de patrie în care se profilase concubina vicontelui, exploatată la rându-i într-o manieră similară celei experimentate de America Latină a epocii coloniale. Din cauza indeciziei, în momentul în care se împiedică de luciditate DG îi “dă papucii” femeii care îi oferise perechea de pantofi, împingând-o indirect, dar definitiv, în brațele vicontelui aservit Spaniei, aceleiași Spanii căreia îi căzuseră victime de război și părinții protagonistului.

Până la încercarea, din nou târzie, de a-și salva țara odată întors în Columbia, prin incursiunea în politică care eșuează, ceea ce putea fi catalogat ca o nouă dezertare se profilează ca o tentativă de apărare a propriei cinste și ulterior o încercare de protejare a Ángelei, iar în această ultimă direcție, repararea relației cu Anima, cu patria feminină, se va face simbolic în momentul suicidului.

Atunci când DG decide în sfârșit să facă un compromis, să dea ascultare părții feminine din el, aceeași pereche de pantofi va acționa ca un **cordon ombilical**, mijlocind regresivitatea spre adevărata patrie – cea a Inconștientului colectiv –, în călătoria spre

care eroul rămăsese la jumătatea drumului atunci când alesese să nu îi facă pe plac femeii iubite. Chiar dacă se încăpățânase să acționeze în direcția contrară, punându-și-i înaintea de a se sinucide, DG atestă faptul că rămăsese “sub papucul” amintirii Ángelei, influența acesteia consolidându-se cu precădere după, în și prin moarte.

Ajungem, astfel, la concluzia că adevăratul dar din spatele pantofilor indicați ține de **energia complementară transferată**, de **atributele arhetipale ale Animei**, pantofii fiind concretizarea **valențelor psihopompe** ale acesteia. Din partea aceleia care văzuse din exterior problemele sale de adaptare, care îi citise conflictul identitar, întrevăzând, dincolo de aparenta docilitate afișată, firea rebelă a majordomului său, căreia el însuși îi pusese forțat zăbala conștiinței, pantofii devin un îndemn clar spre cum anume ar fi trebuit să fie DG în vederea realizării unui acord deplin între aparență și esență. După cum calul este recunoscut ca simbol zoomorf al animusului, al spiritului, și pantofii sunt recunoscuți ca simbolică „dovadă a identității persoanei” (Chevalier & Gheerbrant, op. cit: 17a), desemnând o „parte a ființei”, o „prelungire” a acesteia, constituind mai precis un „simbol al conștiinței” (*idem*: 16a). Dacă patologia oculară la nivelul ipostazei onirice masculine amintite în cercetări anterioare deja revelase o slăbiciune de ordin psihic, pantofii nepurtați, la care protagonistul se întoarce într-un moment crucial, accentuează o alta. Prin analogie cu pantoful de cristal care îi iese din picior Cenușăresei, dar care este replica adevăratului fond virtuos al acesteia, al transparenței și nobleței sale eclipsate de nenoroc, imperioasa solicitare de schimbare a vechilor ghetete de majordom venită din partea singurei femei care avusese acces la visteria psihică masculină, putând să cântărească bine capul valorii, respectiv pajura subaprecierii monezii identitare sub forma căreia i se servea amantul său, poate fi interpretată ca un îndemn spre potențarea fondului autentic prădat de propriul complex de

inferioritate care îi zădărnicea mereu planurile. Cu alte cuvinte, invitația expresă la schimbarea pantofilor era indirect una la o prefacere a calității vieții, la adoptarea unei schimbări în și turnuri a drumului vieții spre bine – à propos de Via Tornabuoni – pentru acela care șchiopătase pe cale, depeizat, rătăcit, tras înapoi de complexe, stăpânit de resentimente. Pentru ucenicul pelerin care oricum va sfârși prin a călca strâmb și pe planul erotic față de maestra la care venise virgin în materie de inteligență emoțională și funcțiuni sufletești, retras în sine, aparent invulnerabil, cu o infirmitate afectivă și o luciditate exacerbată, Ángela dorea un trai și un comportament concordant cu fondul de cultură și resursele spirituale pe care le descoperise în acesta. Lumina și adevărul pe care încercase să i le arate obnubilatului DG, cufundat în *ese momento de oscura depresión*, era cea de afirmare, de ridicare la înălțimea moralei elitiste, de stăpân, care zăcea în el, prin dezrobire, prin dezbrăarea de năravurile subestimării, de ale complexului de inferioritate, prin răscroirea nimicniciei, deștelenirea imaginației și mai ales prin deznămolirea izvorului inconștientului personal. Calea Animei era, deci, una a revitalizării prin recuperarea și valorificarea acelei dimensiuni de umbră estompate prin reprimare, renegare, fugă, unilateralizare; era una a dezrigidizării, a maleabilizării și reechilibrării prin concilierea extremelor, acceptarea hibridului, a sincretismului, și asumarea fertilității melanjului tipic hispano-american. În concluzie, imboldul dat de Dulcinea de Torino era, de fapt, unul menit să provoace deșteptarea impulsului volitiv, întreprinzător, auto-descoperirea, recucerirea, stabilizarea, înrădăcinarea și împuternicirea unui **eu descentrat**. Deși acest aspect este ignorat ca atare de angelica parteneră și respins din start de amantul său, extrapolată la un palier ontologic, îngustimea simbolică a pantofilor ar putea conota nevoia stringentă de re canalizare, de restrângere la esențial a protagonistului dispersat, bogat în resurse,

de care însuși cavalerul cervantin spre exemplu fusese privat, dar, cu toate acestea, lipsit de un proiect existențial încheiat.

Mineitatea. Conduita suicidală sub lupa noologiei abisale

Prezența Angelei Pietrigrúa în viața protagonistului crează baza pentru un salt ontologic pe care acesta îl va face după ce remușcarea și angoasanta absență a femeii iubite declanșează un proces metanoetic, de autoevaluare și reconstrucție. Rebobinând, acela care se pierduse pe sine atunci când își părăsise “barbara” patrie, și care nu se regăsise, nu ajunsese nici pe departe la *amor fati*, și nici nu renăscuse în leagănul civilizației europene carnavalesci în care poposise, prin deznodământul romanului se va întoarce, precum un fiu risipitor, la sine. La nivelul noologiei abisale sau al sociologiei noologice, noțiunile de dispersie, difuzie identitară, pustiu interior și pierdere de sine teoretizate de Lucian Blaga (1985) și Emil Cioran (1990, 1992, 2008) fuseseră introduse și analizate în detaliu de George Herbert Mead. Aceleași locuri categoriale sau categorii abisale la care face referire Blaga corespund celor două componente principale ale „topicii sinelui” – „eul” și „meul” – reliefate de Mead (1934: 175, *apud* Bădescu 2007: 41). Deosebit de relevantă pentru analiza de față a elementelor simbolice pentru evoluția arhetipală a eroului columbian luat în discuție se dovedește a fi noțiunea de „mineitate” încetățenită de acesta, reacția protagonistului, atât în scena din pantofăria florentină, cât mai ales din capitolul final, nefiind altceva decât răspunsul esențial al eului dongasparian, a cărui funcție organizatoare, (re)ordonatoare se realizează între ciocanul impozițiilor externe și nicovala impulsurilor interne. Abia „odată cu ordonarea interioară a atitudinii celorlalți îndreptate către ins [...] se derulează și răspunsul organismului la acele atitudini, în și prin care se manifestă acea componentă a sinelui care este eul”, însă „toate interacțiunile din care se compun cercurile de expansiune ale sinelui sunt date virtual prin sfera și locul

categorial al mineității”, indică Mead (*ibid.*). Atitudinile și așteptările altora îndreptate către îns, care au un impact similar supraeului freudian și pot fi respinse sau însușite, sunt „circumscrise unei părți componente distincte ale sinelui și anume mine-itatea, meul, minele”. Odată interiorizate, „insul are în sine atitudinile celorlalți și lăuntrice sinelui său”, acestea compunând „mai întâi meul (minele) organizat și abia apoi acele seturi de atitudini devenite ale mele, minele (meul), va reacționa la ele ca eu” (*ibid.*). Prin urmare, „meul” sau „minele” reprezintă locul categorial sau funcțional prin care comunitatea din afara noastră se organizează în lăuntru nostru, „sub forma propriilor noastre atitudini, ca expresie a ceva ce solicită un răspuns de la noi”», precizează Mead (178, *apud* Bădescu, op. cit.: 43). Din moment ce toți sunt „născuți într-o naționalitate, într-un loc geografic, cu anumite relații de familie, politice, etc.”, aceste tipare condiționante se găsesc deopotrivă în afara și în lăuntru individului ca părți constitutive ale sinelui odată trecute și asumate prin „mine”. În consecință, toate aderențele la acele „locuri cultural-spirituale sau strict sociale (biserica, neam, rudenie) sunt expresia actualizată a unei componente a sinelui, și anume mineitatea”, aceste seturi identitare inculcate, preluate, adoptate, asumate, reprezentând „încadrările psiho-morale, sufletești, ale mineității, cercurile concentrice ale sinelui față de care se declanșează spontan totalitatea răspunsurilor mele, care actualizează cealaltă componentă a topicii sinelui, și anume eul” (*idem*: 42). Cu alte cuvinte afirmarea ca individualitate a insului este condiționată de trecerea acestor „praguri concentrice”. În cadrul procesului „creșterii psihosimbolice”, „insul poate să se raporteze distructiv la aceste cercuri de expansiune ale sinelui (de pildă își poate renega neamul din care face parte)” (*ibid.*). În cazul refuzării unuia dintre „cercurile de afirmare a sinelui”, familial, național sau religios, prețul plătit este cel al „regresiunii spirituale și psihosociale” întrucât, dispensându-se în chip empiric de

oricare dintre acestea, „ca și cum n-ar fi devenit niciodată ale sale, [...] meul sau mineitatea se află în deficit, ar suferi de neafirmare, fiindcă topica mineității s-ar manifesta ca un vid interior, un gol ca de gheață ori de pustietate”, concluzionează Mead (*ibid.*).

Odată pierdută familia nucleară, încheiată și relația avunculară în urma decesului singurului unchi matern prețuit, DG își reneagă simbolic neamul renunțând la numele de familie patern și plecând din țară. Prin dorința sa pronunțată de a-și uita rădăcinile automat sinele său devine „incomplet”, „divizat”, „spart”. Precum ceasul nașului său, rochia de mireasă și pălăriile mamei, enciclopedia și scrisorile tatălui, elemente a căror păstrare și cinstire *ante-mortem* atestă importanța persoanelor respective în viața protagonistului, și constituie elemente de mineitate, pe lângă evantai și *prie-dieu*, perechea de pantofi devine un element reprezentativ pentru Ángela. Pragul de expansiune corespunzător influenței acesteia este trecut, însă, abia în final, atunci când **pantofii** respinși în primă instanță sunt prețuiți și **devin element de mineitate**. Când de toate celelalte obiecte se dispensase, pantofii reprezintă ultima aderență la o relație interpersonală a vieții post-columbiene cu unul dintre efectele cele mai adânci pe planul evoluției intrapersonale. Încălțarea acestora conotă, prin urmare, însușirea, asumarea, interiorizarea energiei direcționale conținute de aceștia, care îl vor însoți pe protagonist în Marea Trecere. Făcut receptaculul fecundității atributelor care decurg din darul Animei, cavalerul rătăcitor columbian, până atunci stagnant, își valorifică latențele sufletești și le externalizează pe cele spirituale prin „actualizarea comunicațională” a sinelui (*idem*: 44), pe care o face prin redactarea memoriilor. Potrivit lui Mead, „caracteristica definitivă a sinelui [...] constă în faptul că el poate fi [...] ca un «obiect pentru sine însuși»” (*ibid.*), iar, din acest punct de vedere, nivelul de detașare personală împins până la autodesființare, pe care îl atinge scrutinul interior efectuat de DG, apropie demersul său de o disecție. Între situațiile sociale

matriceale, Mead plasează joaca, jocul și comunicarea (*idem*: 49). Atât pe terenul amoros, cât și pe cel literar, ludicul la care recurge don Gaspar slujește mai degrabă auto-descoperirii personajului dizlocat din matca sa identitară decât reinventării sale. În arsenalul instrumentelor, suicidul este cel mai sonor dintre cele orchestrate de către acela care nu jucase jocul corupției, dar care se jucase de-a viața și de-a v-ați ascunselea cu sine. Totul va culmina, însă, cu joaca de-a stăpânul în momentul în care DG decide să iasă dintr-un joc în care nu alesese să intre și căruia nu-i dăduse nici de gust, nici de capăt, dar căruia decide să îi pună capăt.

Jamás los pude usar por más de veinte pasos. Ahora vuelvo a ponérmelos y tal vez me he encogido con los años pues ya casi me sirven (228), afirmă protagonistul cu referire la pantofii recent descoperiți. Acela care, încălțându-se cu perechea cu care nu putuse să facă nici măcar douăzeci de pași, se încălță de fapt cu amintirea și energia nepereche a Animei, ajunsese deja de mai bine de douăzeci de capitole mai aproape de sine, iar în final va păși în moarte... Restrângerea orizontului existențial, reducerea treptată a motivelor de menținere în viață prin limitarea progresivă a capacității de acțiune pe plan extern, deschid un univers de acțiune odiseic pe plan intern, și dau profunzime privirii interioare dongaspariene. În acest sens, prin recuperarea unei realități ce rămăsese în așteptare spre a îngloba, umple fisurile și suda toate piesele identitare ale protagonistului în spiritul eminescianului „pe mine mie redă-mă”, pantofii – pandant al Animei, dar corolar al Sinelui – marchează o „legătură reîntregitoare de ființă”, și trasează o **axă a sineității** pe care sfârșitul vieții coincide cu **desăvârșirea individuației**, iar moartea rămâne doar un prag spre Ithaca Sinelui.

Contrar cavalerului spaniol, care făcuse totul din nimic, dar, înșelat fiind pe final, își pierde speranța și este dezinvestit atunci când pe patul de moarte abdică de la crezul său împotmolit în prozaism, hoinarul columbian abia în pragul morții se auto-

învetește cavalier al voinței și al stilului, fiind în sfârșit loial sieși. După o întregă existență ratată, DG făptuiește *ante-mortem* în direcția adevăratei sale esențe prin memoriile pe care le concepe după chipul și asemănarea sa, canalizând facultatea sa productivă²⁷.

Depășind cu mult granițele „maladiei” kierkegaardiene și trecând dincolo de „înclinația către moarte subordonată dezgustului de viață care se revoltă”, așa cum califică Jean Amery predispoziția sinucigașă (2012: 100, *apud* Mihalache 2007: 71), proiectul dongasparian al auto-suprimării are în subsidiar mai mult decât indubitabilul *taedium vitae* care târăște spre moarte. Date fiind „cicatricea colonială”, totalitarismul înrădăcinat în Noua Lume, și violența extremă care clocotește la lumina zilei în Columbia, devine comprehensibil de ce în traiectoria eroului romanesc abadfaciolincean identificăm motive poetice și linii directe similare celor evidențiate de Octavian Soviany în urma analizei imaginarului poetic din *Lirica ultimelor decenii de comunism* din peisajul românesc. Sub înrâurirea lui Spengler, Lyotard și a filosofiei lui Vattimo, Soviany punctează faptul că literatura devine fundalul pe care se proiectează „cultura dorinței de moarte” (2011: 20) prin „gândirea slabă” (Vattimo & Rovatti 1998: 8) a aceluși *homo apocalipticus* care intră în scenă.

²⁷ *Aquel que fui, y que tanto amó la vida, no se estaría tragando, una tras otra, estas pastillas que concilian el sueño. Pero ese que fui no podía tener esta percepción única, rotunda, de la enfermedad. Que es lo que hoy me invade. Todo lo que he sido termina rodeado, sitiado por un mal que crece y me atormenta. Pero no un mal concreto, definido, sino la certidumbre de que la muerte se acerca. Mi enfermedad son las ganas que tengo de morirme; me he vuelto amigo íntimo de mi cercana muerte. Creo que si anticipo el final ineluctable, esta lucha termina en un empate. Ni gano ni pierdo. Termino mimando un derecho que todos deberíamos tener: el de morirnos como nos dé la gana cuando nos dé la gana* (231-232; subl. n.).

Deși nu atinge cotele unei „făpturi agonice fascinate de propria distrugere”, ci mai degrabă atrase de ideea nimicului salvator de lume prin mijlocirea propriei distrugerii, este evident că și lui DG îi lipsește „orientarea vectorială”, asociindu-i-se, în schimb, acea „stare de suspensie specifică ostaticului” pentru care sinuciderea devine eliberatoare. În consecință, aceeași „stare de exterminare virtuală” (*apud* Soviany 2011: 17) identificată în operele analizate de Soviany devine pregnantă și în romanul columbian mai ales din clipa în care este rememorat episodul sinuciderii unui coleg de liceu, împreună cu aferenta trecere în revistă a celor mai oportune tehnici de a dispărea de pe pământ²⁸, cu funcție premonitoare în acest context. Cu o parte din identitate amputată, „o mutilare care survine odată cu moartea lui Dumnezeu” și, în cazul de față, odată cu respingerea unor valori hispano-americane secerate și îngropate de veacuri, DG se instalează «într-un orizont al „gândirii slabe”, unde toate conceptele au fost depotențate în virtutea unei „etici” a slăbiciunii”, solidare cu „ontologia declinului” despre care vorbea Vattimo”» (*idem*: 29). E vorba, deci, de amintita **thanatofilie** «ce particularizează spiritul culturii actuale, ajungând la o **viziune nihilocentrică** întemeiată de ideea **exfundării**, a **des-temeierii**, care transformă **mișcarea centrifugă**, implicată în conștiința absenței centrului și a căderii pe cerc, într-o **mișcare centripetă**, având ca destinație nihilul, thanatosul, transformat în obiectul unei adulații pline de melancolie, al unei noi „pietăți”» (*idem*: 22).

Ca element idiosincrasic al personajului, această pasiune nihilofilă vine categoric în răspărul *Volksgeist*-ului profund vitalist, festiv, hispano-american. Spre deosebire de gândirea tare donquijotescă, întemeiată, susținută de un *Grund*, și întemeietoare totodată, slăbiciunea subiacentă thanatofiliei dongaspariene rezidă

²⁸ A se vedea HAF, 1994, pp. 174-176.

în „lipsa unui autentic proiect propriu” și a unui centru ordonator, de aici impresia de fragmentare, imperfecțiune, incompletitudine a existenței unui personaj care nu știe pentru ce trăiește și de fapt nu are pentru ce trăi. Cum trecerea de la tendința antropocentrică la cea nihilocentrică are la bază progresiva „deconstrucție a ideii de om și a umanității”, sensul acțiunii într-o paradigmă articulată pe nihilocentrism nu este „discreditarea ideii de centru, ci [...] transformarea nimicului într-un centru care orientează vectorial orice demers metafizic, infuzând toate actele omenești cu un acut sentiment al mortalității, cultura însăși afirmându-și acum demnitatea doar în măsura în care e una *zum Tode*” (*ibid.*). Drept dovadă, dezrădăcinatul DG, care este înstrăinat de o parte din sine, poate fi asimilat parțial cu un donquijote tocmai pentru că nu-și pierduse reperatele valorice adevărate, cu toate că își reneagă patria și nu se încapățânează s-o corijeze. Debusolarea se adâncește și disperarea survine atunci când inițialul respect pentru Europa privită ca un centru axiologic, ca leagăn al filosofiei renaștiste, respectiv iluministe, în care fusese crescut și pe care le prețuia, se transformă în dezgust general atunci când constată inconsistența, caducitatea aceluiași valori pe Vechiul Continent din care izvorăseră, unde omenia căutată nu se mai afla de mult la ea acasă.

Deși înnobilitantă din punctul de vedere al refuzului pierderii demnității și al pecetlirii identității, în *Asuntos de un hidalgo disoluto*, **pornirea nihilofilă** ce vertebreează gestul suicidal în mod cert nu îmbracă personajul într-o haină soteriologică. Dincolo de condamnarea ca atare din partea instituțiilor religioase, care văd în suicid un păcat capital, abordarea protagonistului, care declară că face uz de „un drept pe care toți ar trebui să îl aibă: acela de a muri așa cum și atunci când anume avem chef” (trad. n.), îi conferă un dram din sclipirea luciferică. Tocmai afirmația că, „anticipând sfârșitul ineluctabil”, pleacă din lume pe picior de egalitate – *esta lucha termina en un*

empate. Ni gano ni pierdo – , fără a fi din nou un perdant sau mai bine zis scutindu-se el însuși de recăderea în această postură prin smulgerea ocaziei compensatoare din mâinile vieții, atestă atitudinea insurgentă, ușor semeață și răzbunătoare a aceluia care refuză să se resemneze și supună arbitrarului, și care, în schimb, se substituie autorității maxime făcând din ineludibila *Ananké* o alegere. În cadrul percepției lumii ca *vacuum*, care aspiră, fagocitează, uniformizează, reduce la tăcere și anulează elementele incomode într-o măsură similară celei care dusese la anihilarea lui don Quijote și a Licențiatului Sticloanță, Nimicul însuși este convertit într-o necesitate. Mai mult decât atât, în condițiile în care, în spiritul dualismului intrinsec al personajelor hispano-americane, și fermentul de semețire dongaspariană este dublat în permanență de o vulnerabilitate intrinsecă ce impune un abandon smerit, acel „nimic total”, invocat ca destinație de DG, este pozitivizat pe măsură ce reducerea la nimic ia proporțiile unei *regressus ad uterum*. În pofida conștiinței individualizării prin alegere, în anticiparea momentului facerii una cu nimicul nu predomină în totalitate ideea de posesie, de intrare în drepturi, de plonjare violentă într-un spațiu anulator, eliberator de corvoada sisifică a vieții, ci mai degrabă aceea de întoarcere la singurul *locus amoenus* posibil.

Travaliul suicidal. Nostos și matricialitate tanatică

Spre conceperea nimicului ca spațiu salvator, primitiv, securizant, protector, similar pântecului matern, trimite în primul rând omofonia valorificată în limba spaniolă a formei substantivale derivate de la verbul *parir* (= ‘a naște’) – *me voy a mi parto* – și forma verbală conjugată la modul Indicativ, timpul prezent al persoanei I singular, de la *partir* (‘a pleca’, ‘a se duce’, ‘a porni la drum/ într-o călătorie’) imediat următoare – *Parto*... Ideea de plecare definitivă spre o destinație mult mai importantă este întărită și de acel „mă duc” – *me voy* – citat *supra*,

memoriilor dongaspariene fiindu-le conferit un potențial statut de testament sau de scrisoare extinsă prin urarea de rămas-bun, *abur y buena suerte a los que quedan dentro*, care schițează un interesant raport dihotomic între exterior și interior, noua naștere fiind în același timp o ieșire și o intrare. În acest sens, ieșirea sau scăparea din acea extrauterinitate claustrantă – mai angoasantă decât însuși nimicul năzuit –, spre care fusese tras cu forcepsul unei voinți străine, se va face prin cufundarea în placentara tihnă a inexistenței. „Trauma nașterii” eroice, evaluate și la parametrii postulatului ottorankian (2012), este, prin urmare mai alienantă decât „odioasa nulitate a morții”²⁹. Aceasta din urmă rezolvă criza identitară și alină sentimentul de neapartenență la o viață considerată o „aventură străină”³⁰, anulând, prin dezintegrarea și reintegrarea în nimic a individului, acea sterilă și vidată de sens „paranteză de existență între două nimicuri”³¹ în care este expulzat DG fără posibilitatea de a-și forja adevărata esență.

Încadrată de acești nori ai pesimismului desființator, desăvârșirea individuației jungiene prin atingerea Sinelui maximal la apusul definitiv al existenței dongaspariene de pe tărâmurile hispano-americane pare compromisă. Cu toate acestea, dezbrăcarea de vini, de prejudecăți și de regrete odată cu dezbrăcarea literală – *Llegué al sitio de mi probable tumba de la misma manera en que llegan los recién nacidos al lugar donde nacen: vacío de prejuicios* (53); *me voy a desnudar por última vez* (232) –, poziția culcată adoptată de protagonist – *me acostaré en*

²⁹ *Sólo los insensatos tienen respuestas (insensatas) para todo; incluso ante la odiosa pero definitiva nulidad de la muerte sacan a relucir su exasperante esperanza en un imposible más allá. La vida, una aventura ajena; la Tierra, una fosa común e insensata donde reposan Hitler y san Francisco, mi padre y sus asesinos; el amor, un ejercicio imaginario; el cuerpo, fuente de todos los males...*, p. 30.

³⁰ V. supra.

³¹ *este paréntesis de ser entre dos nada*s, p. 72.

la cama (*ibid.*) –, precum și metoda aleasă de acesta pentru inducerea treptată a somnului de veci prin ingestia de somnifere acompaniată de asfixierea mecanică³² – *quiero irme del mundo como vine a él, sin respirar siquiera* (*ibid.*) – țin de preludiul unei *coniunctio* pe care o întrevădem în acea îmbrățișare finală, cvasierotică, a nimicului, care pare să poarte încărcătura libidinală a acelor posesii parțiale, *sine coitus*, ale Ángelei, care au marcat experiența amoroasă a lui DG. Dincolo de căldura și confortul fetal resimțit în interiorul sacului amniotic, de care amintește introducerea capului într-o pungă de plastic ulterior legată la gât, există o dimensiune extatică a anihilării, o voluptate a morții, a reducerii la neființă și “neștiință”, sugerate de dimensiunea activă, voluntară a reintroducerii în nimicul primordial: *abrazaré la nada, volveré a entrar en ella* (*ibid.*; subl. n.). Din câte se pare, întoarcerea la **demetric** se realizează prin **afroditic**. Nimicul este conceput, astfel, ca o replică încăpătoare a intimității matriciale, ca o matcă în care tensiunea existențială se reduce și în care sunt readuse toate componentele psihice prin mijlocirea Animei personificate. Dacă tot într-o zi de august, dar a anului 1950³³, într-o cameră de hotel din Torino, se sinucidea, după o deziluzie amoroasă, printr-o supradoză de barbiturice – imitând ultima

³² Metoda asfixierii amintește negreșit și de zeița mayașă a sinuciderii și morții, Ixtab, care se spânzurase și căreia i se atribuia o funcție psihopompă. În cadrul culturilor precolumbiene această metodă suicidală era asociată cu ritualurile de fertilitate, germinare și dezvoltare.

³³ Se cuvine remarcat faptul că anul 1950 este cel în care don Gaspar o cunoaște pe Ángela. Pe de altă parte, atrage atenția multitudinea evenimentelor concentrate în jurul datei alese de autor pentru suicidul protagonistului romanesc: pe 25 august 1900 moare, eliberat de suferința îndelungatei și chinuitoarei boli, Fr. Nietzsche – a cărei influență asupra lui HAF este de netăgăduit –, de asemenea, pe 27 august 1950 se sinucide Pavese, iar pe 25 august 1987 este asasinat Héctor Abad Gómez, tatăl scriitorului columbian.

scenă din *Tra Donne Sole*, penultima sa carte – Cesare Pavese³⁴, un scriitor de renume al universului editorial Einaudi, pentru *alter-ego*-ul scriitorului columbian – care se mișcase, se pare, prin același cerc select – *verrà la morte e avrà*, nu ochii, ci pantofii Ángelei. Suicidul dobândește, deci, forma unui nou autoexil, însă de data aceasta cu direcția regresivă a unui *nostos* spre adevăratul Centru pentru eroul columbian în care își găsesc ecoul două dintre constantele majore ale operei pavesiene: tânjirea după prezența feminină și motivul exilatului întors în patrie pe urmele propriei copilării și identități.

Recunoscut pentru că „scoate la suprafață o inadaptare structurală, o incapacitate funciară de a trăi în limitele realității”, femininul ca „cvasitate” arhetipală vine în completarea unilateralității și incompletitudinii masculine, motiv pentru care femeia „este căutată ca refugiu sau scut în calea vidului neliniștitor, tocmai datorită calităților ei fundamental diferite de ale bărbatului” (Mihalache, op. cit.: 106). Pe acest fundal al nostalgiei ipostazei complementare, al dorinței de recuperare a stării paradisiace, scăpate printre degete, din mijlocul iadului interior provocat de absența femeii iubite se profilează și decisa pășire în moarte a eroului abadfaciolincean încălțat cu pantofii deveniți simbolul figurii feminine tutelare a romanului. În acest sens, chemarea insidioasă a nimicului poartă amprenta erotomorfă a ancorării în brațele abisale ale răvășitoarei femeii iubite, între care protagonistului îi crescuseră rădăcini ființiale, și este deopotrivă calea deschisă la interior spre pierderea la sânul unui *imago* matern, primitiv, securizant, precum și spre reîmpământarea în inconștientul colectiv, în care zac acoperite

³⁴ Pe o linie de analiză psihocritică, se evidențiază asemănarea dintre scriitorul italian – în care recunoaștem pe unul dintre acei *Quitapesares* ai protagonistului – și Héctor Abad Faciolince, ambii fiind marcați de pierderea timpurie a tatălui.

rădăcinile identitare. Redescoperirea și asumarea acestora din urmă de către rătăcitorul orfan dezrădăcinat, al cărui atașament matern capătă un relief semnificativ prin păstrarea simbolică a numelui de familie matern, presupune “sufocarea” cu același cordon ombilical al amintirii care îl ținuse în viață.

Urmând în parte impulsul reliefat de Goethe, acela potrivit căruia „ne lăsam modelați și determinați de ceea ce iubim”, în cadrul travaliului circumambulației dongaspariene forța centripetă rămâne Anima, ca suprarealitate cu forță ordonatoare, germinatoare, și catalizator al mutației interioare. Scopul final nefiind ieșirea *în* lume, afirmarea, ci ieșirea *din* lume, din prezentul steril, chinuit, și lansarea în non existența ocrotitoare, suicidul – realizat sub egida celei care condusesse, frânase sau accelerase introspecția, și care acum precipită finalul protagonistului – se convertește într-o tentativă de auto-vindecare a naturii dizlocate, într-o reacție la dezorganizarea eului și la tendințele de structurante, destabilizatoare, ale lumii în care DG nu își găsește locul și la care renunță voluntar prin acea retragere finală (*Entziehung*).

Mai înainte ca suicidul să permită catalogarea romanului de față ca unul al desființării, al aneantizării, al auto-nimicirii (*Selbstvernichtungsroman*), acea dorință de *saber finalmente lo que soy mientras dejo de serlo* (231) face ca în acest *Bildungsroman* retrospectiv columbian scrisul să fie instrumentalizat ca o nimerită practică de psihoterapie, funcționând ca unul dintre variile rituri de reconstrucție (*Wiederherstellungsriten*, cf. Jung 2014: 50). Înainte ca descinderea spre mormântul eliberator de viață și de sine însuși (*Erlösung vom Leben & Befreiung von sich selbst*) să marcheze punctul suprem de uitare, memoriile lui DG emulează pântecul balenei în care este prins Iona, devenind spațiul confruntării cu sine. Dacă, referindu-se la scriitorii șaizeciști români – înrudiți la nivel de preocupări și imaginar poetic cu generația lui HAF –,

Alina Crihană afirmă că pentru aceștia „creația înseamnă reamintire” (2011: 17), pentru DG echivalarea reamintirii cu creația literară presupune un salt gnoseologic esențial. Pentru acela care suferise o pierdere a perspectivei (*Auswegslosigkeit*) și o sciziune a eului (*Ichspaltung*) între cine a fost și cine era, cine și-ar fi dorit să fie și cine este, privirea interioară, dobândită în urma spintecării și pătrunderii prin straturile concentrice din ce în ce mai ample, va ieși într-un final la limanul sinelui. Cum rădăcinile crizei sale identitare rezidă în calitatea sa de *cvasi-ohne Eigenschaften* (Soviany, op. cit.: 29), de om lipsit de însușiri, reparcurgerea retrospectivă a drumului vieții, acel *desandar* al căilor străbătute – cum l-ar numi spaniolii –, în spiritul fenomenologiei hegeliene devine *Durcharbeitung* (apud Barthes 1980: 484), adică perlaborație. În aceeași manieră în care va fi agent și pacient al suprimării, în reconstruirea sa și sondarea labirintului interior DG intră ca subiect și obiect deopotrivă, dar și cu distanța și conștiința critică a *flâneur*-ului ce deambulează pe străzi, holuri înțesate cu oglinzi și cotloane ce îi par străine și care se mișcă odată cu sine.

În condițiile în care, conform teoriei lui Albert Camus, adevărata problemă a filosofiei constă în a hotărî dacă viața merită sau nu trăită, tot filosoful francez aducând ca principal argument împotriva sinuciderii faptul că este un salt *peste* problemă, nu o trecere *peste* în sensul depășirii acesteia sau o ieșire *din* aceasta, cert este că, înainte de a o comite, DG trece iar și iar prin toate problemele, în cazul său identitare, care îl aduseseră în acel punct. Deslușirea prin scris implică conlucrarea eurilor trecute, redescoperirea, aducerea laolaltă, recuperarea, recucerirea și asumarea părților renegate sau colonializate de uitare: *Me voy paralizando. La mirada hacia atrás despoja del futuro. O la falta de futuro nos lleva a mirar atrás [...] he recordado [...] por construirme, por saber finalmente lo que soy* (229). Drumul spre sine croit în subteran se face, deci, printre eurile multiple, pe care

le aduce la suprafață, contopește și încorporează – *ese yo que ya soy otro* – prin procesul dictării:

Yo. Yo, palabra impúdica, yo, el nombre que me doy a toda hora, yo. Yo voy a recordar los yoes que he sido desde que soy yo. Desde que de mí me acuerdo (poco), desde aquel yo de ayer, plural, lejano y sucesivo, hasta este yo de hoy en que empiezo a dictar y ya soy otro, hasta ese de mañana en que termine estas memorias del otro yo que seré. [...] Trozos de lo vivido y pedazos de mí mismo que quizá lleguen a coincidir conmigo. Fragmentos de lo que viví, pero no en el orden en que pasó, sino en el orden con que sale del olvido. Y este es mi índice, ahora sí digo el dedo, que se levanta y se vuelve sobre mí para apoyarse en el esternón mientras digo una vez más: yo. Yo. Yo y punto. Lo que he venido a ser, si es que soy algo, después de todo lo que he sido (13-15; subl. n.).

Ținând cont de faptul că sinele este un proces social (Blaga 1985), iar inconștientul are un „caracter procesual” (Rolnik 1989b), lupul de stepă abadfaciolincean acționează în conformitate cu esența intrinsecă. Redefinirea ipseității prin asumarea sineităților componente în vederea ajungerii la conștiința deplină de sine presupune raportarea, prin respingere sau adeziune, la alteritate, fie că vorbim de cea endogenă, în speță de non-euri, alte euri sau de umbre, așa cum figurează ele în capitolul anterior sau așa cum reies din cele citate mai sus, fie că este vorba de cele exterioare, așa cum declară protagonistul în cele de mai jos:

Son los otros y no nosotros los que determinan el sentido que tendrá nuestra existencia. Yo no sería el que soy si no hubiera encontrado y perdido a Ángela Pietragrúa, a mis oscuros tíos curas, a las muchachas del servicio de mi casa, a la querida Bonaventura (custodia de mis secretos) que me copia, a toda la parentela y los amigos. Inclusive un huraño como yo he sido

siempre, ha llegado a ser lo que es gracias al contacto con los demás (173).

Dacă existența precede esența, ambele fiind în mod cert determinate de alteritate – după cum recunoaște don Gaspar –, intelectualul columbian care își mascase zbulciul interior prin indiferența afișată, căzut pradă incertitudinii în pragul bătrâneții unei vieți care nu fusese pe măsura esenței, se lansează într-o goană retrospectivă după esența proprie, nerecunoscându-se – în ciuda atașamentului matern, și poate din cauza faptului că pe natala Columbie o simțise ca pe o mamă vitregă – nici ca „fiu al mamei sale”, nici ca rodul propriilor acțiuni, dezonorante, sau, de cele mai multe ori, insuficiente:

Aquel que dice sí, esta boca es mía (un deslenguado), su humilde servidor, Gaspar Medina para mayores señas, el que esto escribe, quien dicta estos recuerdos presumidos, el hijo de mi madre... No: máscara idiota. Yo. Yo yo yo yo yo. La verdad está en este fastidioso monosílabo, tocayo de todos, pronombre del que cualquiera se cree dueño, comodín para el rey, el burgués, el vasallo, el santo, el asesino, y mágico sonido para mí: yo. I, io, moi, ich. (13; subl. n.).

Dacă thanatofilia „gândirii slabe” nu este «altceva decât „pura reparcurgere parazitara a ceea ce a fost deja gândit, cu intenția substanțial edificatoare și estetică: acea retrăire a trecutului ca trecut, exclusiv cu scopul de a ne bucura de el printr-un soi de degustare de anticărie”» (Vattimo & Rovatti 1998: 20, *apud* Soviany, op. cit.: 22.), constatăm că accentele funebre ale scriiturii dongaspariene nu se înscriu pe linia aceluia „estetism necrofil, care își găsește voluptatea supremă în contemplarea ruinelor și a necropolelor culturii” (*ibid.*). Contemplarea ruinelor din propria viață, care precede suicidul, implică deshumarea prin scris a cadavrelor propriei culturi, a fantomelor personale și a proiectelor

nerealizate, dar nu este gratuită, nici făcută doar de amorul artei. Înainte ca cititorul să preia sarcina legistului odată pus în fața finalului acestei *existence manquée*, care impune o reevaluare generală a sensului memoriilor, constatăm că DG fusese propriul hermeneut, propriul cititor. Fără să o știe, pe parcursul romanului cititorul fusese părtaș la autopsia pe viu pe care și-o practică DG, dând la iveală factorii care stau la baza deciziei radicale luate în final. Cu o sfredelitoare satiră, o deziluzie organică, un pesimism răscolitor și o înfiorătoare glacialitate clinică, acesta își eviscerase neliniștile, disecase deziluziile, analizase cu o precizie chirurgicală diformitățile și lipsurile sufletești, și răscolise până la a da de stratul putred în baza căruia eșuaseră tentativele sale de a savura fericirea. Între mașina de scris a Cunegunde, propria sa piele, pe care scrijelește, și foile propriu-zise ale romanului se întinde masa de disecție pe care DG se dezgolește, se istorisește și regăsește. La DG, prin urmare, așa-zisa „gândire slabă” se complică, se nuanțează. Până să devină reînhumare, deshumarea făcută de către „umbra de om”, de „mortul în viață” adus în scena romanului columbian, este una a umbrei sale, a dublului său și a altora, într-un sens restrâns gândirea slabă fiind în fapt o „atitudine cunoscătoare” orientată spre sine după ce protagonistul s-a pierdut pe sine. „Ex-fundarea” eroului postmodern fracturat, fragmentat (*zersplittert*) ia, deci, inițial, forma excavării printre ruine și a reconstruirii identitare din cioburi. Oglinda este recuperată, însă doar pentru a fi din nou spartă ulterior. DG va trece în final la cârma corabiei vieții sale doar pentru a o scufunda. În această lumină, suicidul ca aparentă **evaziune**, ca **extragere** din viață, ca scoatere din lume, prilejuise **invaziunea** în universul interior propriu. „Conștiința de sine” instalată ca „dorință pe calea de întoarcere în sine însăși, care nu era decât desfășurarea alterității lumii” (Hegel, *apud* Ricœur 1998: 494), îi revelează, așadar, protagonistului abadfaciolincean ceea ce făcuseră alții cu el. Pus în fața analizei a ceea ce acesta făcuse efectiv cu ceea ce

făcuseră alții din el – conform postulatului sartrian care îl face pe om direct răspunzător pentru ceea ce devine, pentru neîndeplinirea proiectului vital și mai ales pentru absența unuia –, constatarea că în cea mai mare parte se **sustrăsese de la ființare**, că făcuse prea puțin, devine covârșitoare. Situat în perspectiva declinului exterior și totodată a decăderii proprii, cu o responsabilitate pe umeri la înălțimea căreia nu se ridicase, DG va ceda ispitei neortodoxe a suicidului. De aici întreaga arhitectură romanescă ce justifică configurația de „apariție disparentă” (*ibid.*) a protagonistului care apare pe măsură ce se pregătește să dispară din lume, se stinge pe măsură ce se aduce în lumina romanului, și se anihilează pe măsură ce se redescoperă.

Călcând pe urmele eroilor postmoderni, DG este și el o „entitate care își dizolvă a sa prezență-absență” (*ibid.*). Adaptând principiul alchimic *solve et coagula*, tizul columbian al faimosului rege mag, care își soluționase problema identitară prin scris, se va „dizolva” în virtutea voinței sale de „a se șterge” și „a dispărea”, însă după dispariția sa fizică rămâne masa de cuvinte care se coagulase în urma demersului său scriitoricesc. Pe aceeași linie în care Cesare Pavese își compusese pe parcursul a cincisprezece ani lunga scrisoare de adio pe care o constituie *Meseria de a trăi*, în care torinonianul se pronunță cu privire la suicid afirmând că „*en nuestros tiempos el suicidio es un modo de desaparecer, se comete tímidamente, silenciosamente. No es ya un hacer, es un padecer*” (2017: 297), columbianul încetățenit în Torino pregătește prin memoriile sale terenul pentru propria dispariție. După cum era de așteptat, ideea sinuciderii dăduse târcoale chiar scriitorului columbian, așa cum reiese clar din jurnalul său, care vădește negreșit și influența lui Pavese:

En estos últimos tiempos la idea de la muerte me hace guiños. [...] no es tan fea como la pintan (2019: 97); *23 de marzo 1989/ Un día como hoy, dentro de treinta o cuarenta años, me suicidaré* (*idem*: 98); *15 de junio/ La vida como búsqueda de*

motivos para no suicidarse. Al final de todo diario, la fecha de la muerte. Si me muriera hoy, por accidente, todos pensarían que fue un suicidio. Y a lo mejor fue accidente. No digan que me maté si me mato en un accidente (260); El suicida o el que se va muriendo despacio y puede —todavía— describir su muerte, casi hasta el último instante. Pavese habla de un gesto, solo un gesto, su último gesto. Pero en general el último instante no se apunta. Voy a parar aquí, tengo dolor de cabeza. Este podría ser el último instante narrado. Solamente el lector, después, verá una obra, donde solo hubo instantes (idem: 239).

Înainte de jurnal în sine, care va vedea lumina tiparului mult mai târziu, cea dintâi operă compusă din „clipe” povestite și retrăite pre-suicidar, pe care o anticipează Abad Faciolince, se dovedește a fi primul roman al autorului, în care cugetările protagonistului sunt izbitor de asemănătoare la nivel filosofico-stilistic cu cele culese în jurnal. Perfect corelativă cu aspectele expuse în jurnal nu este, așadar, doar concepția dongaspariană asupra vieții ca „o paranteză între două nimicuri”: *Bah. Estoy viejo y me voy a morir pronto. Vivo mi última parte en este paréntesis de ser entre dos nada*s (1994: 72) vs. *enero 1991 / Personas que se suicidan porque carecen de religión. Incapaces de soportar, de darle sentido, a este paréntesis de ser entre dos nada*s, *la vida* (2019: 152; subl. n.), ci și greața existențială, senzația de ratare, putreziciune și vacuitate sufletească, lipsa rădăcinilor, negăsirea unui rost, senzația de alienare, condiția de etern pelerin prin lume, respectiv toate complexele de inferioritate preluate de protagonist:

Me voy a dejar llevar por una historia de desgracias que describan el horror de mi país, que provoquen la náusea cotidiana de vivir allí (64); Pesadumbre, aridez, tal vez estoy fracasando como ser humano. Camino por un desierto sin dejar siquiera huellas (63-64); Fracasos, fracasos, fracasos. Parece que no soy capaz de ser, si es que pretendo ser algo. No soy nada: un escritor que no escribe nada, salvo un diario. Un

amante que no es capaz de amar (74); 1990/ ***Asaltado por obsesión de la vacuidad de mi vida. No debo llevar esta vida marchita que nos pudre por dentro*** (121-122); *Tengo una rara sensación de derrumbe, de corazón que se encoge, de mente que pierde sus facultades. Aquí veo toda la dimensión de mi frivolidad de estos meses, de estos años. La imagen de la impotencia, el fantasma de querer abandonarlo todo, empezando por el oficio que, en teoría, le da sentido a mi vida. [...] Me siento insuficiente, es decir, siento que no escribo lo que tengo que escribir [...]. No tengo fuerzas para lo importante* (612); *Sumiso. Obediente. Servil. Hago los oficios más humildes. El extracomunitario del instituto; el refugiado; el que fue socorrido cuando iba a ser sepultado por la historia. Fingir que no lo noto. [...] No protestar, no rebelarse nunca. Aceptar, obedecer, bajar la cabeza. Humillarse. [...] Someterse humildemente. Aceptar las migajas, agradecido. [...] El extranjero asiste a la disminución de todo lo que es. Es un disminuido. Y no me rebelé a nadie, solamente sonreí sin cesar. [...] Yo veo que me veo. Me miro. Me miran. Me juzgo. Me juzgan. Renunciar porque lo que ves de ti mismo es solo deslealtad, traición, bajeza. «Quisiera ser el burro del molinero, y que mi amo me azote y me quiera», algo así, creo, dice un poema de Pessoa, o de uno de sus heterónimos. «Quisiera ser el polvo de los caminos y que la gente me pise». Es algo por el estilo. Caeiro. (138-139) (subl. n.)*

În lumina celor citate, devine incontestabil faptul că bizarul conflict al personajului romanesc luat sub lupă își trage sevele din aceeași sursă care inervează și paginile jurnalului abadfaciolincean. Pusă în contextul biografiei autorului, amara vină de a fi supraviețuit fără rost, care îl rodea pe DG și care iese la iveală în momentul recitării, în pragul suicidului, a scrisorii primite de la părinți, capătă un relief mult mai clar și devine oglinda fidelă a frustrării înstăpânite asupra autorului însuși din cauza impresiei sale de a nu se fi putut ridica până atunci la înălțimea moștenirii spirituale lăsate de tatăl său. Neputinței de a-l

fi apărât pe acesta și vinii de a fi un nimeni, de a fi dezamăgit încrederea pe care tatăl său și-o pusese în faptul că fiul său avea să fie un scriitor reușit, pe care HAF le face publice abia în 2019: *Yo, en cambio, en casi veinte años, no he sido capaz de mantener con vida a la persona que más me quiso. Soy un fracaso, solo por esto* (612)³⁵, le dăduse, așadar, glas, voalat, încă din 1994 prin intermediul personajului romanului analizat, care preia și rostogolește în mod sisific toată povara trecutului auctorial. Modelat la rându-i de axiologia, amintirea, așteptările și dorințele paterne, DG încarnează acea bătrână și „biată făptură inutilă” cu care tânărul Abad Faciolince se identifică: *Un pobre ser inútil, dominado por el remordimiento. ¿Me iré a convertir en eso?* (*idem.*: 204), și de care se slujește pentru a-și expurga frustrarea. De aici nevoia celui care în prezent nu-și găsea locul, suspendat între două continente³⁶, de a rememora, de a coborî în iad, de a se întoarce la originea „ororii”, a haosului, pentru a-l deconstrui, a-l înțelege și a putea ieși din el:

³⁵ Aspecte reluate de către autor în interviul acordat în data de 07/05/2020 lui Antón Castro și Rafael Campos cu ocazia prezentării virtuale a jurnalului său, organizate de Librăria Cálamo,

<https://www.facebook.com/libreriacalamo/videos/666143787499705/> .

³⁶ *En realidad he pasado una buena mitad de mi vida en esta parte privilegiada de la Tierra, aunque siempre con una pierna aquí y otra allá, con los ojos puestos en un sitio mientras estaba en el otro. Extranjero en las dos partes* (y sin ser un caballero), cuando viajo a América **no sé si voy o vuelvo**, y cuando vuelvo a Europa **no sé si me estoy yendo o regresando**, pp. 47-48; *En todo caso, y por el momento, mi ciudad tiene el dudoso mérito de ser un sitio que jamás se extraña. Es un lugar que permite un perfecto desarraigo, una ciudad que, siendo de uno, puede verse con desapego, con la indiferencia de un turista que no encuentra en ella nada digno de memoria. No tuve mal de la tierra. Aunque no sé. Mi amigo Quitapesares sostiene que mi obsesiva negación de la nostalgia lo único que revela es que sigo instalado en ella*, p. 202 (subl. n.).

25 de agosto 1990/ Debo volver, creo, al país donde hace tres años te mataron. Tratar de vivir esa vida que había imaginado, que ya no será como esa, pero en fin. Aquí me van envolviendo la angustia y la neurosis del exilio, la torpeza de ser extranjero, el resentimiento del que se siente invisible, inútil, prescindible. Volver al país de los asesinos, desde donde han partido tantas cosas que gobiernan mi vida. [...] Soy un cobarde que se refugia en el bovarismo, en los amores imaginarios, para no enfrentar con valentía ninguna verdad. Soy una vergüenza para mí mismo y en esta frívola, maquillada Verona aflora lo peor de mí, lo que no quiero ser. [...] En esta búsqueda incesante de mí mismo, de una voz que diga lo que soy y somos, será mejor que vuelva a buscarme en el origen, en el horror, por allá. Aquí me asfixio y allá me muero. ¿Cuál será una forma más digna de escribir y de morir? (idem: 142; subl. n.).

Aceeași traiectorie este urmată în mod firesc și de DG, ale cărui demersuri auto-comprehensive au fost ilustrate pe parcursul cercetărilor anterioare, în timp ce demersurile auto-destructive, care fac obiectul lucrării de față, sunt puse în practică patru ani mai târziu, când personajul va încerca să iasă din cuptorul regretului în aceeași lună simbolică în care autorul consemnase cele citate mai sus³⁷. „Travaliul” propriului „adevăr” (Riccœur

³⁷ Dimensiunile catartice ale “asasinării” personajului devin manifeste dacă luăm în calcul faptul că sinuciderea protagonistului este plasată într-o zi de august a anului 1994 – an în care romanul va și vedea lumina tiparului –, în condițiile în care asasinatul lui Héctor Abad Gómez, tatăl autorului, se produsese în data de 25 august a anului 1987. După cum vom încerca să demonstrăm în continuare, uciderea personajului poate fi interpretată ca o manevră auctorială de descărcare auto-punitivă și de răscumpărare, prin pedepsirea *alter-ego*-ului, a frustrantei neputințe, a vinii de a nu-și fi putut salva tatăl și de a nu fi întreprins nimic nici pentru a-i onora memoria. Ulterior, abia în 2006 va fi publicat romanul *El olvido que seremos*, conceput ca un omagiu postum adus acestuia.

1965, *apud* Jauss 1983: 260) este declanșat, prin urmare, de Abad Faciolince prin elanul de repovestire și reconstruire insuflat personajului său. Romanul capătă astfel tenta unei „abreacții”³⁸ (*apud* Samuels 2005: 33-34), instituind un cadru pentru „retrăirea dramatică” și repunerea într-o scenă terapeutică a traumelor. Intenția dongaspariană, enunțată și materializată în scrierea și recitirea memoriilor *por construirme, por saber finalmente lo que soy mientras dejo de serlo* (1994: 231), este fructificată și își dovedește utilitatea în momentul în care, în mijlocul unui vârtej de afirmații și infirmații succesive din epoca sincronă redactării romanului, apare în jurnalul scriitorului continuarea potențial confirmatoare: *Ya voy siendo el que seré* (2019: 158).

Ahora mi Serafín o Benjamín o Gaspar, mi novela, me interesan más (163); *Son ejercicios de ensimismamiento, de introspección, que no van dirigidos a nadie distinto que a mí mismo* (155); *La realidad no es la realidad tal como ocurrió. Así es en el recuerdo y así es en la religión: la verdad no la crea la arqueología (que contradice por completo los textos sagrados), sino que la realidad la crea el cuento, la narrativa, la leyenda que es tenida por cierta* (536); *Parte de mi felicidad puede ser también que el libro, la novela, va creciendo. Le salen hojas como a los árboles: le crecen hojas verdes, secas, rojas, amarillas. Sí, también del libro depende mi mayor felicidad. Y el Hidalgo crece en hojas, como un bosque tropical. Ya voy siendo el que seré. Ojalá. Qué va.* (158)

Elaborând palimpsestul romanului, scriitorul se autocitește, iar cititorul descoperă, scrutându-l, faptul că, la fel cum don Quijote nu era „altceva decât oglinda trăirilor și proceselor psihice ale scriitorului” spaniol, „manifestarea energiilor creatorului” său (Braga 2011: 204, *apud* Bârleanu 2017: 10), și personajul adus la

³⁸ Termen specific psihologiei analitice jungiene.

viață de H. Abad Faciolince este întruchiparea unei părți din creatorul său, mai precis a aceleia detestate la el însuși, de care în realitate acesta din urmă dorea să fugă:

huir de mí mismo. Entonces domo la angustia con el ejercicio... (289); Si escribo es porque no pasa nada. Escribir es solamente un sustituto, como una droga cuando la vida no basta (251); El poder curativo, sedante, clarificador de las palabras. Ese es el descubrimiento del psicoanálisis (262).

În această paradoxală dinamică a apropierii, apropierii și îndepărtării de sine, făptura de hârtie și creatorul său sunt înfrățiți de aceleași doleanțe, iar tehnica retroiecției este pusă în abis prin inculcarea în naratorul-personaj a aceleiași aspirații auto-reflexive. În timp ce DG năzuiește la descătușarea totală, și în final obține paradoxala reapropriere de sine prin dezaproprierea de sine, HAF părea să dorească dezaproprierea de sine apropiindu-și la drept vorbind personajul, și ucigându-l în scopul unei replieri în sine a scriitorului cu sentimentele domesticite și cerbicia culpei domolită. Cum ieșirea lui Tezeu din labirint nu era posibilă decât prin eliminarea minotaurului, iar pentru minotaur nu exista altă scăpare din labirint decât moartea, prin acest Tezeu în care se convertește DG sinucigându-se, protagonistul nu se eliberează doar pe sine, ci ucide și minotaurul interior abadfaciolincean. Practic, în acest labirint la pătrat creat de iscusitul Dedal columbian prin proiecție transferențială, scriitorul, care va mărturisii tardiv: *Quisiera dejar de escribir, quisiera suicidarme, tirarme al río Cauca. Obviamente, no soy capaz. Soy el papá de...* (612) – antepunând responsabilitatea paternă asumată prin procreare acelu tanatic *Drang* –, va fi pedepsit și ucis, în siajul flaubertianului *Madame Bovary, c'est moi*, o bună parte din el:

espectador de mí mismo (idem: 129); Lo que la vida me ha enseñado a comprender. Comprender. Comprender, que es como

perdonar. Pero yo a mí no me logro perdonar. Quizá si me comprendiera me perdonaría. Pero uno no puede vivir como en una confesión católica o en un psicoanálisis perpetuo: el analista interpreta (es decir, comprende); el cura pone penitencia y absuelve, es decir, perdona. Yo no perdono ni entiendo; solo cuento. Y tal vez en el cuento otros se reconozcan, se entiendan y se perdonen. Yo no tengo esa suerte (210); para sanar mi culpa. Solo me curará la pena de muerte, pero como no hay pena de muerte para el amor, solo la muerte me curará esta culpa que será para siempre (315); mi liberación de mí mismo (291); 23 de enero 1993/ El hidalgo se va a suicidar como Bruno Bettelheim, decido: con somníferos y bolsa plástica atada al cuello. El hidalgo se va a suicidar como me suicidaría yo. El hidalgo se va a suicidar para que yo no me suicide (182) (subl. n.).

Alter-ego-ul înfăptuiește, așadar, ceea ce nu poate creatorul său. DG se sinucide întrucât HAF nu își permite să o facă.

În continuare, deosebit de relevant pentru analiza noastră se dovedește a fi faptul că gestul dongasparian de eliberare supremă este pus în legătură cu psihanalistul vienez care se sinucisese în 1990, la mai puțin de un an de la moartea femeii iubite, Gertrude Weinfeld, luând somnifere cu whisky și înfășurându-și capul într-o pungă de plastic. Faptul că autorul însuși furnizează în jurnal cheia identității enigmaticului *Quitapesares* – Bruno Bettelheim –, care constituise un model pentru personajul său, permite stabilirea unei interesante analogii între biografia psihanalistului, trecut prin focul lagărului nazist, cea a scriitorului columbian, a *alter-ego*-ului său, dar și a lui Pavese, toți patru fiind marcați de dispariția prematură a figurii paterne. Se pare că includerea protagonistului romanului *Asuntos de un hidalgo disoluto* în *la cofradía de los escritores de padres asesinados. Alfonso Reyes, Rulfo... Nabokov* (*idem*: 586), și predilecția pentru aceeași modalitate de sinucidere nu sunt singurele lucruri care îl apropie pe DG de Bettelheim. Îi unesc în

plus complexe de inferioritate, pierderea femeii iubite, și, mai presus de toate, teoria austriacului cu privire la faptul că ceea ce ucide nu este moartea, ci **vina de a fi supraviețuit**. Mai mult decât atât, preocuparea psihanalistului față de pulsivitatea tanatică, înțeleasă aceasta din urmă nu ca pulsivitate distructivă, auto-agresivă, ci ca o cale de atingere a jinduitei Nirvana, ca atingere a inerției și formă de suprimare totală a conflictelor este una împărtășită de Gaspar Medina întrucât, întâmplător sau nu, chiar în această direcție este orientat gestul său final.

Inducerea mecanică a somnului și autoasfixierea intim legate de declanșarea pornirilor instinctive, în acest caz de cea tanatică, readuc analiza în punctul în care inconștientul colectiv inundă conștiința (Jung 2013: 296) și devine detectabil **mitologemul unirii conștiinței sau a personalității Eului cu inconștientul personificat ca anima** (*idem*: 295) **în moarte**. Chiar dacă nu este numită ca atare în roman, Nirvana de care se arată interesat în mod deosebit Bettelheim corespunde în mare parte năzuinței dongaspariene de liniștire și reducere la nimic. Dacă ne raportăm din nou la desființarea dongaspariană făcută în lumina unui *imago* matern prin simbolul uterin asociat Nimicului, care se insinuează ca unul tanatofor și unificator deopotrivă, vedem că originile metaforice ale acestuia se regăsesc, de asemenea, în frânturi din jurnalul scriitorului redactat în paralel cu romanul de debut. În jurnal, Italia este concepută inițial ca năzuitul spațiu ocrotitor:

Dejar este útero italiano va a ser duro, dejar el tiempo libre (que pierdo), la seguridad, la calma (excesiva). (122); Italia me da una calma excesiva. Acepto todo como bueno. La sed de admirar, apreciar, agradecer, un veto inconsciente a criticar (no me puedo quejar aquí de nada, debo estar perpetuamente agradecido con el país que me da asilo, trabajo, techo), a proponer, me cercenan la vena rebelde, combativa. [...] Debo volcar mi agresividad, mi espíritu polémico, mi sed hacia un solo

fin: escribir. Italia es, debería ser solamente un tibio útero que me brinda seguridad. Pero tengo que crecer, no solamente dormir. Debo ser colombiano (es decir anticolombiano) desde aquí. Tengo que devolver, vomitar con la escritura esa parte de Colombia que odio. [...] Que puede ser útil, además (84) (subl. n.).

Jurnalul anticipează astfel o dimensiune esențială cu relevanță socială ce capătă contur în romanul care pune în abis actul scrierii.

Italia, cu ofensele, înfrângerile și pierderile suferite, devine și pentru protagonistul romanului abadfaciolincean forja sa ca scriitor. Sus-numita „creștere” anterioară unei noi adânciri în somnul veșnic, îndeplinită prin și în roman, lărgeste spectrul interpretării gestului suicidal ca atare și aruncă o nouă lumină revelatoare asupra demersului pre-suicidar al reconstrucției. Dacă scriind și ucigându-și în final *alter-ego*-ul Abad Faciolince caută motive pentru a rămâne în viață, instalat într-un comod *juego de poder pensar la experiencia tremenda de la muerte estando vivo* (213), scriitura devine pentru DG spațiul reconstrucției și al reîntregirii măcar parțiale care să îi permită să realizeze suicidul. Dacă gestul final al protagonistului este unul esențialmente catartic pentru scriitorul pentru care primează acel sentiment tragic unamunian al vieții, mai bine spus „foamea de nemurire” și nevoia stringentă a productivității literare³⁹, pentru *alter ego*-ul

³⁹ *Somos muchos, demasiados, los que en este siglo ejercemos esta profesión masturbatoria de escribir, casi para nosotros mismos, en un cuaderno privado. Luego, lo escrito es tan solo una botella de naufrago con un mensaje que no llegará nunca a ningún lado. Que no es un mensaje de auxilio, sin embargo, no es una señal, sino más bien una huella, el testimonio de algo simple y único: que vivimos (a medias [...]), p. 73; De todas maneras busco algo importante: remover, revolver, revolver, «conmover», con lo que escribo. Solo demoliendo ciertas columnas se puede crear en una reconstrucción más sólida; una vida más humana no es posible sobre esas bases de miseria moral e intelectual* (85);

său, mai sceptic din fire și aparent adăpat cu mai multă fiere întrucât nu își găsește locul și rostul nicăieri în lumea largă, scriitura devine miza unui joc de putere câștigat prin suicid. În concluzie, atât HAF, cât și DG, care scriu departe de patrie, fac din literatură un teren al revanșei.

În timp ce a scrie bine și a face bine omenirii și sieși prin creația literară constituie una dintre scândurile de salvare ale autorului:

Otra tabla de salvación (308); *hacer bien, en dejar un buen recuerdo. ¿Para qué? Para nada, puesto que uno ya estará muerto. Para dejar una huella de que vale la pena estar vivo, para que otros pisen esa huella y le saquen hasta el último jugo a su breve existencia* (393, subl. n.); *La inmortalidad es el mayor invento del hombre: corregir el más grave defecto de la vida: la muerte. Esta portentosa ilusión seduce cuando nos ponemos a pensar en la muerte cercana* (234; subl. n.),

personajul-narator, deziluzionat până în măduva oaselor și convins de faptul că o viață degradantă nu merită trăită, este sedus mai degrabă de componenta regizorală presupusă de refacerea și desfacerea legăturilor existențiale prin scoaterea propriu-zisă din lume. Fără a subestima puterea reabilitatoare, înnobilitantă, a scrisului, din care DG nu face, însă, un scop expres, după cum nu este nici stăpânit de setea de absolut, protagonistul va consfinți

Escribir ... Un intento, también, de futuro exhibicionismo: pues es cierto que aspiro a esta curiosa obscenidad: durar después de la muerte mediante las huellas de mis letras: que este surco que trazo sobre las hojas sea alguna vez descifrado por ojos curiosos p. 223; *Pero tal vez logre que la escritura no sea un despojo, una «letra muerta», una momia. Eso, que la escritura sea como mi cuerpo vivo, como mi mano que aprieta la mano de otro. Que lo que escribo tenga cuerpo, que no sea un cadáver. El escritor lucha contra la muerte. Todo artista lucha contra la muerte; grita: miren, esto es la vida, yo también la vi, la sentí, pp. 226-227 (subl. n.).*

prin suicid rolul **demiurgic** asumat prin scris întrucât autojertfirea creatorului pe altarul creației activează potențialul mitologic al romanului și perpetuează memoria autorului său pe măsură ce eternizează opera.

În *Asuntos de un hidalgo disoluto*, așadar, cosmogonicul și eshatologicul se regăsesc întrețesute în miezul unui păcat considerat capital tocmai prin violența sacrificială sacră, întemeietoare, a unui personaj violentat, care nu-și meșterește doar reconstrucția, ci și desființarea. Autonimicirea creatorului devine, prin urmare, înveșnicire. Cu Ángela zidită precum o ana torinoniană la temelia memoriilor sale, edificate prin valorificarea componentei imaginative, sensibile, înflăcărate a călăuzitoarei anime interioare, suicidul e încununarea firească a lansării în neant care fusese în fond săvârșită *al ralenti* pe parcursul întregii cărți în virtutea acelei „enuțări” de care vorbea Barthes⁴⁰, „pe care subiectul își joacă diviziunea, dispersându-se, aruncându-se pieziș pe scena paginii albe”. Dat fiind faptul că „spațiul scriiturii îl înglobează pe cel al reprezentării”, fiind „un teatru fără scenă și sală”⁴¹, adevărata *performans*, regizată și jucată aproape cinematografic, este întreaga sarcină a redactării memoriilor, care culminează cu sinuciderea. În consecință, dimensiunea gnoseologică romanescă glisează pe nesimțite în eshatologic pe măsură ce scena autocunoașterii devine anticamera autodesființării. Suicidul încununează scrisul și întronează scriitorul, dar scrisul devine cadrul categorial al sinuciderii, al dizolvării gradate, pentru care protagonistul mobilizează un întreg arsenal de instrumente recreatoare. Catarsis și cheneză, descărcare, dăruire, **auto-reprezentarea** în postura de rob,

⁴⁰ *Responses*, 1971, nr. 47, 103, reluat în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*, Adriana Babeți, Delia Șepețean-Vasiliu (trad.), Univers, București, 1980, p. 448.

⁴¹ Ph. Sollers în *Pentru o teorie a textului. Antologie...*, v. *supra*, p. 449.

prezentificarea trecutului, punerea propriului adevăr în act. Toate cele anterior menționate constituie liniile directoare ale unei înscenări revelatoare de esență, ce aduce cititorii din ce în ce mai aproape de personaj, însă abia gestul din final, prin care veșnicul executant se execută, permite personajului **să se prezinte** în felul în care acesta și-ar fi dorit să fie toată viața.

Din punctul de vedere al lui Albert Camus (1969), auto-anihilarea ar fi o formă de a da negreșit satisfacție absurdului, adevăratul triumf fiind cel sisific, al omului care recunoaște absurdul, îl acceptă, îl suportă cu stoicism, deci sfârșește prin a locui placid în el. Situându-ne în perspectiva dongaspariană, chiar dacă suicidul pare nu izbândă, ci mai degrabă osândire la eșec în fața unei realități care ciunțește aspirațiile, pentru DG acesta este o formă de izbăvire din chinul unei vieți ratate. Indubitabil izvorât dintr-un substrat de profundă insatisfacție și neputință în momentul în care „eșecul [este] perceput ca o moarte în sine” (Mihalache, op. cit.: 21), după ce recuperase o parte din sine atunci când dăduse sens, asemenea lui DQ, măcar ultimei părți a vieții sale, ordonând haosul interior și creând o nouă ordine prin memorii, suicidul capătă valențe soteriologice, profilându-se ca ultima cale de a da curs acelei nietzscheene *Wille zur Macht*, cu alte cuvinte de a-și satisface acea mârâindă voință de putere căreia realitatea îi pusese botniță. Cu toate că drama **pătimirii**, repătimirii și ispășirii prin anamneză se consumă într-o tonalitate minoră, fără lamentații evidente, spovedania care pregătește suicidul devine adăpostul acelor *growling and groaning tears* (Garrison 1995, *apud* Mihalache, op. cit.: 294) căroră gestul extrem din final, care spune nespusul, li se face ecou. Ne aflăm în fața unui intelectual columbian care nu pare să se risipească în zbateri donquijotești și lupte cu morile de vânt, ale căruia memorii, constituie, însă, un incontestabil scenariu agonal al unor impulsuri nesatisfăcute, pentru care gestul final devine eliberator. Potrivit lui Cesare Pavese, sinuciderea este un „act de ambiție care se poate

comite numai când a fost depășită orice ambiție” (2006: 87, *apud* Mihalache, op. cit.: 250), iar, în condițiile în care memoriile dongaspariene stau mărturie unei serii de nevoințe și opoziții pasive centrifuge manifestate sub formă de tăceri sau de fugi propriu-zise, sinuciderea devine materializarea **ne-voinței** de a mai trăi, care în esență este, totuși, un act de voință. Resortul acestuia îl constituie tocmai **ambitiția** de a face în sfârșit uz de capacitatea și dreptul de regie asupra propriei vieți – *Termino mimando un derecho que todos deberíamos tener: el de morirnos como nos dé la gana cuando nos dé la gana* (1994: 231-232).

Dacă, dintr-un anumit punct de vedere, suicidul poate fi considerat „ieșirea din mediocritate a sufletelor curajoase” (Mihalache, op. cit.: 55), constatăm că, prin transpoziție și transsubstanțializare, acel complex de inferioritate auctorial devine complex de superioritate la nivel actorial. Senzația constantă abadfaciolinceană de a nu fi la înălțimea așteptărilor celorlalți este convertită prin suicidul dongasparian într-o luare de poziție împotriva vieții care nu fusese la înălțimea protagonistului. **Neputința** se transformă, astfel, în **prepotență** în momentul în care „disoluția” finală în nimic vine ca singurul răspuns acceptabil pentru **ambitiția** de a alege și de a oferi soluția pentru calvarul existențial. În absența autorealizării și a omnipotenței de *hacer lo que se quiere*, și de *querer lo que se hace*, pentru DG suicidul pare să fie alternativa de ranforsare a **demnității**, probate deja în fața vicisitudinilor prin dominarea suferinței, și de potențare a **superiorității** prin asumarea facultății de decizie măcar asupra sfârșitului vieții, dacă în privința cursului acesteia dăduse greș. Suicidul devine, prin urmare, o manevră de ieșire din hora hazardului, a arbitrarului, și o modalitate de exercitare a liberului arbitru.

După Gabriel Liiceanu, suicidul este „expresia paroxistică a orgoliului nemăsurat” (2010: 18). În acest sens, în ciuda duiosiei și a senzației de lipsă de apărare pe care le poate inspira recursul

la metaforizarea nimicului sub semnul aceluia *regressus ad uterum* analizat și plasarea acestuia sub aripa animei, măsura orgoliului dongasparian este dată tocmai de faptul că personajul, care se expusese și dezgolise în toată splendoarea vulnerabilității sale, nu lasă soluționarea crizei sale existențiale în mâinile unui eventual *deus ex machina*, ci impune din interior deznodământul asumând în sfârșit un rol activ mai întâi în reconstruirea sa, menită să lase calea liberă pentru auto-distrugerea de mai apoi. Sinuciderea ca metodă de „a compensa limitele destinale” și „statutul de victimă supusă hazardului nu hotărârilor personale” (Mihalache, op. cit.: 106; 167) vine, deci, în răspărul ipostazei de smerire cvasihristică asumată de eroul cervantin, și se profilează ca semețire a protagonistului columbian care refuzase înregimentarea politică și înfeudarea spiritului, dar fusese, totuși, limitat și nevoit să își rumege nereușitele. Închipuind un *hybris* final, suicidul devine „protest” (Pavese 2017: 297), sfidare, dezrobire și dezmărginire compensatoare a unei vieți anodine intolerabile pentru un personaj pe care încă de la autoexilul inițial îl intuim înfășurat în mantia-i de superioritate datorată conștiinței proprii valori, dincolo de complexe de inferioritate ascunse în căptușeală.

Aflat în strânsă legătură cu gradul de integrare socială și de sentimentul de apartenență, după cum semnala Émile Durkheim (2005: 25), în cazul lui DG suicidul vine în descendența deșărădăcinării și a ratării statutului socio-uman, și pecetluiește dorința de a se recupera, de a-și reaparține sieși. Putința de a-și face singur capătul, de a dispărea după bunul plac, îi oferă lui DG acel *Machtsgefühl*⁴² (Nietzsche, *apud* Dragomir 2006: 88, 220). Pe baza acestui „sentiment al puterii”, sinuciderea devine **cratofanie** articulată pe libertatea de distrugere a personajului în aceeași măsură în care memoriile sunt rodul libertății sale (re)creatoare. Pe lângă memorii, în mod paradoxal moartea pare

⁴² ‘Sentiment de putere’.

singurul proiect autentic care îi aparține cu adevărat protagonistului columbian, care poate să își “creeze” măcar autodistrugerea după bunul plac. Orgoliul demiurgic al lui DG, care se erijează în artizan al recompunerii și, ulterior, al descompunerii, se manifestă așadar în imperativul de a se scoate măcar în ultimul ceas din circuitul determinărilor alteritare prin asumarea autodeterminării. Suicidul devine, astfel, nu doar un act de „afirmare absolută a voinței”, așa cum considera Schopenhauer (2012b), ci devine un act de **afirmare** în sine, în spiritul moralei „renunțătorului” portretizat de Nietzsche în *Știința voioasă*:

„cel ce renunță [...] năzuiește spre o lume superioară, vrea să zboare mai departe și mai sus decât oamenii care îl rostesc pe „da” – *aruncă multe* din cele ce i-ar îngreuna zborul [...], le sacrifică dorinței nestăvilite de înălțimi. Această sacrificare, această lepădare este singurul lucru care se vede la el; de aceea este numit cel ce renunță. [...] – [...] Este mai înțelept decât îl credeam, afirmatorul acesta! Căci este, asemenea nouă, chiar și prin faptul că renunță!” (2013: 64-65).

Dispensându-se de vitalismul nietzschean și de cel tipic hispano-american totodată, DG se caracterizează mai puțin printr-o „dorință pătimașă”, și mai mult prin „mândria, intenția de a zbura *deasupra* noastră” (*idem*: 65), și are, totuși, ceva din alura Supraomului dată de îndrăzneala de a-și crea propriile valori. Situându-se deja în afara mediului plat prin autoexil, caracteru-i problematic, rotund și problematizant, similar celui donquijotesc, DG dă la iveală, prin sinuciderea privită ca refuz de complacere la nesfârșit într-o lume în care nu își găsește rostul, ca o nouă ex-centrare și excentricitate deopotrivă, un elan de situare deasupra înjositoarei morale de turmă. Pentru un personaj incomplet și etern inadaptat ca DG, acea fugă sau „luare a zborului” pentru care optează, dintre posibilitățile de *fight or flight* teoretizate de către Walter Bradford și reluate de Ernst Becker în

The Denial of Death (2011), nu reprezintă o capitulare în fața realității, ci mai degrabă o formă de suspunere prin capitalizarea și recanalizarea forțelor provenite dintr-un animus dezgropat, care se reconciliază și conjugă cu a sa „umbră de putere” (Kast 2013: 145-146) adusă în sfârșit la lumină, pe care protagonistul o valorifică dându-i frâu liber prin gestul final.

Cuando la vida es completamente intolerable el suicidio es nuestro último gesto de libertad, notează H. Abad Faciolince în jurnalul său (2019: 97). Înainte de eliberarea finală, „umbra de putere”, altfel spus acele „pretenții la putere refulate” (Kast, op. cit.: 146), dar latente în dorința expresă și recurentă a protagonistului de a ajunge despot luminat, este parțial defulată prin regia romanului:

Como yo soy quien dicta, como yo soy el arbitrario, como soy el demiurgo estafalario, como soy el locuaz atrabiliario, debe saberse desde ahora que aquí el que manda soy yo. Yo solo. Un dios torpe, por el momento... Quiero parecer metódico, ordenado, porque sé que después no lo seré. No soy capaz. O no me da la gana. Salto de aquí para allá (1994: 14; subl. n.).

Venind ca o continuare firească și o încoronare a memoriilor sale, suicidul dongasparian devine șansa emancipatoare a insubordonării funciare, legitimând acea „vână de răzvrătire” – *me cercenan la vena rebelde, combativa* (2019: 84) – pe care o intuim „mutilată” și în cazul *alter-ego*-ului abadfaciolincean. Dacă memoriile redactate pot fi considerate o etopee a societății columbiene și nu numai, constituindu-se ca o armă ridicată împotriva moravurilor lumii, a violenței și a laxității sale morale, la capătul epopeii rătăcirii dongaspariene, suicidul poate fi văzut ca o recucerire și o întoarcere „acasă”, la „somnul” care anulează realitatea monstruoasă prin dezlegarea spiritului de materie și ruperea de mundan. Perceput ca o „conduită deviantă autodistructivă” (Mihalache, op. cit.: 14), strict în contextul

evoluției dongaspariene suicidul este un reflex **defensiv, conservator** al puținelor virtuți asediate de societate, dar este în esență unul **transgresor**, deoarece prin acesta DG întoarce spatele societății. Cu toate că este un act auto-agresiv, iar retrospectiv, expiatoare, suicidul nu este zugrăvit ca un act intropunitiv, ci, dimpotrivă, ca unul izbăvitor. În fața nimicniciei, a deșertăciunii, a celui *vanitas vanitatum* recunoscut la orizont, **aneantizarea voită** devine un exercițiu de vanitate care anulează prin măreția preluării controlului micimea unei vieți inutile.

Etalarea orgoliului demiurgic deconspiră natura abisală a conduitei suicidare, al cărei resort principal îl constituie un reziduu negativ al umbrei de putere dus la extrem pe fondul *spleen*-ului. Depășind apropierea de moarte în spirit heideggerian (2003), ca de „posibilitatea imposibilității de a mai fi”, saltul ontologic presupus de însăși înfăptuirea posibilității anulării ontologice și sociologice îl situează pe eroul abadfaciolincean pe linia lui Emmanuel Lévinas, care concepea moartea drept „imposibilitatea posibilității de a mai fi”. Rivalitatea creaturii cu lumea și cu creatorul său, cu alte cuvinte, conflictul dongasparian cu providența sau mai bine spus cu absența acesteia – *Si tuviera, como Job, con quién quejarme. Pero el azar, como el pasado, son sordos e indiferentes a las imprecaciones de los hombres* (1994: 229) –, face ca prin suicid protagonistul să se substituie autorității divine, după cum evidențiază și Gabriela Mihalache: „actul distrugerii propriei vieți oglindește dezechilibrul și dorința de a deveni însuși Dumnezeu” (ed. cit.: 21). Anularea prin voință activă a virtualităților umane și curmarea prelungirii degradante a unei existențe neîmplinitoare conferă personajului un sentiment îndumnezeitor al puterii. Suicidul constituie, prin urmare, un surogat al controlului pierdut pe parcursul întregii vieți, un pansament psihic, iluzia revanșei, și, inevitabil, cerne o umbră luciferică asupra protagonistului. Cu toate acestea, chemarea imperioasă a liniștii eterne nu provoacă o **cădere** finală în gol a

protagonistului decăzut deja pe parcurs. Acesta nu va coborî din turnul de fildeș în care se autoizolase, ci se va înscăuna în turla orgoliului mai întâi prin reforma identitară și anamneza săvârșite, de unde ulterior se va „**arunca**” în brațele nimicului. Poetica fractală romanescă susține, în acest sens, reconstruirea personajului, dovadă stând strategiile literare implementate de Abad Faciolince, ce corespund în mare parte elementelor definatorii ale literaturii fractale enumerate de Pablo Paniagua (2013), respectiv: dedublarea; perspectiva caleidoscopică, dinamica circulară, dinamica ciclică, dinamica concentrică, dinamica labirintică, dinamica repetiției, dinamica mutației și jocul de oglinzi. Animusul dongasparian menajat în timpul vieții intră în acțiune *ante-mortem*, „locuiește” și împărățește în memoriile special “amenajate” după toate aparențele precum un „text-sălaș” sau o casă-text (Barthes: 140, *apud* Durand, 1977: 71), unde acesta nu este doar „locatar”, ci stăpân. Din acest prim stadiu al textului ca spațiu al ființării autentice, revelator de esență, în spiritul heideggerianului *wohnen*, se face trecerea spre înstăpânirea asupra propriei vieți. În acest sens “aruncarea” devine înălțătoare, ducând la ascensiunea Sinelui.

De pe terenul noologiei abisale, Ilie Bădescu reliefa faptul că „Sinele nostru tinde spre îndumnezeire, adică spre unificarea cu Sinele divin, cel mai complet, atotcuprinzător, atotputernic dintre toate sineitățile posibile” (2007: 49). În pofida evidenței faptului că, încă de dinainte de a se preface în nihilocentrism, antropocentrismul însuși al viziunilor renaștentiste și iluministe apărute de protagonist invalida o astfel de finalitate dongaspariană, se poate discerne, totuși, o dimensiune arhetipală a suicidului. Fără doar și poate, văzută ca simulacru al atotputerniciei, impunerea suveranității voinței proprii prin suicid este percepută și ca impuls diabolic, întrucât valorificarea chipului și a naturii divine din om în acest context este dusă la extrema decreatoare. Pe de altă parte, referindu-se la scriitura

nihilocentrică, Soviany semnală acea „entropizare a cuvântului, care devine instrumentul demonic al trecerii de la ființă la neant, al pulverizării și atomizării realului” (op. cit.: 15). Dacă interpretăm suicidul ca dezordonare, ca desființare a creatului, într-adevăr, în cazul romanului abadfaciolincean, producerea suicidului, altfel spus, reintegrarea în increat, se realizează prin cuvânt, protagonistul sinucigându-se pe măsură ce scrie ultimele rânduri, însă ne aflăm în fața unui întreg cortegiu, organizat, de cuvinte care acompaniază, nivelează calea ieșirii din lume a protagonistului columbian și pavează reintroducerea sa în și reducerea sa la nimic. Incontestabila intervenție creatoare dongaspariană nu se limitează, în schimb, doar la cuvânt – îndumnezeitor prin excelență – ca vehicul al memoriilor. Trezirea, reordonarea și eternizarea amintirilor prin cuvânt declanșează procesul esențial al ordonării în paralel a haosului interior, astfel încât redactarea memoriilor slujește tocmai reconfigurării universului lăuntric al protagonistului. Peste ipostaza fractalică de gânditor a acestuia din urmă se suprapune *imago*-ul ontic al creatorului, instanța contemplativ-formatoare activă care, odată cu materialul modelat, se recucerește, întregește și redefiniște. În final, atunci când creatorul fagocitează gânditorul, pe care până atunci îl dublase, și iese la iveală fațeta distructivă a demiurgului saturat, demersul tanatofor va fi fost deci, precedat de cel cosmogonic. Pentru acel „Cicero al Anzilor” (1994: 215) din roman desființarea mediată de cuvânt ar fi fost de neconceput în absența înființării anterioare, suicidul fiind tocmai oglinda și încununarea controlului ontologic reasumat. Mai mult decât atât, în condițiile realității socio-istorice în baza căreia rădăcinile protagonistului romanesc au fost „strâmbate”, suicidul devine un invariant structural, constituind aparent singura soluție înscrisă în natura crepusculară a personajelor hispano-americane pentru a se elibera din lanțurile tiraniei. Pentru protagonistul abadfaciolincean, opresiva realitate exterioară, pe care o înfierează

în scris și de care încearcă să se detașeze prin autoexil, dar care îi rămâne înfipțată ca un ghimpe în coastă, constituie o piedică majoră în calea ființării plenare. Însă nu atât aceasta este sursa tiraniei, căci ea va fi pulverizată prin suicid. Adevărata tiranie sălășluiește între hotarele ființiale ale protagonistului, fiind încuibată în realitatea interioară, iar suicidul vine tocmai să pună capăt tiraniei interioare a eului.

Acel problematic *dueño mío que se llama yo* (*idem*: 229), pe care DG îl recunoaște, împluternicește și deservește până la un punct precum un *pícaro* începător – *y creo, aunque no siempre, a este tremendo yo, mi único dueño* (*idem*: 46) –, prezintă o bună parte din particularitățile eului abordate de Ramona Ardelean (2019). Astfel, dincolo de solipsismul⁴³, în baza căruia scrie, sau de individualismul exacerbat, căruia îi cade victimă, eul dongasparian poate fi analizat în termenii unei pregnante „patologii a facultății cognitive, afective și a celei volitive”, dar și ca „boală a conștiinței fragmentate” (*ibid.*). „Heliocentrismul conștiinței” mișcate de soarele orbitor al rațiunii dongaspariene crează o carapace de seninătate apolinică și invulnerabilitate morală, și produsese dislocarea centrului identitar. Dacă viața protagonistului se învârtise în jurul axului eului, deja prin memorii supremația eului stăpânitor, incomplet, este treptat subminată de „mișcarea geocentrică” pe care acesta o adoptă prin reorientarea către rădăcinile telurice, dionisiace, și sondarea adâncurilor abisale ale inconștientului, care va produce dezînchistarea conștiinței. Asumând dimensiunea „procesuală” a Inconștientului

⁴³ *Esto lo puedo decir yo, que me conozco y me dicto. Desconfíen del omnisciente, del omnipotente, del demiurgo que en tercera persona puede decir de mí lo que le dé la gana y divulgarlo a los cuatro vientos. Siendo que mi verdad es mía y sólo yo la sé, expongo mis hechos para demostrarla. Desconfío de los juicios supuestamente imparciales y creo, aunque no siempre, a este tremendo yo, mi único dueño*, pp. 45-46.

(Rolnik 1989b), dezrobirea finală are loc tocmai prin suicidul imolator, care dă coerență întregului identitar deschizând calea comuniunii depline cu părți din zestrea interioară anterior necunoscute, renegate sau uitate. Desăvârșirea și, totodată, depășirea eului, devenit sine prin moarte, și plonjarea în nimic, țin de recunoașterea esenței triadice de animus, anima și umbră, contopite în gestul final de încheiere radicală a existenței. Autodesăvârșirea, ca realizare a acelei unități pierdute (*Einheitsempfindung*, cf. Dragomir 2006: 204) prin anularea eului desprins de *persona*, reintegrarea componentelor regăsite și dezintegrarea finală, este susținută de conotațiile arhetipale ale cifrei trei prezente în finalul romanului: *Acaba uno teniendo un único deseo, dejar de ser. No ser. No ser ya nunca más. No ser. Pronto no seré nada. Ser yo. Haber sido yo, yo, yo. Y pasar a ser nada. Nada, nada, nada* (232; subl. n.), dar mai ales de totalul simbolic de doisprezece pe care îl însumează exprimarea sub formă tripartită, mai întâi a dorinței de încetare din viață, apoi a anticipării gradate a renunțării la viață, la care se adaugă tripla afirmare a eului anulat prin tripla negație finală. În sinteză, cvadrupla invocare triplă din finalul romanului încheie ciclic aventura „întoarcerii multiplului la unicitate” (Evseev 1994: 117b) începută prin ritualica repetare de nouă ori a termenului „eu” într-un fragment esențial de la începutul acestuia:

Yo, palabra impúdica, yo, el nombre que me doy a toda hora, yo. Yo voy a recordar los yoes que he sido desde que soy yo. Desde que de mí me acuerdo (poco), desde aquel yo de ayer, plural, lejano y sucesivo, hasta este yo de hoy en que empiezo a dictar y ya soy otro, hasta ese de mañana en que termine estas memorias del otro yo que seré (13).

Fragmentatul don Gaspar își va găsi finalmente unicitatea și unitatea în multiplicitatea acelei *alucinatoria y grotesca galería de espejos que repiten la imagen siempre distinta de mí mismo*

(*ibid.*), pe care o reconstruiește din cioburile experiențelor trecute. Inițiate sub auspiciile magico-ritualice ale cifrei nouă, memoriile dongaspariene dau „măsura gestației” (Evseev, *ibid.*), a prefacerii protagonistului, care va ajunge la desăvârșirea și totalitatea conotată de cifra doisprezece, după ce va fi pus „în mișcarea lui ciclică spațio-temporală” universul celor trei planuri psihice: „subpământean, terestru și ceresc” (Evseev, op. cit.: 54a), în urma căreia se reconciliază conștientul cu inconștientul personal, dar mai ales cu cel colectiv.

Trecerea de la tirania eului la “mântuirea” prin dizolvarea acestuia se face printr-o abilă mânuire a cuvintelor. Interpretabilă și ca o potențială contrapondere pentru *los que quedan dentro* (232), folosirea emfatică a formei pronominale cu funcția de subiect – *yo me voy a mi parto* (*ibid.*; subl. n.) –, în condițiile în care în astfel de cazuri elipsa subiectului în limba spaniolă este destul de frecventă și nu ar fi generat confuzii semantice în context, evidențiază rămășițe ale hegemoniei eului fundamentată pe recurența pronumelui sub diverse forme pe parcursul textului: *mágico sonido para mí: yo, I, io, moi, ich. Yo. [...] Yo estoy aquí sentado [...]. Yo me llamo [...], yo sé* etc. (13-14). De asemenea, „gradația noologică” (Bădescu, op. cit.: 48) și glisarea dinspre eu spre sine și apoi spre nimic sunt marcate prin folosirea perifrizei verbale terminative *dejar de ser*, care implică renunțarea voită, trecerea propriu-zisă fiind redată prin perifriza ingresivă *pasar a ser nada*.

Dezrobitoria îndumnezeire la grad arhetipal a lui don Gaspar este potențată de simbolistica cifrei trei, prin care în roman se conturează „o structură unificatoare, dinamică și productivă” (Evseev, op. cit.: 188a) și este pus în acțiune „principiul masculin fecund uranian” (*idem*: 188b). Antrenat de anima și reconciliat cu umbra, animusul deșteptat pe parcursul redactării, și manifestat în gestul final, completează trinitatea psihică. Simbolistica numerologică fundamentată pe multiplul de trei pornește de la

triada de bază conturată în și prin roman, aceea formată din creator, procesul creației și opera propriu-zisă. În cadrul acesteia, don Gaspar figurează în dubla ipostază de agent și pacient, de creator și totodată propria creatură (re)născută prin intermediul procesului alcătuirii memoriilor. În interiorul acestui raport, putem vorbi de o geneză reciprocă întrucât don Gaspar creează memoriile, plămădindu-le, după chipul și asemănarea sa, din același aluat evenimential și stilistic ce-l caracterizează, dar, în același timp, opera dongaspariană recrează și restructurează omul pe măsură ce ni-l revelează și ca demiurg, urmând să-l înveșnicească dincolo de dispariția sa fizică. Cartea devine, prin urmare, simbolul și mijlocul transformării dirijate de arhetipul masculin al dezvoltării care abia acum intră în acțiune. Dacă pe planul faptelor, unde excelase don Quijote condus de anima fanteziei, don Gaspar eșuează, terenul literar devine singurul pe care animusul dongasparian se trezește și se dezlănțuie. Memoriile dongaspariene constituie principalul act de curaj prin care descentratul DG ni se revelează sub efectul recentralizator al arhetipului spiritului, condensator al sensului, cu a sa ordonare radială care integrează armonic potențialitățile psihice și creatoare ale individului, suprimând sciziunea între conștient și inconștient. Lipsa de îndrăzneală la nivelul faptic, guvernat de un eu evaziv, se vede compensată din belșug, prin urmare, pe planul scriptic, care devine un cadru asertiv.

Chip, mască, litera spiritului și spiritul literei. Cavalerismul voinței de stil

Din punctul de vedere al lui Emmanuel Lévinas (1999), „chipul” este perceput ca sursă de semnificații legate de esența personală, ca prezență aflată în manifestare revelatoare a unicității eului. Concepute întocmai după chipul și asemănarea protagonistului romanesc, memoriile semnate de eroul columbian devin afirmare și expresie fidelă a sinelui, prilejuind manifestarea

și punerea în formă a întregii ființe dongaspariene. Pe linia declarației auctoriale din jurnal: *Solo el pensamiento de la muerte me da fuerzas para ser yo mismo* (2019: 97), și a celei consemnate în interviuri, *cuando escribo puedo permitirmelo todo*⁴⁴, acel imperativ pulsativ și pulsional al autenticității, odată transferat protagonistului, face ca scrierea acestuia să evolueze în direcția auto-smulgerii măștii afișate în societate și revelării în schimb a adevăratei sale personalități. Înainte de actul capital de **răzvrătire** constând în înfăptuirea suicidului, actul principal de insurgență dongaspariană se regăsește chiar în actul de redactare a memoriilor. Înainte de marea negație produsă prin suicid, pulsiunea negației specifică duhului răzvrătirii se combină cu dorința de afirmare. Cu luciditatea vie precum capul lui Inkarri⁴⁵, sfâșiat între rădăcinile sale hispano-americane și educația europeană, don Gaspar Medina se dezgolește, goleşte în spiritul chenozei hristice, martirizează, dezmembrează, reîntrupează și înveșnicește prin carte. Amurgul vieții sale ca „sfânt” autodeclarat⁴⁶ devine răsăritul demiurgic al celui încoronat prin

⁴⁴ Manuel Llorente pentru *El Mundo* din 12/03/2020, <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/03/12/5e693a1021efa072518b45b3.html> .

⁴⁵ Mit andin posthispanic, datând din secolul al XVI-lea, axat pe figura lui Inkarri (*Inka Rey*), zeitate supremă incașă căreia i se atribuie crearea orașului Cuzco. Deseori asociat cu regele Atahualpa, cu Túpac Amaru I sau cu Túpac Amaru II, lideri incași ai rezistenței indigene, martirizați, decapitați și ulterior sfârtecați de către spanioli, și ale căror extremități au fost îngropate în locuri diferite. Crediința în întoarcerea mesianică a lui Inkarri pornește de la convingerea că al său cap continua să fie viu, iar cu ajutorul părului său i se unesc extremitățile răsfirate și îi crește un nou trup pe sub pământ.

⁴⁶ ... *diría que soy un santo*. [...] *No explico por qué soy un santo, digo que lo soy. Yo, en vez de tratar de demostrarlo en quinientas páginas de acciones, enmiendas y arrepentimientos, lo declaro sin sonrojo en dos palabras: soy santo. En tres: soy un santo*. [...] *Lo cierto es que no me importa demasiado la opinión que el lector vaya a formarse de mí a raíz de estas páginas, ni me*

actul literar, care domnise cu scepstrul vanității, al măreției și al puterii creatoare în propriul text, și în cele din urmă se autozeifică prin suicid. Disoluția finală în nimic este precedată, așadar, de refacerea din cenușă prin literă a „omului de nimic” scindat între a fi și a crea, ars mai întâi de focul iubirii pentru Ángela, și apoi mistuit pe rugul dorului, al auto-reproșurilor, dar și al complexului de superioritate. Simbolul păsării Phoenix, emblematic, de altfel, pentru arhetipul spiritului, trimite în cazul de față la felul în care spiritul elitist al acestei *rara avis* columbiene create de Abad Faciolince renaște prin condeiul ireverențios, după ce se împiedicase de propria neputință și fusese strivit sub picioarele obtuzității generale. Tăcerea, inacțiunea și servitutea la care protagonistul se supusese sunt compensate în scris printr-o desfășurare de forțe stihiale în cadrul căreia se împletește componenta daimonică a animusului, cu umbra de putere descătușată, și, bineînțeles, cu doza de fertilă imaginație corespunzătoare animei. Paginile memoriilor devin, astfel, spațiul răfuirii cu lumea externă și cu cea internă, cărora le dispută supremația asupra propriei vieți și a propriului adevăr. Deși nu îl putem încadra pe DG în categoria personajelor cu o înrădăcinată

interesa que sea benévolo o maligno en su juicio sobre el desmemoriado que las dicta. La vanidad, a mis años y en mi estado, es un residuo anacrónico de la juventud. [...] Yo sostenía que era un santo. Sí, si es posible definir así a un temperamento apático, a uno que no es bueno por elección o por esfuerzo, sino porque le sale. Más que un hombre lleno de cualidades, soy un hombre sin defectos. Esta carencia es mi único atributo. Para ser santo me educaron mis tíos sacerdotes, y así salí. No por mi culpa, pues siempre quise ser, en el peor sentido de la palabra, bueno. Pero nada. A mi edad sigo siendo un santo a pesar de que he hecho hasta lo imposible por no serlo. Porque he sido santo no sólo sin pretenderlo —que es lo de menos— sino también sin quererlo. Mi condición de elegido nunca me gustó. Los santos tradicionales resisten a la tentación. Yo he hecho hasta lo imposible para ser tentado, sin conseguirlo. ¡Ah, Señor, hazme caer en tentación! Pero nada. [...] Digan lo que digan los caletres malpensados, sólo yo sé que soy un santo, pp. 39-46 (subl. n.).

„voință de sens” (Frankl 2018), a celor care caută cu înfrigurare sensul vieții, întrucât acesta este convins din capul locului de absurdul existențial și se adâncește în infernul interior lăsând afară orice speranță, literatura pe care o face devine o cutie a Pandorei pe fundul căreia eroul columbian găsește pe ultima sută de metri o rază de speranță și de sens.

Glosând filosofia kantiană, Gilbert Durand (1999: 535) aducea în discuție sistemul triplei pasiuni reliefat de acesta: *Habsucht*, *Herrschaft*, *Ehrsucht*. Ținând cont de situația sa financiară, dar și de problemele întâmpinate la capitolul posesie erotică, DG nu este în mod cert măcinat de dorința de a avea. Cu dorința de a stăpâni, condensată în acea *Herrschaft* înrudită cu augustiniana *libido dominandi*, dar și cu viitoarea voință de putere nietzscheană, și mai ales cu dorința de a valora ceva – *Ehrsucht* –, eroul abadfaciolincean cochetează chiar prin redactarea memoriilor. Procedând întocmai conform exhortației augustiniene *noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas*⁴⁷, DG își transformă memoriile într-o căutare a esenței personale într-o întoarcere introspectivă în sine. În momentul în care acesta devine un căutător și un *conquistador* al adevărului intim, în demersul său maieutic se combină *libido sciendi* cu *libido dominandi*. În mod distinctiv, aceasta din urmă se combină cu o curioasă *libido sentiendi* tot pe planul textual, atunci când memoriile se transformă în principala cale a protagonistului de a-și dovedi valoarea și a-și face singur dreptate. În acest sens, în textul dongasparian încolțesc o „desfătare reflexivă” și o „putere revelatoare” de pasiune (*denkenden Genuss & erschliessende Kraft*, Jauss 1983: 64) neîntâlnite pe planul arid al faptelor. Ca o încercare de a pune capăt neadecvării reușitelor la aspirațiile

⁴⁷ *No busques afuera, vuélvete sobre ti mismo; la verdad habita en el hombre interior, vid. Agustín de Hipona, Obras completas de San Agustín vol. IV: De vera religione, V. Capánaga (trad.), BAC, Madrid, 1975, 39: 72.*

personale, de la tenta ludico-sadico-masochistă a textului transferat și scrijelit pe propria piele⁴⁸ într-un mod similar celui din *Colonia penitenciară kafkiană* – poate într-o tentativă de injectare a temperamentului dorit și de reimprimare a faptelor cu esența dorită – la textul văzut ca un continuu *dejarse la piel en el acto*, memoriile se articulează ca *libido scribendi*, devenind sursa bizarei concupiscente a eroului abadfaciolincean, pe care autorul său îl plasează în tagma celor care *en este siglo ejercemos esta profesión masturbatoria de escribir* (2019: 73). Chiar dacă se configurează ca „mărturie a unei vieți trăite pe jumătate” – *una huella, el testimonio de algo simple y único: que vivimos (a medias)* (*ibid.*) –, memoriile constituie totodată cealaltă jumătate compensatorie, curativă, **împuternicitoare** prin intermediul retrăirii, al împărtășirii și perpetuării în memoria colectivă pe care o prilejuiesc. Ale sale *asuntos* reprezintă, așadar, un spațiu de

⁴⁸ *Tengo que hacer mi ejercicio de tinta solo. Cojo la pluma de Cunegunda con mi mano manchada por el tiempo. Quiero insistir, con mi puño y letra, en que no me ha importado el cuerpo. Tomo una decisión: me quito la ropa y empiezo a escribir con el bolígrafo por la piel de mis piernas. A veces los vellitos se interponen (aunque ya no son muchos) y a Cunegunda le resultará difícil descifrar estos signos alfabéticos. Uso de folio la convexa barriga y como venas azulosas el curso de mi escritura recorre ese pellejo destemplado por los años. ¿Qué palabra escribiré sobre mi miembro? Pues sobre el corazón, en el pecho, escribo que de cuando en cuando algunas mujeres consiguieron darle cuerda. En mi caído brazo izquierdo pongo una letanía de endecasílabos cojos: tengo la piel para escribirme encima, mi mano izquierda con la derecha rima, versos que no merecen tanta lima, si los lee la vista que te estima, la lengua que me lame y me lastima, sin ser de fuego el agua que me arrima, hasta toparse con el codo o sima, pedazo que no me hunde ni me anima... Bah, estos versículos son una tontería y no consigo escribir algunos más derechos en la espalda (no me llega la mano) y este mi cuerpo en pelota, hasta donde he alcanzado, ya ha quedado surcado de letras torpes que no me describen, que no me ocultan, que no me delatan ni relatan. Tanto escribirse encima, para nada. Tanto buscarse en la escritura para saber que cuanto digo de mí no acaba por parecerse nunca a lo que hago, p. 76.*

descărcare și reîncărcare deopotrivă, de reechilibrare înainte de autosuprimare, un spațiu în care actul literar ca terapie verbală – *talking cure* (Durand, op. cit.: 413) – este potențat de „obiceiul de nelecuit al dictării”⁴⁹.

Pe modelul Ángelei, care îi dicta majordomului său ceea ce nu putea sau nu se cuvenea să îi spună direct, în demersul său autoreflexiv don Gaspar dictează ceea ce nu îndrăznise să recunoască până atunci. Dacă potențialul proiectiv al eului funcționează ca o contrapondere a caracterului introiectiv al conștiinței⁵⁰, aserțiunea dongaspariană: *se dicta para hacer literatura* conferă operei o funcție legitimoare a autorității auctoriale instaurate și, de asemenea, dă măsura capacității dongaspariene de proiectare finalmente asumată. În consecință, în *Asuntos de un hidalgo disoluto* ambivalența termenului „dictator” este valorificată prin capricioasa întrepătrundere a științei artistice cu impunerea voinței de dominare. Din trunchiul volitiv dongasparian, voința de adevăr a protagonistului se ramifică în „voința de stil”. Similară aceleia pe care Abad Faciolince o atribuia scrierilor lui Trapiello⁵¹, voința de stil întrupată de DG devine evidentă în măsura în care eșafodajul intimității reconstruite prin memorii nu conturează doar *forma mentis* dongaspariană, ci se transformă în oglindă a stilului protagonistului. În lumina maximei baronului de Buffon, *le style*

⁴⁹ *De esas tres semanas que no olvido me viene el hábito insanable de dictar en lugar de escribir. Escribir es un oficio galante; se dicta para hacer literatura*, p. 135.

⁵⁰ „Eul ca proiecție și conștiința ca introiecție”, în Ramona Ardelean, op.cit, f.p.

⁵¹ A se vedea interviul luat autorului de către Manuel Llorente pentru *ELMundo* din 12/03/2020, <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/03/12/5e693a1021efa072518b45b3.html>.

*c'est l'homme même*⁵², contorsionata literă a esteticii neobaroce instrumentate de către DG în siajul tradiției hispano-americane⁵³ deconspiră seva spiritului zbuciumat al personajului. În opoziție cu poza sobră, indiferentă, temperată afișată, stilul literar dongasparian este fidel fondului „teluric” (Păcurariu 1975: 143-160), nărăvaș hispano-american, astfel încât memoriile devin o cristalizare a esenței și voinței eroului, precum și principala scenă de constelare a dionisiacului refulat. Înțeles în spirit nietzschean (1992) ca sursă creatoare complementară apolinicului, „ca putere de a accepta viața în pofida cruzimii ei de către un subiect care [...] nu este dat, ci trebuie să se autoconstruiască în permanență” (Dragomir 2006: 186), dionisiacul care vertebreează scriitura dongaspariană antrenează în primul rând nu doar plăcerea participativă, ci în special pe aceea diriguitoare, a auto-reconstrucției și auto-citirii identitare în reflecția sa literară. Plăcerea ține, prin urmare, de sentimentul de putere, de acea mult-râvnită senzație îmbătătoare de control redobândit de protagonist.

Chiar dacă descinderea introspectivă are partea ei demonstrată de supliciu, prin excitanta libertate de expresie pe care o presupun, conceperea și realizarea propriu-zisă a memoriilor constituie un prilej de desfătare artistică și cognitivă totodată pentru eroul care redescoperă și reinventează multiple fațete ale personalității sale. Instalarea pe tronul memoriilor a

⁵² Adagiu reluat de Montaigne în eseu *Mașinațiuni*, cules și inclus de Victor Amela în *Antología de citas. Sabiduría humana en 30.000 sentencias*, Styria, Barcelona, 2009, p. 302a.

⁵³ Cf. Jeong-Hwan Shin, „La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica, în *Actas del VIº Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, María Luisa Lobato & Francisco Matito (ed.), 2002, pp. 1669-1680, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf.

acestui iscusit *homo ludens* cu o vădită pasiune pentru meșteșugul literar și tragerea sforilor propriei opere face posibilă distingerea în Asuntos de un hidalgo disoluto a unor tușe de *Künstlerroman*. Înainte de marea autodistrugere, ca scop ultim, primează, deci, dezvoltarea și afirmarea de sine a artistului, pentru care memoriile devin marea operă a vieții sale, în care acesta joacă tardiv rolul de protagonist, debutând simultan ca regizor. Transformat în *homo performans*, pătimașul judecător-jucător își face autoreprezentarea prin jonglerii paronomazice, care vor deveni cu timpul stilemul abadfaciolincean, prin elemente conceptiste și termeni de o înfiorătoare sugestivitate, făcând dovada ingeniozității tipice hispano-americe de măiestrită adaptare și prelucrare stilistică prin pastișă a elementelor adoptate. Virtuozitatea stilistică de factură neobarocă tradusă la nivel de tehnici narative, menite să ducă la recuperarea perspectivei protagonistului, rezultă în același „imaginar baroc” pe care Alina Crihană îl identifica în operele scriitorilor români șaizeciști, „convocat în construirea acestor lumi în care orice spectacol este, mai întâi, spectacol față de sine, dramatizare perpetuă a destinului histrionic al unui actor proiectat în zeci de oglinzi” (2011: 13).

Supralicitând conotațiile funebre, jocul de oglinzi din romanul columbian în cele din urmă transformă labirintul-casă⁵⁴

⁵⁴ A se vedea în acest sens și rezonanțele evanghelice (Matei 10:37) pe care le capătă formularea invitației adresate în prolog cititorului de a „*intra sub acoperământul casei (sufletului) protagonistului. Pero estoy anticipando demasiado para un prólogo, vestíbulo del libro en que nos saludamos. Ya habrá tiempo y páginas para decirlo todo. Todo: mis dichos, disparates, dictados y dicterios: todo. Lector (si existes), yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para animarme. Lector, yo sé que eres indigno de poner un pie en mi casa, pero una palabra tuya bastará para crearme. Lector, yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme*, p. 14. Smerirea și lăsarea la mila cititorilor înveștiți, sub raport metafictional, cu putere mântuitoare, dătătoare de

într-o casă-cavou... Adaptând adagiul nietzschean: *tenemos el arte para no morir de la verdad*⁵⁵, am spune că DG utilizează arta *para morir de verdad*. Altfel spus, pentru eroul abadfaciolincean, care își asumă pronia literară, arta nu mai îndeplinește doar funcția compensatorie și complementară unei realități insuficiente, respingătoare, insuportabile, ci îi oferă protagonistului cadrul oportun pentru a-și expune propriul adevăr și a pune în scenă suicidul ca act de situare deasupra realității.

Despre suicid Camus mai afirma că este un gest care „se pregătește în adâncurile tăcute ale inimii, precum o mare operă” (*ibid.*). În cazul eroului abadfaciolincean, acest lucru se adevărește, suicidul dongasparian putând fi considerat în sine marea operă a eroului, acea *ultimate work of art* (Álvarez 2002: 247) sau acea *opus magnum* care încununează procesul individuației. Orchestrat ca un spectacol artistic în sine, și constituind, în plus, dovada „artei de a ne sinucide la rece” (Cioran 2011: 73), suicidul este propus de către protagonistul abadfaciolincean ca singură alternativă pentru curmarea suferinței de a trăi în baza absenței unui motiv întemeiat pentru prelungirea

viață, față de care DG își declară nevrednicia dintr-o poziție de supunere aproape imploratoare – care amintește de ruga sutașului, dar și de alte rugăciuni către Iisus Hristos –, intră într-un contrast flagrant cu trufia îndumnezeitoare dongaspariană, care transpare la doar câteva rânduri mai încolo și care acționează ca principal resort al suicidului. Opusă pioșeniei afișate într-un astfel de caz, omnipotența asumată de către DG în interiorul textului, din postura de “comandant”, încrezător în propriile calități, peste sutele de pagini ale artefactului său, atestă labilitatea personajului.

⁵⁵ *Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen, apud Elena Cué, „Friedrich Nietzsche: Sobre el arte y la belleza”, în Alejandra de Argos. Revista digital din 16/02/2017,*

https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/10-otras-artes/485-friedrich-nietzsche?fbclid=IwAR31CvpShzhDPB-3DZcs7vnxqHQTNVSyKOX9BMtBZ9Kuj3TN6qG_VvBE24I .

acesteia (Pavese 2006). În cazul romanului columbian se dovedește din nou utilă judecata emisă de Alina Crihană în urma analizei romanelor postmoderne românești, unde „autorii deconstruiesc mitologia rezistenței [...] în aceeași măsură în care o exaltă”, eroii lor fiind „maestri ai torturii în efigie: ei nu mai au nevoie de călăi exteriori, colectați, firește, din trecutul întunecat [...]. Dureroasa revelație de la capătul acestei căutătorului de adevăr este întotdeauna aceea a călăului ascuns în sine” (*idem*: 13). De data aceasta, însă, latura distructivă, auto-torturantă pe care DG o descoperă în sine, valorificată în gestul capital final, nu pare să fie concepută ca o osândă, ci mai degrabă ca o izbândă. Fiind o măsură categoric disperată, dar premeditată, pe care DG o ia cu o seninătate elină și o proiectează ca pe un gest de frondă, eliberator, suicidul pare să devină rezistența, refuzul de a sucomba în fața degradării și de a se complăce în corupția generalizată. Asumarea necesității unei *mors certa* acompaniate de o *hora certa*, autoimpusă, vine să estompeze ratarea existențială și este concepută, așadar, ca o lovitură de teatru aplicată unui destin discreționar.

Concluzii

În concluzie, prin proteismul motivației și densitatea conotativă a autosuprimării, abordarea tabloului suicidar dongasparian ne-a permis explorarea unei importante coordonate antropologice hispano-americane cu irizații universale în romanul de debut abadfaciolincean, care poate fi asimilat negreșit unuia al condiției umane, unde nașterea, creșterea, afectivitatea, aspirația, contradicția și moartea capătă un relief singular pentru Hispano-america prinsă în menghina opozițiilor paradigmatică centru – periferie, civilizație – barbarie, libertate – tiranie, realism – idealism. Spre deosebire de marii eroi din literatura europeană, pentru care sinuciderea ar fi fost o formă crasă de lașitate, o dezonorantă mostră de slăbiciune, și nu o faptă de vitejie, în spectrul

idiosincronic dongasparian sinuciderea poate fi contemplată, nu atât ca o depunere a armelor, cât mai ales ca o redescoperire și folosire a celor câteva regăsite prin scris, și poate trece nu atât ca o *răpunere* cauzată de zdrobitoarea imposibilitate a ființării genuine, ci mai degrabă ca *repunere* pe direcția dorită – aceea a neființei – de către protagonist. Făcând dovada unei structuri eshatipice în măsura în care scenariul arhetipal „rezultă abia la final, rezumator și teleologic”, degajându-se „treptat, prin acumulări și depuneri, prin coroborarea și sinteza tuturor relațiilor [...], prin însumarea lor palimpsestică” (Braga 2006: 284), și cu o figură centrală care se manifestă anarhetipic, romanul abadfaciolincean vădește arheologia unei evoluții primordiale pentru protagonistul său descentrat, translogic, lipsit de un sens vital. În ciuda evidentei sale „stări alterate de conștiință” (Picon 1973, *apud* Braga, op. cit.: 261-262), DG nu recurge la suicid în lumina acestei pseudomaladii, ci devine prin aceasta o instanță generatoare de sens. „Individul anarhetipic”, afirmă directorul Centrului de Cercetare a Imaginarului *PHANTASMA* din cadrul universității clujene, „este omul care nu își mai reprimă laturile contradictorii și aparent ireconciliabile, care nu își mai amputează tendințele divergente, ci dimpotrivă, le acceptă și le explorează [...]. El nu se mai culpabilizează pentru faptul că nu are un chip unic, un comportament monodrom, un proiect de sine teleologic sau un ideal imuabil, că nu este construit ca o personalitate monolitică, ci se recunoaște în adevărata sa bogăție, neunificată, își dă libertatea de a se comporta ca un subiect multiplu, poliedric” (2006: 266). Traectoria dongaspariană se înscrie, astfel, pe orbita mutației de paradigmă în sensul constituirii în și valorizării creativității anarhetipale, plurimorfe, ca o paradigmă funcțională „de sine stătătoare și nu ca un rebut sau o excrescență a canonului arhetipal” (*idem*: 286). Propus ca un instrument mult mai adecvat de cercetare a imaginarului, ce aduce plusul urmăririi „pulsăției subatomice” și „vieții nebuloase” (*idem*: 262) a

personajelor, dar mai ales ca unul de „abordare a temelor care exercită asupra noastră un efect de *numinosum*”, printre care se numără „relatările despre experiențe letale” (*ibid.*), anarhetipul se pretează analizei personajului abadfaciolincean, dotat cu o „personalitate necoordonată cu supraeul”, cu „multiplicități neintegrate”, pe care o dezassemblează și reassemblează pe parcursul romanului.

Ca nimicitoare mărturie a conflictului individului cu societatea (*ibid.*), suicidul constituie cadrul categorial al împuternicirii și afirmării identitare pentru un subiect care se delimitează, sucumbă chemării abisale și apoi se dezlimitează. Dacă a sa condiție de orfan stă la baza aplecării compulsive spre călătorii și vagabondaj, aceleiași „dorințe sporite de autocunoaștere” (Françoise Dolto, *apud* Braga, op. cit.: 80) DG îi dă curs prin scris, care, „pe modelul călătoriei șamanice [a sufletului] explorează o realitate în curs de constituire” (Braga, op. cit.: 284) din acel „loc care le permite indivizilor să se identifice pe ei înșiși prin intermediul imaginilor de dependență și pierdere” (Rosolato 1978, *apud* Braga, op. cit.: 82). Ca pornire omfalică, suicidul din finalul romanului columbian vine în prelungirea scrisului devenit principalul vector al pulsunii cognitive a protagonistului. Auto-nimicirea încheie călătoria literară și adâncește *la relation avec l'inconnu* printr-o redobândire a puterilor și o „reconectare la sursele vieții inconștiente primitive [...], la sinele originar al embrionului” (Braga, op. cit.: 83-84). Suicidul devine, astfel, recuperator. Dacă obsesia iluminării găsisese un fâgaș de rezolvare paradoxal prin coborârea în întuneric, suicidul constituie lumina de la capătul tunelului. Pentru memoriile literare născute din tenebre, paradisul final atins prin gestul suprem de eliberare își ia lumina din flăcările iadului străbătut. În consecință, dezrobirea realizată prin suicid se realizează prin iraționala „cunoaștere” asimilatoare și apoi „dizolvantă” la finalul unei „călătorii inițiatice spre Marea Zeiță”

(idem: 84) „cu scopul de a fi regestat și născut a doua oară de la condiția de muritor la cea de nemuritor, [...] ca [sic!] copil divin, ca zeu” (idem: 226), prin consacrarea sa ca autor la nivelul diegetic.

Chiar dacă se pretează și interpretării ca fiu risipitor al potențialului său, pe care nu reușește să îl valorifice pe deplin în viață, nucleul numinos din actul suicidal dongasparian este revelator pentru transformarea protagonistului într-un mare trezorer de experiențe. Caracterul înrobitor al metodei de dezrobire personală aleasă rezidă în faptul că fațeta sa scriitoricească ni-l înfățișează pe protagonistul abadfaciolincean pentru prima dată indirect angajat în servirea transgenerațională printr-un gest prometeic de “furt” și diseminare a focului cunoașterii rămas în urma dispariției sale fizice.

Bibliografie primară

ABAD FACIOLINCE, H. (1994): *Asuntos de un hidalgo disoluto*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

Bibliografie secundară

ABAD FACIOLINCE, H. (2019): *Lo que fue presente (Diarios 1985-2006)*, Bogotá: Alfaguara.

ÁLVAREZ, A. (2002): *The Savage God. A Study of Suicide*, London, Bloomsbury Publishing.

AMERY, J. (2012): *Despre sinucidere: Discurs asupra morții liber alese*, Corina Bernic (trad.), București: Editura ART.

ARDELEAN, R. (2019): *Eul și fragmentarea conștiinței umane. O explorare din perspectiva fizicii cuantice, filosofiei, teologiei și psihanalizei*, București: Humanitas.

BARTHES, R. (1971/1980): „Responses”, 1971, nr. 47, p. 103, reluat în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*, Adriana Babeți, Delia Șepețean-Vasiliu (trad.), București: Univers, p. 448.

BĂDESCU, I. (1997): *Teoria latențelor colective. Contribuții la studiul popoarelor*, București: Isogep-Euxin.

- BĂDESCU, I. (2007): *Sociologie noologică. Fundamente spirituale ale societății*, București: Editura Mica Valahie.
- BĂDESCU, I. (2010): *Sociologie noologică. Ordinea spirituală a societății. Strat și substrat sufletesc, Opera omnia*, Iași: Tipo Moldova.
- BĂDESCU, I. (2011): *Sociologie noosică. Ordinea spirituală a societății*, București: Mica Valahie.
- BÂRLEANU, C.-H. (2017): *Sub semnul Pulsunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. I, Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
- BECKER, E. (1972): *The Birth and Death of Meaning: An Interdisciplinary Perspective on the Problem of Man*, London: Penguin Books.
- BECKER, E. (2011): *The Denial of Death*, London, Souvenir Press Ltd.
- BIBERI, I. (2000): *Thanatos. Psihologia morții*, prefață de acad. Constantin Bălăuceanu-Stolnici, București: Editura Curtea-Veche.
- BIEDERMAN, H. (2002): *Dicționar de simboluri*, 2 vol., Dana Petrance (trad.), București: Saeculum.
- BLAGA, L. (1985): *Opere*, vol. 9 (*Trilogia culturii*), Dorli Blaga (ed.), București: Editura Minerva.
- BRAGA, C. (1999): *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca: Dacia.
- BRAGA, C. (2001): *Postcolonialism și postcomunism, Caietele Echinoux*, Vol. 2, Cluj-Napoca: Dacia.
- BRAGA, C. (2002): *Teoria și practica imaginii: imaginar social. Caietele Echinoux*, Vol. 3, Cluj-Napoca: Dacia.
- BRAGA, C. (2006): *De la arhetip la anarhetip*, Iași: Editura Polirom.
- BRAGA, C. (2007): *Concepte și metode în cercetarea imaginarii. Dezbaterile Phantasma*, Iași: Polirom.
- BRAGA, C. (2011): *Psihobiografii*, Iași: Polirom.
- BURTICĂ, C. (2002): *Suicidul în literatura europeană, modernă și contemporană*, Craiova: Editura Didactica Nova.
- BUTOI, T. (2001): *Sinuciderea, un paradox*, București: Editura Științelor Medicale.
- CAMUS, A. (1969): *Mitul lui Sisif*, București: Editura pentru Literatura Universală.
- CAMUS, A. (2019): *Omul revoltat*, Marina Vazaca (trad.), Iași: Polirom.

- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1997): *Primera Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, décimosexta edición, Madrid: Cátedra [1605].
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1997): *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, John Jay Allen (ed.), Madrid: Cátedra [1615].
- CHEVALIER J. & GHEERBRANT, A. (ed.) (1993): *Dicționar de simboluri*, 3 vol., București: Editura Artemis.
- CIORAN, E. (1933): „Despre sinucidere”, în *Vremea*, an VI, nr. 296, 16 iulie/1933.
- CIORAN, E. (1990): *Pe culmile disperării*, București: Editura Humanitas.
- CIORAN, E. (1992): *Tratat de descompunere*, București: Humanitas.
- CIORAN, E. (2008): *Amurgul gândurilor*, București: Humanitas.
- CIORAN, E. (2011): *Demiurgul cel rău*, Marcu Emamoil (trad.), București: Humanitas.
- CIRLOT, J. E. (2007) *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- COSMAN, D. (2008): *Compendiu de suicidologie*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- CRIHANĂ, A. D. (2011): *Romanul generației 60. Imaginar mitopolitic și ficțiune parabolică. De la mitocritică la mitanaliză*, Galați: Editura Europlus.
- DARÍO, R. (1899): „D. Q.”, în *Almanaque*, Buenos Aires: Peuser, pp. 57-58.
- DRAGOMIR, L. (2006), *Freud și Nietzsche. Un eseu asupra ideii de inconștient*, București: Editura Trei.
- DURAND, G. (1977): *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Marcel Aderca (trad.), prefață și postfață de Radu Toma, București: Univers.
- DURAND, G. (1997): *Figuri mitice și chipuri ale operei*, Irina Bădescu (trad.), București: Nemira.
- DURAND, G. (1999): *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Muguraș Constantinescu; Anișoara Bobocea (trad.), București: Nemira.
- DURKHEIM, É. (2005): *Sinuciderea. Studiu de sociologie*, Mariana Tabacu (trad.), Prahova: Editura Antet XX Press.

- EVSEEV, I. (1994): *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara: Editura Amarcord.
- FRANKL, V. E. (2018): *Omul în căutarea sensului vieții*, Florin Tudose (trad.), București: Vellant.
- FREUD, S. (2011): *Disconfort în cultură*, Roxana Melnicu (trad.), București: Editura All.
- FROMM, E. (1973): *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York: PICADOR.
- GARRISON, E. (1995): *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden: E. J. BRILL.
- GRONDIN, J. (2005): *Del sentido de la vida*, Jorge Dávila, Barcelona: Herder Editorial.
- HAN, B.-C. (2018): *Muerte y alteridad*, Alberto Ciria (trad.), Barcelona: Herder Editorial.
- HEIDEGGER, M. (2003): *Ființă și timp*, Gabriel Liiceanu & Gabriel Cioabă (trad.), București: Humanitas.
- HEINRICH, A. (1984): *Peregrinările căutătorului de ideal: inadaptare și alienare în literatură*, București: Editura Facla.
- IONESCU, Ș. (1998): *Paisprezece abordări în psihopatologie*, Bogdan Bălan (trad.), Iași: Polirom.
- JAUSS, H. R. (1983), *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Andrei Corbea (trad.), București: Univers.
- JUNG, C. G. (2013): *Opere complete vol. 8. Dinamica inconștientului*, Daniela Ștefănescu (trad.), București: Editura Trei.
- JUNG, C. G. (2014): *Opere complete vol. 9/1. Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu (trad.), București: Editura Trei.
- KAST, V. (2013): *Umbra din noi. Forța vitală subversivă*, Laura Karsch (trad.), București: Editura Trei.
- KIERKEGAARD, S. (2006): *Boala de moarte*, Mădălina Diaconu (trad.), București: Editura Humanitas.
- KRAUS, A. (2007): *Morir antes de morir. El tiempo Alzheimer*, México: Taurus.
- LANDSBERG, P.-L. (1992): *Eseu despre experiența morții: Problema morală a sinuciderii*, Marina Vazaca (trad.), București: Humanitas.

- LÉVINAS, E. (1999): *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, Marius Lazurca (trad.), Iași: Polirom.
- LIICEANU, G. (2010): *Despre limită*, București: Humanitas.
- LIICEANU, G. (2018): *Așteptând o altă omenire*, București: Humanitas.
- LIICEANU, G. (2019): *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, București: Humanitas.
- MEAD, G. H. (1934): *Mind, Self and Society*, Chicago: University of Chicago.
- MEAD, G. H. (1968): *Espíritu, persona y sociedad*, Buenos Aires: Paidós.
- MEAD, G. H. (2022): „La Génesis del *self* y el control social”, în *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nr. 55/1991, pp. 165-186, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758619> (consultat la 16/12/2022).
- MIHALACHE, G. (2007): *Sinuciderea în literatura română interbelică*, București: EIKON.
- MINOIS, G. (2002): *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, Mircea Ionescu (trad.), București: Humanitas.
- NIETZSCHE, F. (1992): *Nașterea tragediei*, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan (trad.), Iași: Pan.
- NIETZSCHE, F. (1999): *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*, Claudiu Baci (trad.), Oradea: Editura Aion.
- NIETZSCHE, F. (2012): *Așa grăit-a Zarathustra*, George Emil Bottez (trad.), București: Antet.
- NIETZSCHE, F. (2013): *Știința voioasă*, Liana Miclescu; Simion Dănilă (trad.), București: Humanitas.
- PANIAGUA, P. (2013): „¿Qué es la literatura fractal?”, în *Palabras fractales: Textos de literatura fractal y otras aproximaciones*, Editorial Alita de Mosca-Literatura Indie, ediție digitală: <http://literaturafactal.blogspot.com/> (consultat la 16/10/2022).
- PAVESE, C. (2006): *Meseria de a trăi*, Jurnal 1935-1950, Florin Chirișescu (trad.), București: Editura ALLFA.
- PAVESE, C. (2017): *El oficio de vivir*, Angel Crespo (trad.), Lectulandia Titivillus.

- PĂCURARIU, F. (1975): *Individualitatea literaturii latino-americane*, București: Univers.
- PETRAL, I. (1995): *Știința morții*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- PICON, G. (1973): *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, Viorel Grecu (trad.), prefață de Mircea Martin, București: Univers.
- RICEUR, P. (1998): *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Magdalena Popescu, Valentin Protopopescu (trad.), București: Trei.
- RICEUR, P. (1999a): *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică I*, Horia Lazăr (trad.), Cluj-Napoca: Echinox.
- RICEUR, P. (1999b): *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică I*, Ion Pop (trad.), Cluj-Napoca: Echinox.
- ROLNIK, S. (1989a): *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, Andrea Álvarez Contreras (trad.), São Paulo: Estação Liberdade.
- ROLNIK, S. (1989b): *Cartographies schizoanalytiques*, Paris: Galilée.
- ROLNIK, S. & GUATTARI, F. (2006): *Micropolíticas. Cartografía del deseo*, Florencia Gómez (trad.), Madrid, Traficantes de Sueños, <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADtica-TdS.pdf> (consultat la 13/12/2022).
- SÂRBU, A. (2001): *Suicidologie integrativă*, București: Editura Ars Academica.
- SAMUELS, A. et al. (2005): *Dicționar critic al psihologiei jungiene*, traducere și studiu introductiv de Corin Braga, București: Humanitas.
- SARTRE, J.-P. (1973): *El existencialismo es un humanismo*, Victoria Prati de Fernández (trad.), Buenos Aires: Sur.
- SARTRE, J.-P. (1988): *El ser y la nada*, Juan Valmar (trad.), Buenos Aires: Losada.
- SARTRE, J.-P. (1990): *Greața*, Univers, Alexandru George (trad.), București: Univers.
- SARTRE, J.-P. (2000): *Adevăr și existență*, Arlette Elkaïm-Sartre, Giuliano Sfichi (trad.), Iași: Polirom.
- SARTRE, J.-P. (2014): *La trascendencia del ego*, Miguel García-Baró (trad.), Madrid: Síntesis.

- SCHOPENHAUER, A. (2010): *Viața. Amorul. Moartea*, București: Editura Antet.
- SCHOPENHAUER, A. (2012a): *Arta de a fi fericit*, Mariana Ilie (trad.), București: Editura Antet Revolution.
- SCHOPENHAUER, A. (2012b): *Lumea ca voință și reprezentare*, Radu Gabriel Pârnu (trad.), București: Humanitas.
- SOVIANY, O. (2011): *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală. Vol I. Lirica ultimelor decenii de comunism*, București: Casa de Pariuri Literare, Casa de Pariuri Literare, ediție digital: <https://issuu.com/cdpl/docs/octavian-soviany-cinci-decenii-de-experimentalism-/15> (ultima consultare: 12/10/2022).
- ȚUGUI, P. (1998): *Amurgul demiurgilor*, București: Editura Floarea Darurilor.
- VATTIMO, G. & ROVATTI, P. A. (ed.) (1998): *Gândirea slabă*, Ștefania Mincu (trad.), Constanța: Editura Pontica.
- VATTIMO, G. (1993): *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, Ștefania Mincu (trad.), Constanța: Editura Pontica.
- *** *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (2007): Víctor García de la Concha (ed.), prefăță de Gregorio Marañón, Madrid: Espasa Calpe [1554].

Comparative Literature



Comparative Literature
Vergleichende Literaturwissenschaft
Littérature comparée
Literatura comparada
Letteratura comparata

L’histoire de la *vraie* Jeanne la Pucelle, du Moyen Âge à Matéi Visniec (The story of the *real* Joan the Maid, from the Middle Ages to Matéi Visniec)

Olga GANCEVICI

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: This essay focuses on Joan of Arc, a fifteenth-century figure that has since become part of global collective consciousness. Situated between history and myth, she can only be completely defined by her thaumaturgic aspect, resisting rational explanation. Symbol and prolific source of adoration, controversy, and diverse artistic renderings, the Maid of Orléans has also inspired a play by Matéi Visniec (2009), which delivers a contemporary interpretation of her story. Finding herself in the antagonistic position of both combatant and victim, once the commander of Charles VII’s army and the symbol of French liberation, the young woman has now become a brand for vinegar, mustard, pain d’épices, chicory, Camembert or Coulommiers cheese. Questions arise with respect to the claim made by Matéi Visniec’s heroine that she is the *true* Joan of Arc and the *miracle*.

Keywords: war, myth, history, truth, theatre

Préambule

Au cours de plusieurs recherches que nous avons menées sur le rapport entre les guerres et la condition de la femme dans ces entreprises sanglantes (Gancevici, 2012 ; Gancevici, 2023), en révolutionnaire, combattante, ainsi qu’en femme qui attend le retour de son mari/ père/ fils/ frère et qui subit elle-même toute sorte de violences derrière le front, l’une de nos conclusions est que l’état naturel de l’être humain est quasi généralement

conflictuel, mais, d'une manière transitoire, on arrive à des ententes, des alliances, des conventions de paix. Une violence atavique irrépressible, nichée dans les tréfonds de l'individu, le pousse au combat ; l'homme constamment guerrier n'est déjà plus un stéréotype, mais une marque indélébile de l'être, depuis toujours, en fait, depuis que l'homme est entré dans l'Histoire.

Au V^e siècle av. J.-C., Sun Tzu fournit un manuel sur les meilleures stratégies militaires et élève la guerre au rang d'art (2008). De nos jours, l'on pourrait s'imaginer vivre dans un monde qui élude l'agression, surtout armée, mais non : même lorsque l'on se croit en paix, l'homme doit garder son épée à côté, pour se défendre au cas où – idée en accord total avec les règles-recommandations du général chinois précité, ainsi qu'avec l'opinion de Matéi Visniec que « la liberté devait être défendue par les armes. » (2023, p. 105). La guerre déclenchée aux portes de l'Europe en 2022 prouve que la barbarie continue à être engendrée et répandue d'une manière proliférante, comme si l'objectif infraliminal de l'espèce humaine était la destruction et l'autodestruction à tout prix.

Pendant la Guerre de Cent Ans qui dura en fait 116 ans, de 1337 à 1453, on ne connaissait pas encore *L'Art de la Guerre*, la première traduction en français datant du XVIII^e siècle et en anglais, du début du XX^e siècle. On combattait avec des stratégies occidentales qui ont conduit à une guerre apparemment interminable. Il y eut plus d'une trentaine de traités de paix, plusieurs par an, un par an ou un tous les deux ans, jusqu'au moment où ils furent plus espacés. Afin de mieux ancrer notre recherche dans un certain contexte historique, nous retenons *Le Traité de Troyes* du 21 mai 1420, qui contenait une clause par laquelle Charles VI et sa femme, la reine Isabeau de Bavière, alliée aux Bourguignons, déshéritaient leur fils, Charles de Ponthieu, faisant ainsi d'Henri V d'Angleterre l'héritier légitime du trône. Ce à quoi s'ajoute *Le Traité d'Arras*, signé le 21

septembre 1435, entre Charles VII, devenu pourtant le roi de France, et le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, qui met fin à la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons. On retombe, avec cette guerre, ou plutôt ces guerres interrompues passagèrement par des paix provisoires, dans un Moyen Âge dominé par des disputes territoriales et maritimes entre les royaumes de France et d'Angleterre, des défaites et des reconquêtes, des luttes pour le pouvoir politique, dans les circonstances d'une crise économique qui s'aggravait par la chute démographique. On est, en effet, au plein milieu de l'époque de Jeanne d'Arc – mythe, légende, symbole (national), source féconde d'adoration, de débats, controverses, recherches scientifiques, d'œuvres d'art et littéraires, de spectacles, films et d'hommages diverses.

Jeanne n'a pas l'expérience de vie et de mort d'Hécube, la reine comblée qui a été témoin de la mort de tous ses enfants et à la destruction de Troie, sa cité prospère (Visniec, 2018). Elle n'a pas non plus la ruse de Lysistrata qui parvient à arrêter la guerre entre Athènes et Sparte en mettant au point une révolte des femmes par le biais d'une grève du sexe (Visniec, 2023). Avant d'être une victime de la guerre, Jeanne incarne la guerrière. Elle fut une jeune fille ingénue mais ferme dans ses convictions, avec une foi inébranlable et une confiance entière en Dieu. Sur ces attributs se greffent son patriotisme, sa vaillance et son destin de martyre.

Jeanne d'Arc entre histoire et mythe

Avec Jeanne d'Arc, on rejoint l'ensemble des personnalités fameuses dont en apparence tout le monde est au courant sans documentation, ni analyse détaillée, parce qu'elle fait partie de la conscience du monde (notamment européen, chrétien).

Surnommée posthumément la Pucelle d'Orléans, elle couvre deux aspects antinomiques de la guerre : d'une part, la violence exercée, et de l'autre, la violence subie. Elle s'intègre de

bon cœur dans les rangs des combattants français pour la libération, en acceptant, donc, l'agressivité, en s'identifiant elle-même à la main qui dispense la mort et en assumant le risque de devenir victime, à son tour, d'être blessée, meurtrie, tuée. (Mengète. « Un jour, une garde te violera... », Visniec, 2009, p. 108).

Jeanne assume une mission essentielle, mais reste confinée à un rôle second, derrière « son » roi Charles VII. D'ailleurs, les poncifs culturels sont inchangés depuis toujours, le premier rôle dans les guerres revenant aux hommes, peu importe à quel point les femmes sont impliquées dans les mouvements de combat (Bucaille, 2013). L'usage de la violence dans le cas de Jeanne n'est pas fait pour libérer la femme de la domination patriarcale de l'homme, mais pour libérer son pays de la domination des occupants étrangers et de leurs collaborateurs traîtres. Et, pourtant, on interprète les actions, le personnage de la Pucelle et son destin troublant de multiples points de vues, voire féministe, puisque l'Histoire se révèle en fonction des époques et des courants idéologiques qui se sont succédé.

Née vers 1412 à Domrémy, sur le territoire actuel de la Lorraine, et morte brûlée vive sur le bûcher le 30 mai 1431 à Rouen, à la suite d'un procès d'hérésie, réhabilitée en 1456, suite à un autre procès, béatifiée en 1909 et canonisée en 1920, sa fête nationale étant établie au deuxième dimanche du mai. Une jeune fille illettrée, mais obstinée à accomplir ce qu'elle croyait être sa sainte mission, celle de restituer à la France les terres conquises et les cités occupées, mais par-dessus tout, de restaurer la dignité et l'honneur du roi et de son peuple. Tel est le parcours de Jeanne dans un profil succinct et réaliste. Cependant, Jeanne d'Arc ne serait pas complète sans sa part de magie et de miracles. Tout compte fait, la Pucelle d'Orléans est (devenue) un mythe particulièrement grâce au profil thaumaturgique de sa personnalité, inexplicable de manière rationnelle.

D'une part, il y a des figures et personnalités historiques, des événements réels, des documents authentiques rapportant des données factuelles véridiques du Moyen Âge et de la Guerre des Cent Ans ; de l'autre, plusieurs incertitudes et approximations génèrent plutôt des interprétations des faits et des profils de ceux qui occupèrent le devant de la scène sociopolitique de cette époque-là. Jeanne d'Arc a donné naissance à de nombreux commentaires, vu les aspects de sa personnalité tant réelle que légendaire, et cela, dès sa naissance même, qui eut lieu vraisemblablement dans la ferme à trois pièces de sa famille composée par Jacques d'Arc (père), Isabelle Rommée (mère), quatre garçons et deux filles. Concernant la date de sa naissance, les historiens médiévistiques ne s'accordent pas là-dessus ; ceux qui encouragent le côté magique de Jeanne d'Arc, l'établissent durant la nuit de l'Épiphanie, pour ajouter à sa personnalité mythique la valeur symbolique de cette nuit des Rois, comparable à la « naissance d'un sauveur pour le royaume » (Beaune, 2004, p. 26). Il y en a d'autres auteurs qui mentionnent certains signes merveilleux accolés à la venue au monde de Jeanne, par exemple, le long chant nocturne d'un coq.

Originaire du duché du Bar – territoire aux suzerainetés diverses à l'époque –, Jeanne se révèle être placée au croisement d'éléments réels et immatériels, rationnels et inhabituels, mystiques, symboliques. Dès son nom, on est déjà en plein débat. Jeanne, Jeannette, ou bien Jehanne (Laurent-Lefèvre, 2004), selon la transcription latine de son procès en nullité de condamnation, elle est *Johanna Darc dicta Puella*. Cependant, l'encre a beaucoup coulé au sujet de l'anthroponymie, des toponymes (Arc), du patronyme orthographié différemment (Darc, Dars, Darx, Dare, Day, d'Ailly, Duly ou du Lys – fleurs qui figurent dans les armoiries conférées à Jeanne à la levée du siège d'Orléans), son matronyme rallié à son surnom enfantin (La Jeannette de la Rommée – à Domrémy, les femmes portant le nom

de leur mère) et, enfin, La Pucelle qui désigne l'héroïne en moyen français, ou bien, *Puella*, qui la caractérise, comme lui convint le mieux, d'ailleurs, à la fois en tant que fillette, jeune fille et vierge consacrée à Dieu. Vraiment, en écrivant l'Histoire, tout en cherchant à donner les informations les plus précises, on peut plutôt tout compliquer.

Jeanne souhaite accomplir une prophétie qui circulait dans sa province natale : perdu par une femme (Isabeau de Bavière), le royaume de France, pourrait être rétabli par une vierge des marches de Lorraine (Contamine, Bouzy & Hélyary, 2012, p. 104). Pour ce faire, elle suivra ses révélations et les « voix » qu'elle entendait. Au cours du procès, Jeanne affirme qu'elle a entendu les voix des saintes Marguerite d'Antioche et Catherine d'Alexandrie et de l'archange saint Michel, qui lui ont voué la mission de délivrer la France occupée par les Anglais. La première fois qu'elle aurait eu une telle expérience révélatrice qui l'aurait effrayée se fut lorsqu'elle avait environ treize ans. Puis, elle continuait à avoir de tels moments où les « voix » la guidaient. Inébranlable dans sa foi et dans sa ferveur religieuse, Jeanne parvient à rencontrer Charles VII, à le conduire au sacre, à Reims, et à intervertir le cours de la Guerre de Cent Ans, à la suite des victoires obtenues avec l'armée française qu'elle commande à Orléans et dans d'autres batailles, par ordre chronologique, de Jargeau, Meung-sur-Loire, Beaugency, Patay, Troyes, Montépilloy. Assiégés, Paris se défend et la ville-forteresse Compiègne rend Jeanne prisonnière des Bourguignons en 1430. Elle fut trahie et vendue aux Anglais par Jean de Luxembourg, comte de Ligny, pour dix mille livres. Accusée d'hérésie, Jeanne a été jugée dans le château de Rouen, à travers un procès plein d'irrégularités, et condamnée à être brûlée sur le bûcher en 1431. Sur l'ordre du pape Calixte III et à la demande du roi et de la mère de Jeanne, le procès fut repris et celle-ci fut innocentée et réhabilitée en 1456.

À l'égard de Jeanne d'Arc, reste et continue à s'accumuler une énorme quantité de documents faux ou déformants, témoignages imprécis, portraits réalisés par ouï-dire, donc imaginés, à part les minutes des deux procès qui ne sont pas elles non plus exemptes d'altérations diverses. Y déceler les vérités s'avère être un processus méticuleux et le chercheur n'a finalement aucune garantie qu'il soit propriétaire de la pure vérité.

La véritable mais évanescence Jeanne d'Arc de Matéi Visniec

L'une des personnalités les plus célèbres, Jeanne d'Arc traverse, ainsi, les siècles dans des centaines de productions artistiques, tantôt pour être « récupérée », tantôt pour être déformée, diffamée et/ou prise pour icône pour différentes causes.

Basé sur une vaste documentation, Matéi Visniec propose une nouvelle représentation de Jeanne entre histoire vraie et mythe. Avec sa pièce de théâtre *Jeanne et le Feu* (2009)¹, il révèle au fur et à mesure, « [u]ne triste histoire » (p. 14), dans des séquences qui s'étalent comme les pièces d'un *puzzle* de la vie et de la mort de « [l]adite Jeanne » (p. 83) qui se présentait comme la messagère de Dieu.

Jeanne se révèle comme « le miracle » nécessaire (pp. 37-38) pour sauver la France (p. 18) dans le contexte où « ça fait cent ans que les chrétiens sont en guerre contre les chrétiens. Cent ans que l'Angleterre se bat contre la France et que les Français se battent entre eux... » (p. 41). Problématiser et dénoncer la barbarie engendrée par les guerres en général et les guerres

¹ En roumain, la pièce *Ioana și Focul* a été jouée la première fois en septembre 2008, au Théâtre de Comédie de Bucarest, mise en scène par Cătălina Buzoianu et au Théâtre National Eugen Ionescu de Chișinău, République de Moldova, mise en scène par Petru Vutcărău.

consanguines en particulier, c'est un point fort de la dramaturgie de Matéi Visniec. L'écrivain-journaliste cherche des réponses sur l'inconcevable violence de l'être humain, sur ce qui pourrait déclencher ce besoin irrépessible des gens dits « civilisés » de s'entre-déchirer et surtout sur une réaction aussi immédiate que possible pour stopper l'agressivité de ce monde « devenu fou. » (p. 41)

Plusieurs pièces de Visniec allèguent la guerre comme cause ou germe du Mal et de la violence inhumaine produite et subie par des humains : *La femme comme champ de bataille* (1997), *Hécube* (2008), *Lysistrata* (2023), quelques modules du recueil *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude* (2004). Lucides et poignantes, elles rejoignent une thématique actuelle parfois épineuse, à part tous les contrecoups de la belligérance : viol, meurtre, idéologies extrêmes, (im)migration, pouvoir porté au paroxysme, besoin incontrôlable de dominer, déchaînement farouche des gens, déshumanisation, etc.

« La France n'est pas morte. » (p. 17) – affirme Jeanne qui a comme projet de sauver le roi et le pays. Une jeune fille appelée Jeannette, qui peu avant jouait avec ses copines Hauviète et Memgète à l'« arbre des fées » (p. 26), qui ne sait « ni lire ni écrire », qui aime ses deux vaches Praline et Bricole, son âne Ruscot et son chien Job, qui croit en Dieu et sait dire le *Pater*, l'*Ave Maria* et le *Crédo* (p. 26), veut « demander au roi de [lui] donner une armée pour aller chasser les Anglais » (p. 27). On peut douter fort qu'une fille si ingénue puisse accomplir un projet si grandiose. Et d'ajouter que l'on peut douter que son dessein soit raisonnable – fait qui lui attire la moquerie des autres qui la prennent pour « folle », « illuminée » (p. 17), « charlatane » et « petite sorcière » (p. 18). En fait, une jeune fille âgée de dix-sept ans qui ne sait « ni n'A ni B », mais « entend des voix » (p. 26) – des voix qui l'encouragent à délivrer le royaume de France – présente peu de confiance, que ce soit au XV^e ou au XXI^e siècle.

Elle sait « monter à cheval », mais cela ne suffit pas pour commander une armée royale. Ce que l'on considère aujourd'hui comme des stéréotypes culturels patriarcaux étaient enracinés au Moyen Âge : « Les filles ne font pas la guerre. » (p. 28), surtout « une pauvre paysanne » qui ne s'élève pas au niveau des généraux français chevronnés de l'époque.

Si l'on attend toujours des justificatifs mûrs, sages, rationnels et sérieux, les interventions de Jeanne, de même que sa propre brève existence, par rapport à la vie et à la mort de ses congénères, s'avèrent être inaccordables et irrecevables. Elle doit surmonter tant d'obstacles, à partir du plus controversé : *de nos jours* (à lire le XV^e siècle, tout comme le XXI^e siècle), le monde doute que cette jeune fille soit réellement l'envoyée de Dieu, même si, d'une façon conciliante, on peut avouer que « tous les peuplent aiment les miracles. » (p. 29). Jeanne d'Arc suit sa conviction et sa croyance et devient « idole », « ange » et prédicatrice (entre autres, elle prédit sa propre trahison, p. 83). Elle réussit à « réveiller » le roi « pour que l'histoire puisse s'écrire » (p. 29), même si celle-ci sera réécrite à maintes reprises et interprétée selon les nécessités, parce que « [c]'est ça l'histoire, c'est toujours compliqué » (p. 16).

La pièce de Matéi Visniec entrelace le théâtre médiéval et les formules actuelles, postmodernes. Gravité et burlesque y coexistent, ainsi que plusieurs éléments des *soties* (le monde « devenu fou. », p. 41), *moralité* (certaines présences allégoriques antagoniques, par exemple, les voix des saints *versus* les « personnages fulgurants » de la Mort et les Squelettes) et *mystères* à la fois *profanes* et *religieux* (le sujet puisé dans l'Histoire, mais également dans la vie de la sainte Jeanne d'Arc). La *danse de la mort* (pp. 44, 59) mène à l'hystérie collective (p. 61), passant par « la fête des fontaines » (p. 72) et le chant d'un Troubadour (p. 57). Une scène propose un « court spectacle de marionnettes et jeux de doigts » (p. 69) pour représenter la

délivrance d'Orléans. Le pallier fantastique peint le jeu de « l'arbre des fées » pp. 76-77), ainsi qu'une licorne qui traverse toute l'histoire et intègre le sacre du roi dans ce contexte tracé au carrefour réalité-surnaturel-rêve (p. 79). Drame, satire, féerie sont mixés conjointement, à « la foire de l'histoire » (« Venez voir un grand pays à genoux... Venez, le spectacle est gratuit, venez voir un pays agonisant... », pp. 62-64).

Une troupe de comédiens errants, dont « [l]e théâtre est leur vie » (p. 65), se charge de jouer le parcours de Jeanne. Un Conteur, c'est le meneur du jeu. Cependant, Jeanne, que les comédiens prétendent n'avoir jamais vue auparavant, celle qui déclare et répète tenacement être « la vraie Jeanne d'Arc » (p. 19) et « le miracle » (pp. 37, 38), révèle que la troupe expose mal son histoire. Elle, « Jeanne la mal jugée », « Jeanne la mal racontée » (p. 49), confiera au public, c'est-à-dire à la postérité, la vérité sur sa vie et ses exploits.

D'une autre perspective, « [l]es maîtres de la bouffonnerie et de la vérité » ont inventé Jeanne (p. 39), tandis que « les conteurs gagnent toujours face à l'histoire. » (p. 20). De leur côté, les historiens sont finalement pressés à « [a]rrachez [...] tout ce qui touche à Jeanne d'Arc » (p. 120), geste qui lui enlève tout mérite à l'égard de ses victoires, mis intégralement sur le compte de Charles VII. Toutefois, « Jeanne d'Arc est un mythe et les mythes ne meurent jamais. » (p. 19) – déclare la *véritable* Jeanne.

Où trouver la vérité dans ce dédale où chacun promet de la dire ? Qui croire ?

Plusieurs personnalités réelles – le roi Charles VII, Yolande d'Aragon, le duc de Bedford, Jean de Luxembourg, Hanselin, Pierre Cauchon, Geoffroy Thérage – jouent des rôles dans *Jeanne et le Feu*. Effectivement, « au théâtre on peut imaginer beaucoup de choses » (p. 19) ; au demeurant, le théâtre est « un lieu où se produisent des miracles » (p. 20). Le jeu théâtral s'appuie sur des conventions (Pavis, 2002, pp. 69-70), il

représente d'ordinaire un univers factice qui suit des codes, mais, en même temps, il peut être un prétexte pour présenter des vérités qui sont habituellement difficiles à trancher. On partage ainsi l'effet d'une médaille, l'envers et son endroit, peu importe dans quel ordre, font découvrir au moins l'un des portraits véritables de Jeanne d'Arc. D'une part, c'est l'héroïne aux pouvoirs surnaturels qui a délivré le royaume, de l'autre, c'est seulement une légende. Quel que soit le côté où l'on regarde, son destin est troublant.

Dans le registre négatif, les ennemis de la France, ainsi que ses Juges, l'ont considérée comme « mascotte de l'armée », « fille hystérique », « sorcière à la solde des Français » (p. 80), « disciple du Diable » (p. 81). Une liste quasi complète des accusations est la suivante :

Sorcière, sacrilège, devineresse, fausse prophétesse, invocatrice et conjuratrice des malins esprits, superstitieuse, initiée et adonnée à la pratique des arts magiques, mal pensante en tout ce qui se rapporte à la foi catholique, schismatique, doutant et s'écartant de la foi, sacrilège, idolâtre, apostate, maldisante, et malfaisante, blasphématrice contre Dieu et ses saints, scandaleuse, séditeuse, perturbatrice de la paix et y faisant obstacle, excitatrice à la guerre, cruellement altérée de sang humain incitant à le répandre, impudemment et totalement oublieuse de la décence et des convenances de son sexe et revêtant impudemment l'habit d'homme et l'état de guerre, abominable à Dieu et aux hommes, prévaricatrice des lois divines et humaines et de la discipline ecclésiastique, séductrice des princes et du populaire, usurpatrice de l'honneur et du culte divin, hérétique ou du moins véhémentement suspecte d'hérésie... (pp. 95-96)

De ce sempiternel enchaînement, « vers cinq heures de l'après-midi... sur la place du Vieux-Marché à Rouen... », selon le témoignage de Geoffroy Thérage, son bourreau (p. 110), on a gardé sur la mitre de Jeanne quatre mots : « *hérétique, relapse,*

apostate, idolâtre » (p. 109). On remarque partout l'exagération et l'image disproportionnée de Jeanne par rapport à ce qui elle fut et à ce qu'elle fit.

Si l'art théâtral ne réussit pas à livrer une histoire crédible, il y a chez Matéi Visniec l'alternative de la biographie de Jeanne tracée par les bouffons royaux : Hainselin Coq (le fou de Charles VI, hérité par Charles VII), Guillaume Fouel (celui d'Isabeau de Bavière), Engelbert de Clèves (celui de Philippe le Bon, grad duc de Bourgogne), Triboulet I^{er} (celui du roi René d'Anjou), Brusquet (celui du duc de Bedford. Régent d'Angleterre), Chicot (celui de l'empereur Sigismond de Luxembourg), Mathurine (la bouffonne de Jean V, duc de Bretagne). À part leur rôle de divertir, les bouffons réussissent, grâce à leur insolence, à transmettre toujours la vérité à leurs maîtres. Par exemple, Hainselin fait découvrir à Charles VII un inventaire de ses défauts attribués à juste titre par ses sujets et ses ennemis : bâtard, lâche, morose, apathique, déprimé, inquiet, soupçonneux, timide, méfiant, fuyant, craintif, défiant, infortuné, envieux, effacé, mélancolique, fort laid, étriqué de corps et d'esprit, triste figure, honte pour le royaume, mou et paresseux, ayant hérité un grain de folie de son père, le grand infirme de la France, « trop petit et insignifiant » pour que les universitaires l'insultent (pp. 32-35).

La bouffonnerie du Moyen Âge connaît une correspondance contemporaine. Les attitudes antisystèmes, contestataires, les oppositions frontales contre les dirigeants sont parfois plus aisément imaginées par les artistes, si elles appartiennent aux personnages des bouffons. Matéi Visniec s'en sert lui aussi, par exemple, dans la pièce *Le Roi, le rat et le fou du Roi* (2002).

Est-ce que la vérité appartient aux fous ? aux saltimbanques ? aux comédiens ? aux héros et héroïnes devenu(e)s icônes pour une cause ou autre ? aux philosophes ? aux scientifiques ? aux illuminés ? aux religieux et aux théologiens ? à

l'homme médiéval ou à l'homme du XXI^e siècle ? aux historiens, universitaires-chercheurs, journalistes et autres auteurs des XV^e (Thomas de Courcelles), et XIX^e siècles (d'Arc, 1887 ; Quicherat, 1847) ou de nos jours (Senzig & Gay, 2007)² ? La subjectivité de la vérité de Foucault (2014) pourrait être une réponse. D'ailleurs, c'est quoi la vérité ? (Burguess, 2023). Sans aucun doute, c'est une rhétorique qui n'aboutit pas à une résolution. « Chacun sa vérité. », aurait dit Pirandello, avec qui on pourrait croire que la vérité appartient plutôt au personnage qu'à son auteur.

Même les historiens préoccupés par « le sens de l'histoire » (p. 35) peuvent tricher sur la vérité. Même les minutes des procès sont altérées au moment de leur traduction et de leur transcription. Ce n'est pas par hasard que Thomas de Courcelles, recteur de l'université de Paris en 1430, est mentionné et puni dans la pièce de Visniec (« Dans votre cas, je vous suggère plutôt de quitter pour un temps Paris. », p. 119), sachant qu'il a été chargé de la mise en forme et de la traduction en latin du procès de Jeanne et il a éludé son nom des votes compromettants.

Présidé par Pierre Cauchon, évêque de Beauvais, partisan des Bourguignons, le procès de Jeanne se remarque de prime abord par un contraste énorme, à la fois grotesque et intolérable : l'incriminée, une jeune fille, se retrouva seule, devant un nombre impressionnant de juges et participants à sa sentence finale :

Jeanne d'Arc : Voilà, on m'a fait venir devant le Tribunal de l'Inquisition... Moi, une pauvre paysanne, devant tant de juges, d'assesseurs, de consultants, d'universitaire de haut niveau, d'experts en théologie et en droit civil et canonique... Il y avait devant moi le président du Tribunal, un certain M. Pierre Cauchon... Et puis il y avait trois cardinaux, six évêques, trente-deux docteurs, seize bacheliers en théologie, sept docteurs en

² Les références sont sélectives.

médecine, soixante assesseurs, une centaine de clercs, trois greffiers, un huissier... Et moi, j'étais seule... Je n'avais personne pour me défendre, à part Dieu qui me parlait de l'intérieur de mon cœur [...] (p. 100)

Comme le disait le personnage du Moine au début de la pièce, « [c]e ne sont pas les morts, mais les vivants qui nous font peur. » (p. 22). Devant les troupes des occupants anglais, l'arme à la main, Jeanne aurait pu se défendre, mais devant l'armée des juges dont faisaient partie des pareils, elle se vit découragée et écrasée. Des questions tombèrent en cascade et elles furent des plus caricaturales, dérisoires et tendancieuses :

Les saintes qui vous apparaissent ont-elles des cheveux ? (p. 98)
Sainte Marguerite parle-t-elle la langue anglaise ? (p. 98)
Saint Michel, quand il vous apparut, était-il nu ? (p. 99)

Jeanne resta raisonnable jusqu'à la fin, digne, pleine de sagesse, détectant sous l'autorité et le pouvoir de ceux qui la jugeaient la peur devant sa pureté et les remords de la trahison et de la lâcheté des juges : « Vous voulez allumer ce bûcher pour voir partir en fumée votre propre petitesse. » (p. 103) Dans ce contexte, auquel s'ajoute le fait que le bourreau n'arrivait pas « à réduire en cendres [s]on cœur », le secrétaire du roi d'Angleterre, Jean Tressart, avoua : « Nous sommes tous perdus ! Nous avons brûlé une sainte ! » (p. 114). L'histoire consigne, effectivement, que « son cœur est encore intact, il n'a pas brûlé » (p. 120), d'où la valeur de symbole reçu par Jehanne, la Pucelle d'Orléans.

Comme preuve que Jeanne d'Arc reste encore vivante à travers les siècles, malgré la confirmation de Geoffroy Thérage d'avoir jeté dans la Seine tant son cœur encore brûlant, que les restes de son corps (p. 114), les spectateurs de *Jeanne et le Feu* sont impliqués sans entremise dans l'histoire et reçoivent, complices, « *les cendres de Jeanne : des petits cailloux noirs,*

propres, lisses et chauds. » (p. 115). Le monde entier participe à la réécriture de l'histoire, parce qu'« [i]l nous faut un nouveau regard sur la guerre de Cent Ans. » (p. 116). Réinventé, Charles VII, ce « Nouveau Charlemagne victorieux qui regagne le cœur mystique de son royaume » (p. 119), remporte toute la gloire, après ce que l'on arrache « de tous les livres publiés par l'université » toutes les pages où il « apparaît en mauvaise posture, ridiculisé, malmené du point de vue biographique ou stylistique. » (p. 116). Ce « Second Auguste » et « Nouveau César triomphant sur le monde » (p. 118) voile tout mérite de Jeanne d'Arc. C'est ainsi que finissent l'ascension et la chute d'une guerrière visionnaire, d'une innocente qui lutte, dispense la mort et, en même temps, risque et sacrifie sa vie pour la délivrance de son pays. Et pourtant, Jeanne d'Arc s'éternise à jamais par sa sainteté et sa symbolique, à la suite de sa « mission » de combattante libératrice. Son histoire semble avoir une fin ouverte ; il y a des études des spécialistes qui considèrent que Jeanne n'était pas même brûlée (Gay, 2015). D'ailleurs, Matéi Visniec imagine lui aussi de beaux projets de Jeanne, par l'intermédiaire du personnage du roi auquel elle s'était confiée : « Ne m'as-tu pas dit vouloir te marier et avoir trois garçons... Et que le premier sera roi, le deuxième empereur et le troisième pape ? » (p. 78). Au-delà de la guerre et des luttes du pouvoir, Jeanne rêve elle-même d'une vie paisible, dans son pays, servir ses parents et « garder leurs brebis » avec sa sœur et ses frères. (p. 78).

Quelque vraie qu'elle soit dans son rôle de personnage, Jeanne d'Arc de Matéi Visniec ne dupe pas le récepteur (lecteur ou spectateur) : elle est le produit de la métapièce postmoderne *Jeanne et le Feu*. Le récepteur *sait* dès le début qu'elle ne peut pas être *la vraie* Jeanne d'Arc, mais accepte l'illusion et la convention théâtrales.

En guise de conclusion

Dans son *Art de la Guerre*, Sun Tzu (2008) rapprochait la guerre au feu : ceux qui l'initie se mettent en danger eux-mêmes, si elle se prolonge. En fait, le manuel de Sun Tzu Ping-Fa est devenu atemporel, l'un des plus lus et appliqués par les experts militaires (voir les guerres en Asie prémoderne, mais aussi au Viêt Nam du XX^e siècle), ainsi que par ceux qui fabriquent des jeux de stratégies sur les ordinateurs, voire par les spécialistes en relations interpersonnelles (O'Dowd & Waldron, 2007).

Le lien entre les femmes et la guerre n'a pas un caractère unitaire, chose intrinsèque à l'aspect polymorphe de la guerre et de la violence. On ne badine pas avec la guerre et pourtant, dans la pièce de Matéi Visniec, la satire et l'excès collent parfois au comique, même si le substratum est tragique.

Un rat apparaît à un moment donné, puis vient un deuxième et, progressivement, les rats envahissent l'espace. Leur symbolique est complexe, mais nous restons avec l'image forte, inquiétante, déprimante, de la prolifération des pièges à rats comparables à un champ miné pendant les combats. (pp. 65-68).

Une mère dont les vingt enfants sont tués à la guerre (Hécube), une femme qui mène une révolte collective par une grève du sexe (Lysistratra), une jeune vierge combative guidée par son côté thaumaturgique impénétrable par la raison (Jeanne d'Arc), une femme qui décide de garder son bébé conçu à la suite d'un viol collectif comme stratégie militaire déstabilisante (Dorra), une psychologue qui fait de son mieux pour remédier les traumatismes provoqués par la guerre (Kate) sont construites par Matéi Visniec comme si elles devaient nous avertir que la Guerre est devenue atemporelle elle aussi, une sorte d'invariant (culturel) et que des symboles et des mythes incontournables de l'Histoire arrivent à représenter notre monde en dérive dans lequel Jeanne d'Arc fut, tour à tour, marque de vinaigre, moutarde, pain

d'épices, chicorée, fromages Camembert et Coulommiers. (Visniec, 2017).

Corpus de référence

VISNIEC, M. (2009) : *Jeanne et le Feu*, Paris : Éditions L'Œil du Prince.

VISNIEC, M. (2017) : *Ioana și focul, in Ioana și focul. Șobolanul rege. Reverii pe eșafod. Cuvintele lui Iov*, București : Tracus Arte.

Autres textes cités

d'ARC, P. L. (1887) : *Le culte de Jeanne d'Arc au XV^e siècle*. Orléans, H. Herluison Libraire.

BEAUNE, C. (2004) : *Jeanne d'Arc*, Paris : Éditions Perrin.

BURGUESS, E. (2023) : *What is truth?*, BoD—Books on Demand.

CONTAMINE, Ph., BOUZY, O. & HÉLARY, X. (2012) : *Jeanne d'Arc. Histoire et dictionnaire*, Paris : Robert Laffont.

BUCAILLE, L. (2013) : « Femmes à la guerre. Égalité, sexe et violence », *Critique internationale*, Éditions Presse de Sciences Po, n° 60, pp. 9-19. <https://doi.org/10.3917/crii.060.0009>

FOUCAULT, M. (2014) : *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France (1980-1981)*, Paris : Seuil.

GANCEVICI, O. (2012) : *Matéi Visniec – parole et image*, Cluj-Napoca : Editura Casa Cărții de Știință.

GANCEVICI, O. (2023) : « À la recherche de la paix. Des Anciens à Matéi Visniec », *Concept*, n° 1(26), București : UNATC PRESS.

GAY, M. (2015) : 19 20 Édition Lorraine, 22.09.2015, L'INA, France Nancy 3, présentateur Thierry Gelhaye. [En ligne] : https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/g1658440_001_039/invite-marcel-gay-

[journaliste-et-auteur-de-l-affaire-jeanne-d-arc](#) (page consultée le 20 août 2022).

- LAURENT-LEFÈVRE, J.Y. (2004), *Jehanne nommée d'Arc, née et morte sur Y*, Ed. Pie.
- O'DOWD, E., & WALDRON, A. (1991): "Sun Tzu for strategists", *Comparative Strategy*, n° 10(1), pp. 25-36. <https://doi.org/10.1080/01495939108402828> .
- PAVIS, P. (2002) : *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, pp. 69-70.
- QUICHERAT, J. (Éd.) (1847) : *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle* (Vol. 13). Renouard.
- SENZIG, R. & GAY, M. (2007) : *L'affaire Jeanne d'Arc*, Éditions Florent Massot.
- TZU, S. (2008) : *L'Art de la Guerre, début du V^e siècle av. J.-C.* ; traduit par Joseph-Marie Lamiot (1772), PhiloSophie.
- VISNIEC, M. (2002) : *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, Carnière-Morlanwelz (Belgique) : Lansman.
- VISNIEC, M. (2004) : *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Carnière-Morlanwelz (Belgique) : Lansman.
- VISNIEC, M. (2018) : *Pourquoi Hécube*, Paris : Éditions Non Lieu.
- VISNIEC, M. (2023) : *Lysistrata, mon amour*, Paris : Éditions L'Espace d'un Instant.
- Jeanne d'Arc – procès de condamnation*. La totalité de la version officielle latine traduite en français. [En ligne.] http://www.stejeannedarc.net/condamnation/proces_index.php (page consultée le 20 août 2022).

Cross-Cultural Strategies



CROSS-CULTURAL STRATEGIES
INTERKULTURALITÄT
APPROCHES INTERCULTURELLES
ESTRATEGIAS INTERCULTURALES
STRATEGIE INTERCULTURALI

Hybrid Topologies of the Self

Alexandru DIACONESCU,

Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania

Abstract: The following study focuses on Matthew Baker’s *Hybrid Creatures* (2018) and Irvine Welsh’s *The Sex Lives of Siamese Twins* (2014) in order to explore the problematisation of mediation, remediation, and transmediation that fiction potentially occasions beyond mere ekphrasis, highlighting their elusive and seemingly self-erasing presence in the signification practices that inform representations of identity and reality. Their outlines are mediated by the plurality of discourses weaving the fabric of the cultural matrix, blurring ontological and categorial boundaries into zones, spaces that fold back onto the sites they delimit and identify. The self-reflexive and self-referential interplay of abstraction and materiality articulates topologies of hybridity, a nowhere space onto which the human is displaced and deferred.

Keywords: intermediality, spatiality, hybridity, identity, ontological pluralisation

It is nigh impossible to cross the border into the much-debated territory of intermediality without simultaneously being plunged in the disciplinary field of semiotics, as the former entails an epistemological effort of going beyond the boundaries delineating individual media – from one another, on the one hand, and from other fields (e.g. arts), on the other –, which the latter can provide a theoretical framework and a methodology for. In this respect, one can hardly avoid Lars Elleström’s influential anthology *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010) or its revised and expanded successor, *Beyond Media Borders* (2021b). In the latter, he relates the natures of these borders with semiotic modality, acknowledging, however, the existence of “a *border zone* that is located differently in different periods and cultures” (Elleström 2021a: 67, *emphasis mine*) allowing for “cultural and

aesthetic ambiguity” (Ibid.), before concluding that “the borders between [...] qualified media types are largely relative” (Ibid.). There are two interrelated aspects here that articulate the starting points of the following study.

The first is of the order of mediation. The act of establishing the nature of such borders amounts to distinguishing between types of media types (Elleström 2021a: 68), that is, resorting to a particular taxonomy – which is unavoidable within the compass of a semiotic approach. As is inevitably the case with any epistemological endeavour, the object is abstracted to a representation that is mediated by the – in this case semiotic – theoretical framework. Quite unsurprisingly so, in light of Michel Foucault’s analysis of Western epistemology in *The Order of Things* (2005), *mediated*, as it were, by his famous analysis of Diego Velázquez’s *Las Meninas*. While the vacancy lying at the heart of self-revealing representation will be considered at a later point, questioning the validity of either the semiotic framework or the results it yields falls outside the aims of this study. What is relevant here is the model this paradigm provides; on an abstract level, the theoretical framework and the discourse it constitutes itself as operate the same kind of mediation as the media its undertakes to explore perform on a more readily perceivable, material level. It is precisely this interplay of the abstract/symbolic and the material that can be traced in literary emplacement, as illustrated by Matthew Baker’s *Hybrid Creatures* (2018) and Irvine Welsh’s *The Sex Lives of Siamese Twins* (2014).

The second is of the order of mapping. Elleström’s understanding of intermediality is predicated on crossing borders, an undertaking which he reads both as categorial instability – “one can classify a particular media product in different ways” (2021a: 68) – and as an act of bridging (Ibid.). Irrespective of how one sees it, this view emphasises the border as a mechanism of identification and opens up on translating the issue into

topological terms: the whole conceptual scaffolding is projected onto a map, along with its varied – and ambiguous – theoretical representations. For the borders that make up structural lines of the map are, themselves, elusive and spatial – the infinitely thin geometric construct grows into a “border zone”; its zero width accommodates space within. In *Narratives of the European Border* (2007), Richard Robinson develops a sophisticated theoretical apparatus around the multi-faceted notion of border. Drawing on Heidegger, he identifies the potential of bridging, of connecting, inherent in it, as well as its place-making – and space-opening – capability, enabled by the former (Robinson 2007: 27). In so doing, he abides by the Heideggerian distinction between space and place, which Stuart Elden identifies as abstract/Cartesian and experiential/lived, respectively (Elden 2001: 36), noting, however, that “space is not inertly outside nor purely imaginary – ‘neither an external object nor an inner experience’” (Robinson 2007: 28).

Yet, for Robinson, the border is not merely that which lies between, producing, separating, and connecting place at the same time. It is a specific site, a place – and space – on its own. In this respect, his view extends the spatial unfolding within the zero width of the border. In order to describe it, he draws on Roland Barthes, who uses the term *atopia* to define “a placelessness associated with the unusual, the unclassifiable, that which resists stereotype” (Ibid.: 6), often in connection with the text. In Robinson’s employment, “[a]topia [...] suggests an anomalous nowhere place which does exist, but which evades the taxonomising language of sovereign spatial histories” (Ibid.: 6–7). In this respect, *atopia* shares in the characteristics expressed by Foucauldian heterotopia, yet, as the author remarks, it “also balances them with a micro-historical emphasis on the nowhere condition” (Ibid.: 35). In order to define this shared ground, Robinson extends Foucault’s well-known definition of the term in

‘Of Other Spaces’, by the more abstract, textually-rooted one provided in *The Order of Things* gesturing towards an “impossible heterogeneous site” (Robinson 2007: 34), which “is given physical, social form in ‘Of Other Spaces’” (Ibid.). It is of particular relevance in the economy of the following analysis to further extend Robinson’s extension and note that Foucault links this “impossible heterogeneous sites” with language, which they “secretly undermine, [...] because they destroy syntax in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also the less apparent syntax which causes words and things [...] to ‘hold together’” (Foucault 2005: xix). Moreover, in this respect, heterotopia opens up onto hybridity, “a worse kind of disorder than that of the *incongruous*, [...] in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclite*” (Ibid.).

In *Narrative Space and Time* (2014), Elana Gomel employs Robinson’s definition of atopia in the study of literary renditions of impossible spaces – “spaces that refuse to be mere places” (2014: 3). For her, atopia is not to be limited to the border, but expanded to the whole world, a space that “is both somewhere and nowhere, both familiar and strange [...] simultaneously infested by ghosts of undead histories and echoes of half-understood languages” (Ibid.: 67). Predicated on the construal of the human as a “*narrative animal*” (Ibid.: 4) whose “operational spaces” are equally determined by sensory information and (narrative) representation (Ibid.: 4–5), her project bridges the fields of science and humanities into the “unified field” of cultural narrativity” (Ibid.: 9), which she characterises as “a complicated semantic ecosystem, in which mathematical formulae and narrative templates feed on each other” (Ibid.). Consequently, she argues, “[n]on-Newtonian spaces define the postmodern spatial imagination” (Ibid.: 3). If Stuart Elden’s study, *Mapping the Present*, focuses on the relation between space and time,

noting the need to “think of the two together: we need to both historicize space and spatialize history” (Elden 2001: 3), Gomel’s project preempts the perception of space and time as two separate entities. Within the cultural matrix, the idea of reality underlying fictional representations is indissolubly linked with Einstein’s theory of relativity and the notions of space and time in Newtonian mechanics have been replaced by the spacetime continuum.

Nevertheless, to limit the scope of this analysis to the discourse of science and the notions of space it helps construct would be to oversimplify. Elana Gomel herself *does* acknowledge that “the common matrix of culture [...] also includes technology, politics, religion, economy, and the material conditions of life” (2014: 7) and, in the landscape of contemporary culture, media should be added to the list, as well. On the one hand, all these discourse are intertwined in producing cultural representations and they all have the potential to produce and construct narratives. On the other hand, maintaining the distinction between space and place is hardly operational in this context. Abstract space is hardly simply Cartesian, while experiential place is hardly less abstract. They find themselves reconciled in Patricia Garcia’s analysis of the interrelation between subjectivity, body, and space in the production of the real (2015: 51–53). Suffice it to note that, in their representational and narrative capacity, all these discourses combine into a mediated sense of both reality and self, where the abstract and the material are intertwined. The characters in the literary works proposed for analysis evolve within a hybrid space that is multiply mediated and subjectivities emerge as mapped onto convoluted topologies, the dimensions of which are equally articulated by the materiality of media and the abstraction of (meta)discourses.

In Matthew Baker’s short-story collection *Hybrid Creatures* (2018), hybridity extends across multiple medial and

ontological boundaries, latent ambiguity springing right from the title as the ‘creatures’ it identifies can equally substitute for the four stories that make up the volume and for the subjectivities constructed in each – both equally hybrid. It is a quality that permeates the entire book both formally and thematically, foregrounding the whole against an overall irresolvable topology. The narrative discourse seamlessly combines natural and constructed language – the latter represented by html, mathematics, musical notation, and formal logic – thus undermining the boundaries outlining cultural constructions of reality, a question that also looms behind the collage of graphically differentiated first-person narratives, diary entries in various hands, fragments of art criticism, and email messages that weave into the fragmented and nonlinear fabric of Irvine Welsh’s *The Sex Lives of Siamese Twins*. The title of the latter finds itself re(du)plicated in the novel in the typographically set-off fictional counterpart on a poster advertising a movie that is the cinematic remediation of the serialised infotainment story of real-life – well, within the compass of the fictional storyworld, that is – Siamese twins Annabel and Amy – which provides the background to the unfolding of the main characters’ own evolution –, thus disrupting the structural lines of focus and narrative hierarchy. Baker’s title also resorts to typographical manipulation, as its representation on the cover is rendered as `</hybri↓ creΛ+Ures/>` – paratextually reiterating the principle underlying sensei’s passwords in leet in “Coder” –, followed by the subtitle “{STORIES}”, mirroring Tryg’s use of set notation in “The Golden Mean”. Yet, the passwords are both a mechanism of enabling access – like the keys sensei provides to the protagonist along with them (Baker 2018: 8) – and one of establishing identity, as use of a password fulfils the function of proving that one really is who one claims to be, like an identity card, which is what Tryg uses set theory to define with respect to himself:

Family A had members {Mom, Stepdad, Tryg, Natalie, Isabel}.
Family B had members {Dad, Stepmom, Tryg, Elliott, Parker}.
They were separate families, but together they were his family,
 $A \cup B$, {Mom, Stepdad, Dad, Stepmom, Tryg, Natalie, Isabel, Elliott,
Parker}. He was the only member of both sets, the only intersection,
 $A \cap B$, {Tryg}. That was what defined him. (Baker 2018: 27–8)

The association of key and password bridges between – apparently natural – physical space and – apparently virtual – cyberspace, at the same time as it connects presence and identity. It is in similar fashion that the graphical devices mentioned above upturn the hierarchy of narrative priorities, drawing attention to their liminal, border-like status as interfaces, interstices between ontological levels, on the one hand, and to their mediating capacity with respect to the act of reading, on the other. In other words, the very boundary that is supposed to separate disjunct – and potentially incongruous – levels becomes permeable and opens up space within its infinite thinness. The topology of this space thus extends beyond the storyworld, incorporating the text that mediates it, and presence – which mediates identity – conflates place, space, and medium. Sensei’s practice of writing his passwords in leet only serves to reinforce this extended topology, as it relies on substituting digits for letters based on visual resemblance: “11b3r7y,” “3qu4117y,” “ju571c3” (Ibid.: 8). The play on signifiers brings code into focus, which both furthers and complexifies the effect of identification. On the one hand, Sensei is a master hacker, that is, one who is an adept coder who conceals his identity not only in cyberspace but also in ‘real’ life. The narrator renders this explicit as he reminisces the combination of skill and chance that enabled him to discover the address of the place where he lived and, as a result, his *name*, so that finally, upon further determination, his presence should become available physically, after first being mediated by the

buzzer and then by the door. On the other hand, the act of reading, mediated by resemblance, semantically enlarges sensei's identity: he is not only a hacker, but a hacktivist driven by political motives, member of an anonymous collective, who "[a]t marches and protests [...] all wore masks of the same identical goateed face" (Baker 2018: 8) – the same mask which elsewhere triggers misrecognition in the narrator's eyes.

Yet the mask is as much a medium as it is a permeable boundary enacting identity in the field of visual appearance – like the key and, by extension, the door it metonymically fits into. Keys play a crucial role in the outcome of Welsh's story as they *change hands*, enabling the progress of the plot. Access, enabled by both key and password – or the substitution of the physical one for the digital other, as Lena's computer dispenses with password protection in the safety of her home, thus mapping physical place onto cyberspace –, is precisely what allows Lucy to pose as Lena in her exchange of email messages with her parents and redefine her relationship with them, restoring disrupted communication between her mother and father in the process. Digital identity invades the material space as Lucy is struck at the realisation that she has signed in as Lena on her own iPhone. It is key-mediated access, again, that regulates both the relationship between place, presence/absence, and identity, as it both warrants Lucy's avowed identity in Lena's former boyfriend Jerry's eyes and triggers his questioning of it, the ensuing fight between the two, and his consequent demise, eventually occasioning the story's denouement and residual vacancy in hybrid form, as his larger bones *may* have been incorporated in Lena's *The New Man* sculpture, the selling of which will secure their financial future and leave behind residual indetermination and "a pang of loss" (Welsh 2015: 448).

Mediating the interplay of place, space, presence, and absence, access similarly underlies the stories in *Hybrid*

Creatures. In “Proof of the Century”, Wills desperately – and unsuccessfully – repeats the procedure of logical proof in order to assert control over his failing mind and to come to terms with both his wife’s potential absence, whom he suspects to have died, yet whom he is constantly looking for, as indetermination looms over the identity of the woman who appears in the end to bring him back in. His continuous search is hampered into displacement, as he walks around the house only to be confronted with the presence of people who he can only suspect must be members of his extended family. In “Movements”, the conductor is stranded on a hotel rooftop on a journey undertaken to in order to reenact his dead partner’s presence by adopting his travelling habits, which he had long rejected and criticised. In “The Golden Mean”, Tryg is forced to come to the realisation that “he couldn’t be anywhere without creating an absence elsewhere” (Baker 2018: 40), torn between two families and two places, fractionally sharing in the histories of each, mapping time onto space and space onto time, in a continuum where the fractions of himself only amount to his incompleteness. In “Coder”, while sensei is politically motivated, for the narrator, “hacking [is] social. [He] just want[s] to find people to love” (Ibid.: 14). In his endeavour, he “follows” people, which implies going beyond public information shared across various types of online media, [h]acking private content, mining every last bit of biographical information” (Ibid.: 4). The procedure seems to grant him access to people’s inner worlds, crossing bodily barriers into their mental realities, which he pieces together from fragments of mediated information, yet reinforcing the very oppositions he breaches on – interiority/exteriority, visibility/invisibility – by the employment of html structuring tags:

Structurally, the source code for every webpage had exactly two elements: the head and the body. Viewing a webpage in your browser, you didn’t see what was in the head. The head, that

data in there, wasn't displayable. Only the body was. But, still, no webpage was a body only. (Baker 2018: 2)

As in the case of leet discussed above, the code induces a heterotopian dimension, as it hosts multiple different – and, arguably, conflicting – orders. As html, the tags fulfil their wonted functions. Embedded in the text, they provide information on the way in which it should be read – and, in this respect, they become (topologically) equivalent with the other codes embedded in the linguistic representation of the other stories –, positioning themselves both within and without the text and articulating a metatextual dimension. Moreover, to some extent, they achieve structural purposes as well, as the various sections that make up the text are enclosed within `<html>` tags, while `<head>` tags enclose mental processes and `<body>` ones visible bodily features – thus amounting to a textual mapping of identity. In this way, code enables the hacker to gain access to both the inside and the outside. Yet the semantic associations implicit in their names ground the tags in the linguistic code, establishing relations with it, which undermines their metadiscursive function, while the very structures they construct exile the narrator – and protagonist – on the outside. For, as he himself acknowledges, the `<html>` entities only contain two elements, `<head>` and `<body>` – nothing in between –, whereas the whole of his narrative discourse – his very presence – is placed outside the two, wrapped around them. Moreover, the `<head>` content that he is after, that which lies beyond appearance, actually only contains metadata, not the entity itself, revealing the impossibility of retrieving the quiddity of reality behind mediated representation and thus preempting access to the inside. The very code that defines him and underlies his whole system of signification locks him on the outside. Sensei, the most important figure in his life, the one in position to pronounce him a hacker – as, although a member of the same hacktivist collective, he is *training* to become one – and thus fix, complete

his becoming identity, only does so in a parting remark made during a brief enigmatic appearance, almost in the same breath as he announces his definitive disappearance. What he offers instead is only vacancy and a cup of tea. The tags, the function of which is to differentiate between entity and attribute, that is, between reality and perception, end up providing just one half of the whole: appearance – exteriority –, while what he wants is the opposite, as he muses, contemplating the sundry anonymous people he shares the heterotopia of the underground carriage with: “I could view the bodies, but I didn’t know what was in any of the heads. It broke my heart. I wanted access.” (Baker 2018: 12). All he is left with is a voice in his head and not even the materiality of bodies. Like the tea grown cold within the lapse in his presence produced by his own interiority – the “thoughts and feelings in [his] brain“ which “would have have broken most machines” (Ibid.: 24) –, spoiling sensei’s farewell offering, the identity of place is erased by mediation. To him, the inhabitants of his hometown – the crucial factor that turns the city into place – are reduced to those he “follows”, that is, those whose subjectivities he has symbolically placed on his map of reality, as opposed to the anonymous – and meaningless – bodies in the underground. Making a mental inventory of the status of a set of individuals in the former group, he concludes: “Everybody was still there. Boston had survived another day” (Ibid.: 20). Place has been abstracted to meaning – in a process that undoes it and recomposes it in a different symbolic order, yet preserves and reasserts its geographical presence at the same time.

The materiality of the city, however, is not only rewritten by code – or the narrator’s use thereof. The process is reiterated in the field of perception, which brings forth further dimensions of this hybrid topology:

The city was made of mirrors: shimmering windows, domed bells on the handlebars of chained bicycles, bent bumpers on

parked taxis, polished brass address plates on marble columns, curved mirrors above banking machines, swinging glass doorways, ticketed glass windshields, glass smudged with handprints over posters billing upcoming movies, cracked glass over expired advertisements. I watched without watching, my reflections following her reflections. (Ibid.: 16)

In the resulting continuum, matter is sublimated into its capacity to communicate, to display, which the reflective surface replacing physical expansion extends to all objects, turning them into devices of mediation. Depth is thus replaced with surface, which, in turn, creates depth differently, articulating a mediating space that place is turned into, while the Cartesian expansion of objects is swapped for the depth of mediating boundaries. It is in this atopian here that identity acquires definition in – doubly – mediated relation to place:

From my angle as I buttoned my coat, the windowpane displayed me, a faint reflection.

<body> buzzcut forehead eyebrows eyelashes eyes birthmark nostrils crossbite jaw </body>

Then I knelt for my backpack, and the windowpane displayed *only* city. (Baker 2018: 3, *emphasis mine*)

The interplay of transparency and reflection privileges the observing subject, as the latter can only represent himself against the refracted background place and only as a gazing subject – when he kneels, there is nobody there to look at the window any longer, and the interior space is completely taken over by the exterior. The code mediating his description is reminiscent of the the mesh web embedded in the door light he peers through into the lecture room with the history teacher “at the chalkboard, gesturing at the map drawn there, ambiguous territories with smudged borders” (Ibid.: 4). Two implications become evident: on the one hand, place, space, and identity determine one another in a

complex, looping topology that evinces mediation in every point and, on the other, this topology foregrounds the border, as well as its intricate effect of transformation and apparent self-erasure, as deeply entrenched in this act of determination.

The involvement of place, as mediated by multilayered representations, in constructing identity extends to the whole of *Hybrid Creatures*. Overall, the work develops a hybrid spacetime topology against which the self is mapped: while the stories are set in specific locations – places – peppered across the United States, the ages of the protagonists describe the arc of the whole human lifetime, from childhood to old age, yet not in the expected order. Any historical sense is subordinate to plasticity as the young adult precedes the child. And the narrative strategies employed in the four stories further complicate the matter as they construct lines of flight reinforcing an alternate topology. If “Coder” and “Movements” are narrated in the first person – looking from within – by their young adult and adult protagonists, respectively, “The Golden Mean”, focusing on a child, and “Proof of the Century”, centred on an “almost a century old” (Baker 2018: 122) man, are narrated in the third person – looking from without –, thus mapping human lifespan as space, given that the ages they connect are points of entry and exit into it, respectively, outlining its outer boundary and mapping the narrative point of view in terms of interiority and exteriority. The opposition is undermined, however, as the external point of view is mediated by the focaliser-protagonists’ minds, which are in turn mediated by the discourses – mathematics and formal logic – underlying their representations of themselves and reality, while the languages of these discourses permeate the ontological – and representational – boundary that validates the opposition in the first place.

Nevertheless, this does not mean that the collapse of binary oppositions should prevent place from fulfilling its function in determining identity, providing narratives for the self

to be mapped onto, while the characters narrativize place in the terms of their own signification practices, in an economy of mutual displacement. Tryg is torn between his two families' homes in the Dakotas, which map onto suburbs and farm, respectively, dividing his time into periods of lengths the ratio of which approximates the golden mean. The only moments when he is platially united with both his biological parents are those when he exchanges families in a neutral spot in between, in the parking lot of a downtown convenience store – which is, itself, merely a place of transit, one of ephemerality – a heterotopia. Oscillating between belonging and loyalty, he is confronted with the realisation that “[h]e would never be whole to any one” (Baker 2018: 40) under a moon that “was 62% shadow and 38% light” (Ibid.: 39), another approximation of the golden mean. His fascination with the latter is motivated by its ubiquitous nature tying together mathematics, art, and nature. Factoring in the author's own confession in an interview for BOMB Magazine that this is also the principle that governs both the construction of the story and the relative length of its two divisions, “A.” and “B.” (Baker and Mead-Brewer 2018), the stability of the boundary outlining the storyworld is shattered, revealing the vacancy at the core: for the golden mean is an irrational number – it can be visually represented geometrically, but its exact value can never be determined – as the decimal point is followed by an infinite number of digits –, only approximated. It can never be *whole*. Tryg's ever incomplete and ever deferred self mirrors his own fascination with π (another irrational number) and ∞ .

The irresolvable loop that folds back on itself as a two-dimensional projection of a Möbius surface also describes the interplay of place, identity, and displacement for the composer in “Movements”. In the aftermath of the realisation that he had never *completely* known his deceased partner occasioned by the disclosures of a stranger at his funeral, who had only met the latter

briefly, his act of mourning turns into one of mapping, hinging on their differing views of place and what constitutes knowledge of one. Just like his narrative discourse, his idea of locality is mediated by music. While Beau's mapping was based on diversity and randomness, his own is inescapably filtered through musical knowledge. Even when he attempts to adopt Beau's "method", his decision is made in the exactly same way: "After some deliberation, I'd chosen Nashville, Tennessee. Why there exactly? Nashville was our Vienna: the American "Music City" to the European "City of Music"" (Baker 2018: 46). The endeavour is bound to repeat his Austrian experience, whereby his yearlong musically-mediated, careful, and systematic observation of the city leaves him with the sense of foreignness and incompleteness. It is only when he is not looking, stuck with a DJ whose name fails to fully fulfil its function and only furthers undecidability ("Mel—perhaps a diminutive for Melody?—Melanie, Melinda, Melisande?" (Ibid.: 49)) on the rooftop of the hotel that his understanding of place, of *being* in place, is reassessed, bringing about the reconfiguration of his own representation of himself. Displaced within the atopian space of the rooftop – as they are contained within the space of the border, granted access neither to the inside nor to the outside – he is forced to discover the experience of noise, randomness, meaninglessness behind the theoretical representations that have hitherto mediated his own identity.

The mediated dissolution of place into the "nowhere space" of the rooftop finds its counterpart in Willis' house in "Proof of the Century", where it becomes not only a reflective surface for the the dissolution of the self, but also for that of the (im)possibilities of encoding either. Willis's trajectory around the house translates the map of his life's spacetime back and forth between the mental space of his memory and the physical

mediation of the photographs populating the latter in what seems like an attempt to counter the collapse of the former:

There were photographs everywhere in there, [...], anywhere they had ever lived his wife had filled their rooms with photographs, so that wherever he looked the past was always present. (Ibid.: 116)

His struggle with the bodily vicissitudes of old age is doubled by his failing attempts at negotiating his advancing dementia, which, in his terms, amounts to losing “[t]he ability to speak that language he had learn as a child” (Ibid.: 116). The reflection of Tryg’s mathematical language is as evident as the pictures the latter is not in that adorn his mother’s mantelpiece. Here, however, the medium tentatively works in reverse: both Wills’s presence and his fading memory are externalised in mediated form in the photographs, the topography of which comes to identity with that of the house, displacing him onto the physical outside. The mirroring line of flight reaches further still, as Tryg’s fascination with irrational numbers is echoed in Wills’s lifelong struggle to fend off irrationality, logic providing the language – and system – to counter his own inner contradiction, which he traces all the way back to his birth, marking his personality in the same way in which the coder’s birthmark physically marks his face. Yet, ironically, the innate contradiction that acts as his identifier is at odds with his very own language – as Aristotle’s principle of non-contradiction lies at the very foundation of logic –, while the rational system he has devised in order to control it only manages to defer it – as, whenever successful, as in the case of his family, or his job, it has disastrous consequences. Ultimately, the system collapses altogether, as the conclusion to his final attempt at using formal logic “to make sense of what he knew” (Baker 2018: 121) is “Pudding?” (Ibid.: 122). A mere *semblance* of syntax is preserved as the signifiers fail to coalesce

into meaning and the logical symbols that are supposed to convey the structural lines only reveal a hybrid construct made up of a jumble of unrelated discursive fragments than only prove the permeability of its boundaries, as they replicate shards of conversations overheard while navigating the place. Ranging from extraterrestrial life to politics, freedom, gender identity, and the future of humanity (more on that later), their topics construct a discursive map superposed on that of the house, the nodes of which are his relatives – whom he can only refer to indefinitely as people. Bodily reduplicating their own images in the photographs and, in turn, made visually present by the light flowing from phone and television screens, they transpose the place into a meaningless “nowhere space” that symbolically locks him without while physically within, and is populated by what amounts to a hybrid noise that is reminiscent of the one experienced by a different protagonist on a hotel rooftop in Nashville.

It is against a similar interplay of space, place, and mediation that hybrid identity emerges in *The Sex Lives of Siamese Twins*. The place within which Lena and Lucy take turns acting as oppressor and victim to each other, exchanging power relations and finally identifying their intrinsic connection is a ghost apartment in a ghost building in the middle of a ghost town, its interiority shut off from the outside world, its only anchorage in it being the windowpane and a TV set. To the onlooker outside, it is only available as “another cold, black window” (Welsh 2015: 323). To Lena inside, it is “the cool glass window, now cruddy with the marks of my forehead, fingerprints, and breath” (Ibid.: 322), “in the reflection of [which] I study my face” (Ibid.: 248). As before, optics blurs the boundary between within and without, providing it with depth and undermining rational representations of reality:

You look at causation, but nothing in life is linear. We pretend on our psychotic social networks that we can be reduced to a

timeline, but we are a stew, a constantly cooking, bubbling casserole. (Ibid.: 318)

Lena's realisation acknowledges twofold hybridity. On the one hand, it operates metafictionally, rendering the very non-linearity inherent in the novel, in terms of both form – as noted earlier – and temporality – as the storyline is pieced together in retrospect, partly by recollection and partly by deferral to other media. On the other, it gestures towards the impossible space of the self, created by the superposition of place and media, which the ghost apartment replicates. Essentially, it is a nowhere place, the only function of which is disconnection and anonymity – while physically positioned on the map of Miami, it is freed from all platial references that might make it meaningful. As such, it displaces the perceived function of place in the (causal) determination of subjectivity. Originally, various characters' identities are mediated by the socio-cultural discourses underlying place. Lucy defines herself as coming from Boston – and she inscribes this into her appearance by sporting a Red Sox cap. Lena's identity is framed by her coming from Potters Prairie, Minnesota. Lester “had that New York arrogance when he first arrived, that tiresome assumption that only interesting, edgy, crazy stuff can happen there, but Florida has chilled him out. He's also learned to use the ghetto talk selectively” (Welsh 2015: 32). The list could continue, but a pattern already emerges: displaced around the map of the US, the relationship between identity and place is equally determined by belonging and not belonging. As intimated in Lena's musing, however, spatiality is rendered more complex by media.

Identified and analysed by Brian McHale (1992) as one of the most salient narrative devices effecting ontological pluralisation, television is ever present in Welsh's novel, complete with the multiplicity of worlds rendered by its programming flow “insinuat[ing] themselves into the real world” (1992: 129), the

invasion of private place, which the TV set is integrated to and blurring the boundary between what is perceived as fictional and what is perceived as real (Ibid.: 127), and actuating Baudrillardian precession of simulacra (Ibid.: 126, 127). The time elapsed between McHale's study and Welsh's work has further complicated the media landscape, and television now shares in the same ontologically pluralising continuum as phones, computers, email, social networking, and YouTube, to wider and more far-reaching implications, outlining a more convoluted topology. The relationships of identification and substitution enacted by email communication and iPhone accounts on identity have been noted earlier. Collectively, however, these media reach more deeply within the constructions of the latter, both personally and culturally. The book opens with numbers introducing a rhetorical question: "2-4-6-8, who do we appreciate?" (Welsh 2015: 3). The mystery behind it is immediately solved, as the next paragraph explains:

Numbers are the great American obsession. How do we measure up? Our crumbling economy: growth percentage, consumer spending, industrial output, GDP, GNP, the Dow Jones. As a society: homicides, rapes, teen pregnancies, child poverty, illegal immigrants, drug addicts, registered and otherwise. As individuals: height, weight, hips, waist, bust, BMI. (Ibid.: 3)

In a manner which seems to apply Tryg's representation of reality in mathematical terms – or Wills's rationalisation of it in his job – to all aspects of culture, numbers are revealed as an all-pervasive element of American identity. True to her nature, Lucy acknowledges their presence in her upbringing, her father advocating them as the ultimate transcendental metanarrative, as "math comes from God" (Ibid.: 23). To her, numbers mediate her own identity, as well as that of others. Her couple issues are rendered as problems with 2, her age-related career concerns as

problems with 33, and, as a narrator, she ubiquitously introduces new characters with height and weight appended to their names. More significantly, however, they are remediated into an iPhone application aptly named *Lifemap*, transmediating her life story, her *self*, in the process. Her spacetime acquires a new dimension, as her body is mapped into numerical data in the application, simultaneously rooted in two differing, yet contiguous orders – a website and the physical device. Like sensei’s non-presence pronouncing on the coder’s identity, the code sanctions her “[coming] of age as a number-cruncher” (Ibid.: 34), thus also symbolically confirming her cultural identity. The boundary of code erases itself in the transparency of its abstraction, rewriting cultural and physical orders differently. Yet the materiality of the phone screen, itself a reflective surface in more ways than one, is interspersed with that of other reflective surfaces that populate virtually every place in the novel, collapsing ontological boundaries and opening up impossible topologies within their depths.

Lucy’s initial displacement in her reflection on the lens of the camera she is looking at through the car window, which *tells* her how she feels – as the application tells her who she is – anticipates the effect that television will have on the story’s ontological structure, as if in confirmation of McLuhan’s statement that ““the medium is the message” because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action” (1994: 9) and that ultimately “we become what we behold” (Ibid.: 19). For the characters in *The Sex Lives of Siamese Twins*, it can be argued that this shaping acquires multiple meanings, ranging from the literal to the symbolical. The ghost apartment that outlines the atopia hosting Lucy’s and Lena’s transformation and substitution conflates the two poles – here, the shaping is both physical and mental. Yet what it achieves is a replica of a larger-scale, similarly atopian space – *Bodysculpt*,

“the fake gym [Lucy] work[s] out of” (Welsh 2015: 20), “a corporate glass and pine-floored yuppie chain, [...] more like a freakin daytime nightclub” (Ibid.: 29–30). It is a hybrid space, a superposition of physicality and mediation. As a gym, it serves to shape bodies according to standards not unrelated with the “precession of simulacra” mentioned above, enacting the patterns of visual appearance trafficked by TV. Yet it is “the myriad television screens [...] positioned around the walls” (Ibid.: 25) that activate its potential for ontological displacement. It is here that Lucy gets to experience the multiplication of her presence across screens and channels, as she is forced to acknowledge her being positioned both in the “here” in front of them and in the manifold “there”, both as observing subject and plural observed objects. The narrative discourse mediating the whole scene reinforces the displacement as the ekphrastic rendering of the moving images on various screens is intertwined with the representations of her watching. It is here, as well, that, in the televised flow across channels and screens, she acknowledges her being embedded in the serialised story of the Siamese twins, which will become the backstory of her relationship with Lena and underlie their signification practices.

While this process of identification and displacement mediated by television will constantly resurface at various points in the novel, *Bodysculpt* articulates further dimensions to the space of the storyworld, reduplicating the former – not by virtue of what it represents, but by its name. The allusion to sculpting inscribed in it foreshadows identification between the two protagonists. As Lena muses, “[t]he sculptor and personal trainer are both in the molding business” (Welsh 2015: 317). She views herself as “sort of an artist” which, against the cultural background of South Beach, prompts Lucy to cast her identity into doubt, as “[e]verybody in SoBe who isn’t *sort of* a model or *sort of* a photographer, is *sort of* an artist” (Ibid.: 75), grounding the

very notion of subjectivity in discourse. Yet it is Lena's art that will provide part of the driving force behind the plot, as well as of the fabric of the narrative, either ekphrastically or mediated through the book of art criticism, exposing, at the same time, hybridity lying at the core of both mediation and identity. While Lucy views her work as sculpting her clients back into human form, Lena's project develops in the opposite direction. Her series of sculptures collectively called *Future Human*, are misshaped representations of human forms along a potential timeline extending into a distant, dystopian future. Variouslly described as "monster-men" (Ibid.: 119) or "lizard-men" (Ibid.: 120), their hybridity extends into their process of creation. She collects dead animals, strips the bones of soft tissue, then "reassembl[es] the ones of different species into [her] new skeletal structures, modifying them, giving the creatures, say, maybe longer legs" (Welsh 2015: 120). She also confesses to mixing in "anatomically correct fake bones" (Ibid.: 120). Finally, these are cast into translucent resin, which "is translucent enough just to make the bones suspended inside it visible" (Ibid.: 206).

Within the compass of their story, *The New Man*, Lena's latest creation in the series and the totalising result of their interaction, further anchors the artefact into empirical human reality, as it potentially incorporates actual human bones and becomes instrumental in validating Lena's and Lucy's emergent identities and their future safety – both financially and legally. Its own human identification is emphasised in Lena's eyes by the appearance of feelings and reflected in their son, who, in turn is the outcome of a hybrid – natural and medical – procedure in the form of artificial insemination. Combined with computer simulations in the production of the sculptures, art and code are reconciled, bridging between humanist and scientific representations, and revealing the transparency and apparent self-erasing effect of mediation. The spaces that open within its

disappearing border outline an impossible topology where languages become interchangeable surfaces and meaningful representation and materiality collapse into multiplying maps of hybrid realities for the self to be displaced onto. While intermedial approaches to literature are mostly confined to its ekphrastic dimension, the examples examined above are illustrative of the potentialities it opens against the narratives that form the cultural matrix. Both medium and object of mediation, literature affords the development of non-Cartesian topologies that allow for the imaginative exploration of the mechanisms underlying mediation and the way in which they participate in constructions of both self and reality across multiple languages and codes. Like the “invisible thingies” – ever present noise in the field of vision, continuously and invisibly filtering perception –, literary emplacement allows for the possibility of questioning the very instruments employed in both the sensorial acquisition and the representation of reality and self.

References

- BAKER, M. (2018): *Hybrid Creatures: Stories*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- BAKER, M. and K.C. MEAD-BREWER (2018): “Artificial Languages: An Interview with Matthew Baker”. *BOMB Magazine*.
<https://bombmagazine.org/articles/matthew-baker>.
Retrieved on 7 June 2023.
- ELDEN, S. (2001): *Mapping the Present: Heidegger, Foucault and the Project of a Spatial History*, London: Continuum.
- ELLESTRÖM, L. ed. (2010): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ELLESTRÖM, L. (2021a): “The modalities of media II: An expanded model for understanding intermedial relations”, in L. ELLESTRÖM (ed.): *Beyond Media Borders, Volume 1*:

- Intermedial Relations among Multimodal Media*, Cham: Springer International Publishing, pp. 3–91.
- ELLESTRÖM, L., ed. (2021b): *Beyond Media Borders*, Cham: Springer International Publishing.
- FOUCAULT, M. (2005): *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London: Routledge.
- GARCIA, P. (2015): *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*, New York and London: Routledge.
- GOMEL, E. (2014): *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*, New York and London: Routledge.
- MCHALE, B. (1992): *Constructing postmodernism*, London and New York: Routledge.
- MCLUHAN, M. (1994): *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- ROBINSON, R. (2007): *Narratives of the European Border*, London: Palgrave Macmillan UK.
- WELSH, Irvine (2015): *The Sex Lives of Siamese Twins*, London: Vintage Books.

Philosophically-Based Approaches

***Ratio vs credo* sau *ratio et credo* în textul Vechiului Testament. O perspectivă filosofico-religioasă
(*Ratio vs credo* or *ratio et credo* in The Old Testament. A philosophical-cum-religious perspective)**

Cristiana-Mădălina CHIRICA

„Alexandru Ioan Cuza” University, Iași, Romania

Abstract: This paper focuses on the symbiotic relationship between Reason and Faith in the Old Testament and the interpretation of this binomial from a philosophical as well as theological perspective.

Keywords: *Ratio, Revelatio*, The Old Testament, Christian doctrine, Faith, Reason

Subiectul pe care îl supunem unei analize generale, atât cât e posibil dacă ne referim la spațiul limitat al unui eseu, e actual. Propunem în acest sens optica inversă: dinspre (post)modernitate către spațiul iudaic în care au apărut textele care alcătuiesc Scripturile evreiești. Motivul este acela că unii oameni de știință, de altfel respectabili, au supus recent credința unor teste raționale. De pildă, Richard Dawkins, universitar de la Oxford și autor al unor *best seller*-uri care l-au făcut să reprezinte una dintre vocile importante ale ateismului modern, folosește doar argumente științifice pentru a „demonta” credința¹. Pentru că, iată, discuția

¹ Sunt cunoscute cititorilor interesați atât lucrările profesorului Dawkins, cât și cele ale contestatarilor săi. De pildă, volumul intitulat *Dumnezeu, o amăgire*, care a cunoscut doar în spațiul românesc în doar 11 ani trei editări (2007, 2012,

este actuală, ceea ce propunem este o hermeneutică axată pe studierea raporturilor evidențiate în titlu, pornind de la textele veterotestamentare, utilizând metoda istorico-critică. Noutatea pe care o aduce studiul este aceea că, deși de obicei studiile arată că între credință și rațiune *stricto sensu* par a exista doar itinerarii paralele, lipsind intersecțiile, ne vom strădui să arătăm că osificările repetitive ale tradiției pot fi depășite cu metodele riguroase ale biblicisticii, dar limitându-ne doar la hermeneutica Talmudului, a Mișnei și a învățăturilor rabinice; interpretările conexe ale bibliștilor de ieri și de azi, deși pe plan secund aici, totuși nu sunt lipsite de importanță, ele oferind culoare schiței conturate în mediul iudaic.

Revelatio

Atunci când ne apropiem de textul Scripturii, pentru cei familiarizați cu metodele biblicisticii, desigur, cu mici excepții, de altfel notabile (Bart D. Ehrmann, spre exemplu), pornim de la ideea că ne aflăm în fața unor cuvinte *revelate*. De pildă, după cum demonstrează părintele Eugen Pentiu, „în ebraică, cuvântul *torah* derivă de la rădăcina verbală *y-r-h*, «a arunca, a lovi»; la *hiphil*, «a învăța», cu sensul «a arunca cunoaștere, înțelepciune»; de aici sensul primar al Torei de «instruire, învățătură»” (Pentiu 2019: 137). Deci, studiul lui Pentiu vine să întărească oarecum ceea ce reprezintă scriptura pentru evrei, anume: un text „aruncat” în vederea „înțeleptirii” ascultătorilor. Ajungem astfel să ne referim chiar la un domeniu mai vast, cel al eticii din Vechiul

2018) este semnificativ în acest nesfârșit dialog al rațiunii cu credința. Nu mai puțin celebră a fost însă și reacția colegului lui Dawkins, profesorul Alister McGrath, și al soției sale, Joanna Collicutt McGrath, *Dawkins: o amăgire? Fundamentalismul ateu și negarea divinului*.

Testament, pentru că, după cum argumenta profesorul și biblistul Creighton Marlowe de la Leuven, „etica Vechiului Testament se referă la modul în care Biblia ebraică îi instruia în mod direct pe evrei și, (cel puțin) în principiu sau indirect, pe toți aceia care o citeau ca revelație divină cu privire la atitudini și acțiuni drepte” (Marlowe 2016: 75).

De fapt, mai sus, perspectiva lui Marlowe o confirmă pe cea a lui Pentiu în privința unei optici biblice a revelației care, la rândul lor, sunt deduse din Talmud. Un exemplu în acest sens este afirmația lui A. Cohen, potrivit căruia „o teorie care a prins rădăcini în rândurile filosofilor târzii afirma că profeția n-a fost un dar hărăzit în chip arbitrar de Dumnezeu anumitor persoane, ci că ea însemna încununarea unor capacități mintale și spirituale excepționale. Acest punct de vedere se găsește și în *Talmud*. Lucrarea de sorginte iudaică înșiră chiar în amănunt treptele care duc la situația în care un om poate dobândi darul profeției: «Zelul duce la curățenie, curățenia – la puritatea rituală, puritatea rituală – la stăpânirea de sine, stăpânirea de sine – la sfințenie, sfințenia – la smerenie, smerenia – la teama de păcat, teama de păcat – la o sfințenie mai înaltă, iar aceasta la Spiritul Sfânt»” (Cohen 2014: 202). Prin urmare, „dacă Israel este un popor agonisit de Dumnezeu, un «popor ales» sau «o seminție preoțească» (Ieșirea 19, 6), atunci întreaga viață și existență, *rațiunea lui de a fi* (sublinierea mea), este un «serviciu» adus Domnului, iar viața ficărui fiu al acestui popor trebuie să se conformeze acestui ideal” (Moldovan 2019: 38).

Am preferat textul părintelui Moldovan, deoarece argumentarea de aici vorbește despre rațiunea existențială a israeliților, miza în această situație fiind extrem de mare: era vorba despre a leza sau a nu leza însăși identitatea lui YHWH, care se reflecta în comportamentul tuturor membrilor comunității iudaice. Aceasta este însă optica biblică asupra temei. Ea nu este

singura, ci e temelia de la care, de-a lungul vremii, începând cu epoca marilor gânditori creștini, a început să se dezvolte și, cu ajutorul doctrinelor, pe temelia riguroasă a Scripturii s-a construit doctrina Bisericii.

Exemplificăm afirmațiile de mai sus printr-un alt exemplu. Origen, poate cel mai mare Părinte al Bisericii, una dintre mințile sclipitoare, pe a cărui hermeneutică Părinții din Răsărit și din Apus au construit o întreagă exegeză scripturistică, cel care a comentat magistral Scriptura Vechiului și Noului Testament, reprezentând, printre altele, și o punte de legătură în dialogul dintre creștini și evrei², este cel cu care începem o analiză filosofico-teologică a versetului 2 din *Facere/Geneză* 1. Așadar, textual, în cea mai recentă ediție critică autohtonă a Bibliei ebraice, versetul sună în felul următor: „și pământul era deșert și pustietate, și întuneric era peste fața adâncului, iar Duhul lui Dumnezeu se purta peste fața apelor”(Crouzel 2014: 93). Comentariul *ad locum* întocmit de Origen este următorul: „*Nevăzut și neorânduit* era pământul mai înainte ca Dumnezeu să fi spus «Să se facă lumină!» și mai înainte să fi despărțit lumina de întuneric, după cum arată ordinea expunerii” (Origen 2006: 121).

Considerăm că aici suntem în proximitatea unor interpretări embrionare (și, bineînțeles, originale), dar ele se înscriu în tiparele omileticii, adică a expunerii doctrinelor în cea mai simplă formă,

² De pildă, în cuvintele lui Henri Crouzel, cel care i-a dedicat marelui alexandrin o monografie greu de egalat, Origen comentează textul paulin din *Galateni* 4, 21-31, cu ajutorul analogiei tipologice intertestamentare: „Sarra și Agar, soția și concubina lui Avraam, simbolizează cele două alianțe, sau, mai degrabă, pe creștini, pe care-i prefigurează Isaac, fiul Sarrei, soția liberă, și pe evrei, dintotdeauna sclavi ai legii, prefigurați de către Ismail, fiul sclavei Agar” (cf. Henri Crouzel 2014: 145-146).

pe înțelesul tuturor. Așa stând lucrurile, Origen este un mediator care echilibrează balanța interpretărilor creaționiste, și aceasta pentru că, între rigorismul rabinic ce profesa o cosmologie bazată doar pe credință: „după cum *bet* este închis în toate direcțiile, exceptând partea dinainte, tot astfel nu îți este îngăduit să te ocupi de investigații privind ceea ce este, fie înainte, fie înapoi, ci trebuie să te ocupi doar de timpul prezent al creației” (Cohen, *op. cit.*: 80) și exagerările aproape pietiste ale credinței lipsite de orice urmă de speculație, (concepte mitologice pure): „în acord cu credința poporului boshongo din centrul Africii, de pildă, înaintea noastră, aici a fost doar întuneric, apă și marele zeu Bumba. Într-o zi Bumba, făcându-i-se rău, a vomitat soarele. Soarele a evaporat puțină apă pentru a se răspândi pe pământ. Menținându-i-se starea de discomfort, Bumba a vomitat în sus luna, stelele, apoi, pe pământ, leopardul, crocodilul, broasca țestoasă și, în cele din urmă, pe oameni” (Dawkins 2018: 1). Între aceste două atitudini, fiecare cu partea sa de justificare, lipsește, totuși, o atitudine echilibrată. Din acest motiv, Origen va căuta să păstreze taina acolo unde este esențial, dar și să justifice credința. Iată un exemplu: „cineva se înșală, din pricina exemplului dat de artizanii umani, afirmând faptul că nu poate fi admis faptul că Dumnezeu organizează cele ce sunt fără o materie necreată ca subiect, de vreme ce nici sculptorul nu își poate îndeplini lucrarea proprie fără bronz, nici dulgherul fără lemne și nici zidarul fără pietre. Trebuie cercetat, în legătură cu opinia acestuia, despre puterea lui Dumnezeu, dacă, dorind Dumnezeu să pună temelie ceea ce vrea, El nu poate face aceasta, câtă vreme dorința Lui nu este insuficientă sau neputincioasă. Căci după cum El pune ca fundament, printr-un Logos, specificurile calitative (așa cum susțin toți cei ce admit o pronie în argumentație) pentru organizarea universului, și face aceasta după cum vrea, prin negrita Sa putere și înțelepciune, ele neexistând anterior, tot

astfel voința Lui este suficientă să facă să existe, prin același Logos, și substanța, atât cât este de trebuință” (Origen, *op. cit.*: 465-467).

Preferăm să rămânem cu argumentația origenistă aici, indicând pentru moment câteva concluzii parțiale: (1) Origen este cel dintâi teolog despre care se poate afirma că e plasat la confluența gândirii rabinice (pe care, desigur, o cunoștea) cu cea creștină (care și prin contribuția însemnată a lui începea să se dezvolte). (2) Origen depășește cultura epocii sale, fie și numai prin faptul că pornește de la un postulat, acela că Scriptura este revelată și că această revelație în redactarea cuvintelor vieții veșnice pornește de la Dumnezeu. (3) În fața provocărilor culturii greco-romane, pe de o parte, și ale culturii iudaice, prin intermediul rabinilor, pe de altă parte, marele teolog alexandrin se arată a fi precaut, informațiile pe care ni le oferă fiind benefice pentru a fi analizate și utilizate, deopotrivă, în cele ce urmează.

Ratio versus credo sau ratio et credo?

Intrând acum în miezul problemei, vom analiza conceptul de *rațiune*, dar și pe cel de *credință*, dorind, iarăși, pentru a păstra registrul echității, să le punem în balanță. Emblematic și problematic ni se pare un fragment dintr-o predică celebră, scrisă de marele cărturar Nicolae Steinhardt, cu privire la verbul „a crede”(Steinhardt 2008: 209-210). Potrivit lui Steinhardt, „a crede nu este sinonim cu a dovedi, a demonstra, a fi evident; cu sintagma «a crede pentru că». A crede înlătură orice dubiu, rezervă și motivație. Brusca apariție a unei imense păsări roșii căzute din cer i-ar pune pe oameni, scrie Kierkegaard, față în față cu un eveniment extraordinar și senzațional care nu le-ar mai îngădui să nu-și dea seama că au de-a face cu un *semn* cert, unul

dintre acelea stăruitor cerute de farisei, scribi și cărturari. Coborârea de pe cruce, la Golgota, ar fi fost o asemenea uriașă pasăre colorată; după ivirea căreia arhierilor și tuturor celor aflați în perimetrul acela nu le mai rămânea altceva de făcut decât să se supună evidenței, să îngenuncheze, să cânte osana!” (*Idem*: 211-212).

Cuvintele eruditului monah Nicolae Delarohia rezonează cu cele ale lui Léon Brunschvicg, una dintre cele mai marcante personalități ale filosofiei franceze în prima jumătate a secolului XX. Acesta afirmase că „teologii s-au obișnuit să deosebească între calea îngustă: «Cine nu e cu Mine e împotriva Mea» și cea largă: «Cine nu e împotriva Mea e alături de Mine». Numai că, pentru a da ascultare Evangheliei, trebuie mers până la vorba de milostenie, nu cea care aduce iertare, dar care nu are nimic de iertat, ba chiar nimic de uitat: «Cine e împotriva Mea e încă alături de Mine». Și e demn s-o rostească numai acela care va putea să priceapă, în expansiunea infinită a inteligenței și a dragostei cu totul dezinteresate, singurul adevăr pe care îl învățăm de la Dumnezeu” (Brunschvicg 2019: 160). Altfel spus, dragostea este elementul care „sudează” rațiunea și credința. Deocamdată nu ne propunem să realizăm o interpretare a cuvintelor de aici pentru că, la fel ca în partea incipientă, optăm să întocmim o argumentare pornind de la receptarea termenului *rațiune* în cadrul filosofiilor europene, pentru ca, mai apoi, să utilizăm un alt text veterotestamentar ca argumentare, observând cum, practic, filosofia ar trebui să rezoneze cu credința iudeilor, moștenire transmisă creștinismului.

Așadar, după cum demonstrează lema „rațiune” din monumentalul *Vocabular european al filosofiilor* (coord. Cassin 2020: 1035), acest termen este un compus: el „provine din latinescul *ratio*, format de la *reor*, «a socoti, a calcula», de unde «a gândi, a crede». Verbul latin traduce grecescul λέγειν, din care

reține două mari accepții, însă numai două: «a socoti» și «a gândi»” (*Idem*: 1035). După cum vom încerca să demonstrăm în cele ce urmează, pentru a beneficia de o privire amplă și corectă, ne vom raporta și la un fel de a înțelege termenul tipic filosofiei grecești.

Așa cum arăta Gheorghe Vlăduțescu, în cadrul filosofiei, atunci când vorbim despre așa-numitul „principiu ordonator” al cosmosului, „sensurile *logos*-ului, deocamdată, nu sunt distincte de acelea ale *nous*-ului, și aceasta în faza primară, neconceptualizată, filosofic, cel puțin. Starea se menține și la primii filosofi, fie și numai la *Thales*, căruia divinitatea îi părea a fi «rațiunea lumii»” (Vlăduțescu 2016: 99). Despre aceste *rațiuni ale lumii* se poate afirma că acel *aeternum aliquid* reprezintă pentru iudeu, dar și, mai târziu, pentru creștin, acea „busolă a convingerilor și a vieții”³. Identic, dar la secole distanță de Origen, de Athanasie al Alexandriei și de controversele iscate de preotul ereziarh Arius din Constantinopol, Sfântul Maxim Mărturisitorul va specifica, iarăși, continuitatea acelor convingeri sub forma imaginii ființelor raționale care „se și mișcă, ca unele ce sunt mișcate după fire, dinspre început (origine), pentru că există, spre sfârșit (spre ținta lor), după alegerea voinței, spre existența fericită. Căci ținta (sfârșitul) mișcării celor care se mișcă este însăși existența fericită, precum începutul ei este însăși existența. Iar aceasta este Dumnezeu, Care e și Dătătorul existenței și Dăruitorul existenței fericite, ca început (obârșie) și sfârșit (țintă)” (Sfântul Maxim Mărturisitorul 2006: 106).

³ Cf Iordăchescu 1996: XVII. Deși în condiții tehnice care lasă de dorit, după cum se remarcă dintr-o adnotare de pe prima pagină (verso), „ediția de față reproduce cu fidelitate ediția din 1935, Tipografia Țerec & Caminschi”. Inițial, părintele Iordăchescu a elaborat volumul pentru a servi ca un curs de Patrologie pentru studenții de la Facultatea de Teologie din Cernăuți

Pentru receptarea autentică a vechilor mesaje credale și totodată raționale, ivite ca note pe marginea textelor revelate ale Scripturii, considerăm valoroasă radiografia spirituală întocmită de papa emerit Benedict al XVI-lea, pe vremea în care era cardinal și conducea Oficiul pentru Doctrina Credenței. Cardinalul Ratzinger de atunci vorbea despre faptul că astăzi mesajul Scripturii nu mai este plauzibil din cauza unei așa-zise „înțelegeri învechite a realității”, pentru că „la fel ca la vechii stoici, argumentațiile magisteriului pleacă de la «natură». Dar această expresie, «natura», a fost trecută complet cu vederea de o întreagă epocă metafizică. La început, acest așa-numit naturalism al tradiției magisteriale era privit în opoziție cu personalismul Bibliei. Opoziția dintre natură și persoană, ca tipar fundamental al argumentației, era privită, în același timp, ca opoziție între tradiția filosofică și cea biblică. Cu toate acestea, e mult de când s-a recunoscut că nu există un «biblicism» pur și că personalismul însuși își are propriile aspecte filosofice. Astăzi, vedem o mișcare aproape contrară: Biblia s-a evaporat în mare măsură din lucrările moderne de teologie morală. În locul ei, a devenit dominantă tendința spre o analiză rațională deosebit de solidă, împreună cu afirmarea unei autonomii a moralei, care nu se bazează nici pe natură, nici pe persoană, ci pe istoricitate și pe modelele de comportament social orientate spre viitor” (Ratzinger 2008: 82-83).

Afirmațiile de mai sus zdruncină efectele pur raționale de astăzi în materie de survolare a credinței. Ratzinger vorbise despre vechii stoici, ale căror argumente erau pur naturale. Primele veacuri creștine însă ne ajută să nuanțăm perspectiva generalizantă a papei emerit. De pildă, Claudio Moreschini vorbește în celebra *Istorie a filosofiei patristice* (Moreschini 2009: 63), între altele, despre Alcinous, care „ia în considerare științele propedeutice pentru dezlipirea de lumea senzației și întoarcerea

către căutarea zeului” (*Ibidem*). Sfântul Iustin Martirul și Filozoful reia întreaga discuție și dovedește superioritatea doctrinei creștine față de cea profesată de stoici prin aceea că „este sublimă, deoarece nouă ni s-a revelat în toată raționalitatea sa Cristos” (*Ibidem*). Doctrina aceasta nu era un element de pionierat în epocă. Dimpotrivă, era continuarea firească a credinței și rațiunii de a fi a creștinilor care urmează în fidelitate ceea ce se întâmplase în Vechiul Testament.

„Poporul evreu reușește să afirme statornic unicitatea lui Dumnezeu trăind în mijlocul unor popoare care aveau ridicate în marile orașe panteoane dedicate unei mulțimi de divinități” (Dîncă 2015: 96). În acest sens, desigur, rațiunea dovedește statornicie în credință, exemplul imitat și de creștinii care au păstrat cu sfințenie identitatea care îi diferențiază de ideologiile păgâne din jur, uneori luptând până la sânge.

Dar acum este momentul să revenim la Origen. Motivul este simplu: după ce am trasat liniile generale ale evoluției doctrinei, folosind doar câteva elemente particulare prin care, însă, este vizibilă atitudinea generală a epocii patristice, preferăm să aducem în discuție din nou personalitatea marelui exeget alexandrin, dar nu cu referire expresă la el, ci, mai întâi, ca element cheie al îmbinării celor două hermeneutici, iudaică și creștină, ne vom referi la alegoria unui alt mare învățat alexandrin, Filon.

Când am expus doctrina despre creație a lui Origen, am arătat interpretarea sa pentru *Geneză* 1, 2. Apoi, intenționat, am încheiat citatul înainte de interpretarea alegorică a patriarhului Avraam, tocmai dorind să arătăm abia aici că geniul lui Origen s-a inspirat din tipologia hermeneutică alegorică iudaică. De pildă, profesorul Joseph Trigg folosește interpretarea alegorică a lui Avraam, Sara și Agar din *Geneză* pentru a ilustra încercarea lui Filon de a face ceva neobișnuit. Filon a inițiat o interpretare a

sofismelor elenistice, dar adaptându-le contextului iudaic. El arată că „Sarra, soția lui Avraam, reprezintă filozofia; slujnica sa, Agar, studiile generale care pregătesc filozofia, iar Avraam sufletul care învață prin studiu. Sarra i-o oferă pe Agar lui Avraam pentru că filozofia nu poate suporta fructul până când sufletul nu este gata”(cf. Hall 2011: 165).

Însă toate aceste tipologii au fost posibile și au fost preluate de Biserică și datorită unui alt factor decisiv: limba greacă. Și aceasta pentru că, după cum amintea marele patristician român, părintele Ioan G. Coman, „Grecia a creat *rațiunea umană*. În religiile și filosofii orientale, învățatul era depozitarul secretelor divine; el era preot, profet, magician, taumaturg. Grecia reprezintă pentru prima dată în istorie pe *omul gânditor prin el însuși*. «Dragostea dezinteresată pentru ordinea eternă a lucrurilor și nevoia de a da o explicație logică» sunt crini care aparțin exclusiv geniului grec” (Coman 2019: 19).

Revenind la Filon, după cum spunea Philippe Heine, el „căuta să alieze filosofia greacă cu revelația iudaică. Astfel, el exaltă transcendența infinită a lui Dumnezeu, care întrece orice cunoaștere și orice virtute, ceea ce este o concepție elenistică asupra divinității” (Heine 2020: 12). Dar, ceea ce ni se pare foarte important în tipologia lui Filon, este accentul pus pe interiorizare. Un exemplu sugestiv în acest sens din opera filoniană este cel al potopului care a implicat arca lui Noe, despre care ne propunem să prezentăm detalii în cele ce urmează, trecând la implicații mai înalte, preluate de cei pe care îi numim Părinții deșertului.

Moralismul și spiritualismul lui Filon se reflectă în simbolismul arcei pe care Noe, la porunca lui YHWH, o va construi. Rațiunea, aici, a servit cunoașterii modului în care arca a trebuit construită, însă credința a jucat rolul de factor stimulant al efortului omenesc. Mai mult, îmbinarea celor două a condus, în viziunea lui Filon, la faptul că Dumnezeu (YHWH) „a ordonat ca

arca să fie acoperită cu smoală în interior și în exterior (Gen 6, 14) [pentru că arca face – n. n.] să se lipească obiectele separate și dezlipite pe care le atinge. Apoi, corpul nostru compus din multe elemente este unit în exterior și în interior de către spirit. Dar tabernacolul [chivotul – n. n.] din Templu este acoperit cu aur, deoarece el este făcut după imaginea lumii inteligibile: incoruptibil”(*Ibidem*).

Imaginea utilizată de Filon este importantă aici pentru că, după modelul smoalei care unește atât interiorul cu exteriorul, pe plan mundan, deci pe orizontală, la fel rațiunea și credința unesc cele din interior, partea spirituală, cu Dumnezeu.

Ceea ce spuneam despre Filon, se poate înțelege mai bine atunci când, de pildă, ne raportăm la afirmațiile unui important teolog romano-catolic, părintele Yves Congar, care spunea convingător că Dumnezeu S-a făcut cunoscut oamenilor într-un mod excepțional: „nu prin cunoaștere abstractă, ci prin *semne* și *minuni*, întotdeauna orientate prioritar spre mântuire” (*apud* Knight 2009: 162).

Și toate cele enumerate mai sus capătă o importanță semnificativă atunci când, de pildă, ne raportăm la textul veterotestamentar prin prisma a două perspective: „unilateralitatea totală a harului dumnezeiesc întemeietor și bilateralitatea totală care se naște din ea: cuvânt și răspuns, iubire și reciprocitatea iubirii, îndrumare și ascultare. Ambele se ivesc simultan: alegerea gratuită a acestui singur popor, fără niciun merit din partea lui, numai din iubire” (Balthasar 2019: 117). Or, din câte arată și marele filolog și teolog H. U. von Balthasar, la o interpretare în duhul Părinților Bisericii a Vechiului Testament, polii se schimbă și nu mai este vorba doar de o raționalitate simplă, secătuită, ci de aspecte ale rațiunii care, prin har și prin răspunsul oferit acestuia de către credință, aduc persoana către desăvârșire.

Ultimul aspect pe care îl vom analiza, înainte de a emite câteva concluzii cu caracter general asupra tematicii pe care am analizat-o mai sus, este într-o oarecare măsură, dogmatic.

Vom cita o lucrare fundamentală, scrisă de părintele Henri de Lubac, intitulată *Catholicism: aspectele sociale ale dogmei*. Părintele cardinal de Lubac spunea, în ton cu cele afirmate mai sus, următoarele: „cuvântul de ordine al creștinului nu poate fi «evadarea», ci «con-lucrarea». Este vorba de a contribui împreună cu Dumnezeu și cu oamenii la lucrarea lui Dumnezeu în lume și în omenire. Scopul este unic: potrivit condiției de a tinde împreună cu toții spre aceasta, în loc să își urmeze jocul său egoist, ajunge să-i fie permis să ia parte la biruința finală, să-și găsească un loc în mântuirea comună. Cetatea celor aleși nu adună «profitori». De unde, responsabilitatea creștinului față de frații săi «necredincioși». Întregul har este *gratia gratis data*, adică, potrivit vechiului sens al expresiei, oferit în vederea altora” (Lubac 2016: 261).

Prin urmare, din cele pe care le-am enumerat mai sus se poate foarte ușor înțelege că interpretările textelor veterotestamentare au fost întotdeauna rezultatul unei împletiri armonioase între rațiune și credință, ambele fiind necesare și depinzând una de alta. Așadar, atunci când există amputări nedorite într-o parte și în alta, mântuirea și sensul autentic al Scripturii sunt puse în pericol. Dacă, cel puțin de la marele eveniment al Întrupării Logosului divin putem vorbi despre prezența lui Hristos în lume, cu toate că ar suna panteist, viceversa este valabilă: și lumea, cu raționalitățile ei, este prezentă în Hristos. Și, așa stând lucrurile, nu mai poate fi vorba de vreo antinomie legată fie de credință, fie de rațiune, ci de sfințenia conferită de Hristos celor care reușesc să depășească orice idee, imagine defectuoasă sau chestiune strict rațională pentru a simți nu doar cu mintea, ci mai ales cu inima cele privitoare la credință.

Concluzii

După cum se poate înțelege, subiectul pe care l-am analizat este mult mai vast, așa încât contribuția noastră la subiect nu reprezintă altceva decât o anumită perspectivă de la care se poate întocmi o cercetare riguroasă. Ceea ce ne-am propus aici a fost să arătăm că, cel puțin atunci când vorbim despre Vechiul Testament, între rațiune și credință există o legătură armonioasă. Desigur, nu întotdeauna toți exegeții au gândit la fel, dar tiparele pe care le-au folosit au generat de-a lungul timpului noi metode hermeneutice de care ne-am folosit în argumentarea schematică pe care am realizat-o. Dar, pe lângă toate acestea, după cum se poate observa din citatele pe care le-am folosit, tezaurul sacru cu care Biserica a primit sarcina de a însufleți lumea și de a da viață tuturor oamenilor, acest tezaur care este rațiunea sa de a fi, pentru ocrotirea căruia ea are dreptul de a cere fiilor săi orice jertfă, iată că este celebrat în actul însuși al hermeneuticii ecleziale. După cum Hristos-Mirele nu rămâne distant față de Biserică, nici rațiunea și credința, în consecință nu pot fi separate, ele având menirea de a fi folosite așa cum se cuvine pentru ca autenticitatea mesajului divin să nu fie alterată în niciun fel.

Bibliografie:


- BALTHASAR, H. U. von (2019): *Slava lui Dumnezeu. O estetică teologică*, vol. VI: *Teologie: Vechiul Testament*, traducere din limba germană de Maria-Magdalena Anghelescu, Târgu Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg.
- BRUNSCHVIG, L. (2019): *Rațiunea și religia*, traducere din limba franceză de Ed Pastenague, București: Editura Tractus Arte.

- CASSIN, B. (coord.) (2020): *Vocabularul european al filosofiilor*, traducere și adăugiri la ediția în limba română coordonate de Anca Vasiliu și Alexander Baumgarten, Iași: Editura Polirom.
- COHEN, A. (2014): *Talmudul*, traducere din limba franceză de C. Litman, Ediția a IX-a, Editura Hasefer: București.
- Coman, Ioan G. (2011): *Miracolul clasic*, Sibiu: Editura Ecclesiast.
- Crouzel, Henri (2014): *Origen: personajul, exegetul, omul duhovnicesc, teologul*, traducere Cristian Pop, prefață diac. Ioan I. Ică jr, Sibiu: Editura Deisis.
- DAWKINS, R. (2018): *Dumnezeu, o amăgire*, traducere din engleză de Victor Godeanu, ediția a III-a, revizuită, București: Editura Curtea Veche.
- DÎNCĂ, L. (2011): *Conciliile ecumenice Niceea I, 325 & Constantinopol I, 381*, Târgu Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg.
- HALL, C. A. (2011): *Să citim Scriptura cu Părinții Bisericii*, traducere din limba engleză de Pr. Prof. Dr. Pavel Aurel și prof. Cînduleț Elena, Sibiu: Editura Universității Lucian Blaga.
- HEINE, P. (2020): *Biblia și Părinții Bisericii. Parcurs istoric al utilizării Sfintei Scripturi în primele secole ale Bisericii*, traducere din limba franceză de Livia Târziu și Cristian Șoimușan, Târgu Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg.
- IORDĂCHESCU, C. (1996): *Istoria vechii literaturi creștine*, vol. II, Iași: Editura Moldova.
- KNIGHT, C. C. (2016): *Dumnezeul naturii. Întruparea și știința contemporană*, traducere din limba engleză de Viorel Zaicu, București: Editura Curtea Veche.
- LAWTON, G. (2016): *The Origin of (almost) everything*, London: New Scientist.

- LUBAC, H. de (2016): *Catholicism. Aspectele fundamentale ale dogmei*, traducere din limba franceză de Marius Boldor, Iași: Editura Sapientia.
- McGRATH, A.; McGRATH, J. C. (2010): *Dawkins: o amăgire? Fundamentalismul ateu și negarea divinului*, traducere din limba engleză de Mihnea Gafița, București: Editura Curtea Veche.
- MOLDOVAN, A. (2019): *Propedeutică biblică. De la primordiu la răscoala macabeilor. Cărțile cu caracter istoric*, vol. I, Alba Iulia/Stockholm: Editura Reîntregirea/Editura Felicitas.
- MORESCHINI, C. (2009): *Istoria filosofiei patristice*, traducere de Alexandra Cheșcu, Mihai-Silviu Chirilă și Doina Cernica, Iași: Editura Polirom.
- ORIGEN (2006): *Omilii, comentarii și adnotări la Geneză*, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Adrian Muraru, Iași: Editura Polirom.
- PENTIUC, E. J. (2008): *Vechiul Testament în Tradiția ortodoxă răsăriteană*, trad. din limba engleză de ierom. Nectarie V. Dărăban, Cluj-Napoca: Editura Renașterea.
- RATZINGER, J. (2008): *Despre conștiință*, traducere din limba engleză de Alex Moldovan, Târgu Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg.
- SFÂNTUL MAXIM MĂRTURISITORUL (2006): *Ambigua*, traducere din limba greacă veche, introducere și note de Preotul Profesor Dumitru Stăniloae, București: Editura IBMBOR.
- STEINHARDT, N. (2008): *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credință*, ediție îngrijită, note, studiu introductiv și referințe critice de Ștefan Iloaie, repere biobibliografice de Virgil Bulat, indici de Macarie Motogna, Mănăstirea Rohia, Iași: Editura Polirom.

- TATU, S. (2016): *Introducere în studiul Vechiului Testament. Cărțile istorice și profetice*, vol. I, Oradea: Editura Casa Cărții.
- VLĂDUȚESCU, G. (2016): *Filosofia în Grecia veche. Filosofi, filosofii, termeni. Partea a II-a, literele I-Z*, București: Editura Paideia.
- ***(2017): *Biblia după textul ebraic. Geneza*, ediție îngrijită de Francisca Băltăceanu și Monica Broșteanu, București: Editura Humanitas.

Contrastive Linguistics



Contrastive Linguistics
Vergleichende Sprachwissenschaft
Linguistique contrastive
Lingüística contrastiva
Linguistica contrastiva

Ambiguitatea, un “rău necesar” și savuros în generarea comicului lingvistic (Ambiguity: A Blessing in Disguise as a Language-Humour Generating Device)

Gina MĂCIUCĂ,

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: After briefly surveying several of the most ventilated theories accounting for linguistic ambiguity, as well as the main attempts at subcategorising the phenomenon at issue in the second section, we submit to the reader in the third section a selection of ten language humour specimens which make up the research subcorpus of the present contribution and which are part and parcel of a much larger one amounting to approxim. 150 examples. The ten specimens have been extracted from the English subarea of the corpus, in order to more accurately showcase the ambiguity enablers which this particular language preeminently boasts on account of its being possessed of a rather meagre morphology, with a prolific semantics doing a fantastic job for it. The fourth section thoroughly anatomizes the humour-generating devices at work in the specimens selected, while advancing modest proposals for translation of the jokes into Romanian or languacultural substitution thereof where punchline preservation can be effected with no great difficulty.

Keywords: ambiguity, language humour, English, Romanian, languaculture, translation

I. Observații preliminare

După o survolare succintă a diverselor teorii avansate cu scopul de a explica fenomenul ambiguității lingvistice, precum și a încercărilor de subclasificare a respectivului fenomen, pe parcursul celei de a doua secțiuni, propunem cititorului în secțiunea a treia o selecție de zece mostre de linguicomedie, reprezentând minicorpusul de cercetare al studiului de față, inclus într-unul mult mai amplu, care însumează aproximativ 150 de

exemple. Mostrele au fost extrase din subcorpusul de limbă engleză, pentru a putea evidenția mai bine „potențiatorii de ambiguitate” – traducere propusă de noi pentru termenul *ambiguity enablers* (v. *infra*) –, care populează într-un număr mult mai mare respectiva limbă, dată fiind precaritatea morfologică a acesteia, compensată, inevitabil, printr-o semantică luxuriantă.

Secțiunea a patra, structurată pe baza (sub)tipurilor de ambiguitate ilustrate, analizează mecanismele comicogene ale celor zece anecdote. Pe alocuri se propun și echivalente de traducere în limba română – sau chiar substitute linguaculturale –, dar numai acolo unde transpunerea poantei se poate face cu succes fără mare dificultate. Având în vedere faptul că analiza traductibilității mostrelor de umor lingvistic investigate nu intră în spectrul de interes al prezentei cercetări, aceasta va face obiectul unui demers științific separat într-un studiu *per se*.

II. Observații teoretice

II.1 Diverse abordări ale mecanismelor de rezoluție

Investigate cu acribie și cerbicie în egală măsură de cercetători din domenii precum psiholingvistica, psihologia cognitivă și lingvistica cognitivă sau computațională, mecanismele de rezoluție a ambiguității, care intervin în procesarea secvențelor de informație, au dat naștere la o serie întreagă de modele teoretice, fiecare dintre acestea având pretenția că le-au descifrat și le explică pe cele dintâi cu cea mai mare acuratețe¹.

¹ V. Frazier, 1979, *the garden-path model; exhaustive access model, selective/direct access model, ordered and reordered access models, graded salience hypothesis* (cf. Giora, 2003 pentru descrierea detaliată a respectivelor modele), *referential theory* (Altmann & Steedman, 1988), *unrestricted race model* (van Gompel et. al. 2000).

Hulită la început de mulți teoreticieni ca principal obstacol în procesarea mesajului informațional, ambiguitatea, premeditată sau nu, pare să se insinueze în ultimul timp, încet dar sigur, în grațiile lingviștilor, datorită fabulosului său potențial de exploatare în zona linguicomediei.

Numărându-se printre primii care au pus în evidență acest din urmă fapt, Greimas (1966) a avansat modelul structurii bipartite a anecdotelor, cu o secvență care include o opoziție, o variație semantică, sau „izotopie”, și cealaltă, care ascunde opoziția prin intermediul unui conector, sau „camuflaj” (1970).

Tributară aceluiși tipar logic – cu inerentele diferențe terminologice – The Semantic Script Theory of Humor a lui Raskin (1979) a evidențiat două criterii principale care trebuie respectate de orice text comicofor minimal (i. e. care conține o singură glumă, cf.: *single-joke-carrying text*), și anume: compatibilitatea integrală sau parțială a textului respectiv cu două scripturi diferite², și opoziția semantică care ia naștere între ultimele două, cu postularea în același timp a existenței unui declanșator de schimbare a *script*-ului semantic (cf. *a semantic-script-switch trigger*, trad. n.) reprezentat de ambiguitate ca atare sau de o contradicție.

Ambele modele discutate *supra* (proapse de Greimas și Raskin) au fost preluate și dezvoltate ulterior de Attardo (1994) (v. analiza meticuloasă a *Isotopy-Disjunction Model*, precum și *The General Theory of Verbal Humor*), care a studiat în principal elementele cu rol de conectare și, respectiv, de întrerupere a celor două faze semantice (numite *connector* și *disjuncter*), concentrându-se cu precădere asupra interferenței comicogene a

² *Script*-ul e definit ca „segment organizat de informație” (cf. *organized chunk of information*, Raskin 1985: 99; trad. n.).

acestora. Descrisă succint, într-o primă fază conectorul validează un sens, numit sens 1, care este activat și menținut până când se produce invalidarea prin intermediul disjunctivului, cu reinterpretarea (*backtracking*) instantanee a sensului 1 și validarea ulterioară a sensului opus (numit sens 2), în faza a doua. În anumite cazuri disjunctivul și conectorul sunt reprezentați de același item lexical sau secvență lexematică (i. e. nu sunt distincți), fapt ce atrage după sine suprapunerea reinterpretării sensului 1 și validării sensului 2.

Oaks (1994) este autorul unei alte abordări, demne de menționat, de data aceasta cu o mai pronunțată tentă empirică, remarcându-se prin aceea că evidențiază o multitudine de așa-numiți „potențiatori de ambiguitate” (cf. *ambiguity enablers*, trad. n.), reprezentați de clase lexematice precum articolele, conjuncțiile, verbele etc. (îndeosebi pentru subtipul sintactic de ambiguitate de clasă – v. secțiunea I.2 *infra*).

În fine³, se cuvine menționat aici studiul de o importanță crucială a R. Giora (2003), care introduce un factor de influență nou, și mult mai plauzibil, capabil să motiveze schimbarea de *script* semantic sau dinamica relației disjunctiv-conector postulate de Raskin, respectiv de Attardo, și anume „relevanța” (cf. *saliency*, trad. n.). Mai precis, menținându-se în cadrul aceleiași interpretări bipartite, Giora pornește de la ipoteza că, atunci când citim/auzim o glumă, este procesat mai întâi sensul cel mai relevant al unui lexem, care și rămâne în vigoare atâta timp cât e compatibil cu contextul dat, până în momentul apariției unui context ulterior care îl invalidează, activând astfel sensul al doilea, mai puțin relevant (*scil.* „previzibil”).

³ Din motive obiective subînțelese, ne vom limita survolarea literaturii de specialitate din subdomeniul analizat la studiile care expun strategiile cele mai relevante pentru cercetarea noastră.

II.2 Perspective taxonomice

În mod tradițional, fenomenul lingvistic în discuție a fost investigat din două perspective taxonomice mai largi: ambiguitatea lexicală și ambiguitatea structurală. Prima categorie, la rândul-i, se subramifică în funcție de clasa lexematică căreia îi aparține ambiguizantul (substantive, verbe, propoziții etc.). Al doilea tip a trezit un interes deosebit în rândul cercetătorilor, stârnind și controverse pe măsură în privința subtipurilor identificate și a denumirilor propuse: A(ambiguitate) sintactică (Stageberg, 1970), A. Fonologică (Reah, 1998), A. Referențială (Attardo, 2002). Ambiguitatea sintactică se subîmparte, în viziunea unor lingviști, în A. de clasă (Oaks, 1994) și A. de atașament/ dependentă (Hirst, 1987), în timp ce A. structurală – care ar include și A. sintactică – e reprezentată, pe lângă A. de atașament, și de ambiguitatea constituenților cu potențial de subordonare multiplă (trad. n., cf. *gap-finding*) și de ambiguitatea analitică (altă denumire pentru ambiguitatea de clasă, cf. Hirst, 1987). Pe de altă parte, Trask (2007) subclasifică A. structurală în A. structurii superficiale și A. structurii profunde. Abateri și mai îndrăznețe de la *mainstream*-ul abordărilor constituie idiosincraziile taxonomice avansate de Stageberg, 1971 (lexicală, sintactică, de clasă, de *script*) și Raskin, 1979 (obișnuită, figurativă, sintactică, situațională, cvasi).

III. Minicorpus de cercetare

1. *The driver is safer when the road is dry. The road is safer when the driver is dry.*

(RPP, p. 60)

2. *What did the light-bulb say to the switch? – You turn me on.*

(www.silliness.is)

3. *You can talk us down anytime (Advertisement inviting women to join the airforce)*
(RPP, p. 59)
4. *-You'll have to remember that nobody ever layed (sic!) down on the job and got results.*
- Oh no? What about a hen?!
(RPP, p. 49)
5. *Sergeant: Who likes moving pictures? (Most of the men eagerly step forward) Allright, you fellows carry the pictures from the basement to the attic.*
(RPP, p. 45)
6. *- Really, Bill, your argument with your wife last night was most amusing.*
- Wasn't it, though? And when she threw the axe at me I thought I'd split.
(RPP, p. 43)
7. *Only in wars and epidemics does our country ask us to bear our arms.*
(RPP, p. 53)
8. *- What's the difference between a jeweller and a jailer?*
- I don't know.
- One sells watches and the other one watches cells.
(RPP, p. 39)
9. *I told my doctor that I broke my arm in two places. She told me to stop going to those places.*
(www.silliness.is)
10. *A lady that just purchased a postage stamp.*
- Must I stick it on myself?
- Positively not, madam. It will accomplish more if you stick it on the envelope.
(RPP, p. 46)

IV. Analiza mecanismelor comicogene

IV.1 Ambiguitate lexicală

În acest subtip pot fi încadrate șapte dintre mostrele de la III *supra*. În majoritatea cazurilor comicul derivă din descompunerea sau recompunerea sensului sintagmatic în, respectiv, din cel componential⁴, iar în ultimul polisemantismul este complementat de omonimie.

IV.1.1 Exemplul 1

Traducere *verbatim*: ‘Șoferul este mai în siguranță când drumul e uscat. Drumul e mai (în) sigur(anță) când șoferul e nebăut.’

Exemplul supus analizei ilustrează, în plus, și un caz de coincidență a conectorului cu disjunctorul. Cea care generează ambiguitatea comicogenă e interferența sensului primar, concret, al adjectivului *dry* (cf. MEDAL, p. 429: „1.With no water in/on it”, în rom. ‘fără apă în/pe’), cu un sens derivat din contaminarea sensurilor 7 și 10 ale aceluiași lexem (cf. *ibid*: „7) feeling thirsty” în rom. ‘însetat’ și „10) a dry country does not allow any alcohol to be sold there”, în rom. ‘referitor la o țară în care e interzisă vânzarea alcoolului’), și care s-ar traduce prin ‘însetat de alcool’. Conservarea poantei ar fi posibilă prin utilizarea în română, în același registru argotic, a sintagmei „pe uscat” cu referire la șofer în finalul anecdotei.

IV.1.2 Exemplul 2

Traducere *verbatim*: ‘Ce i-a spus becul întrerupătorului? – Mă aprinzi.’

⁴ Termenii ne aparțin; pentru definiție și o analiză detaliată v. Măciucă, 2005.

Sensurile verbului plurilexematic *turn on* implicate în mecanismul comicogen sunt: cel mai puțin opacifiat semantic (cf. MEDAL, p. 1548: „**1a.** to start using a supply of water, gas, or electricity by turning a TAP, pressing a button, or moving a switch” în rom. ‘a începe să folosești apa, gazul sau electricitatea prin învârtirea unui robinet, apăsarea unui buton sau a unui întrerupător’), respectiv cel mai opac (cf. *ibid.*: „**5.** to make someone feel sexually attracted or sexually excited”, în rom. ‘a atrage sau excita pe cineva sexual’). Varianta de traducere propusă face apel la sinonimul interlingvistic al primului sens (cf. DEX, p. 53: „*aprinde* **4.** Tranz. și refl. a face sau a începe să lumineze”), verb care, în mod fericit, poate fi folosit, opinăm, și în sensul figurat (cf. *ibid.*: „**5.** Refl. Fig. (Despre oameni) A se înflăcăra, a se pasiona; a-și ieși din fire”), cu obiectul în acuzativ, și cu o poantă conservată într-un registru mai degrabă poetic decât argotic.

IV.1.3 Exemplul 3

Sursa comicului de limbaj este, în acest exemplu, verbul plurilexematic *talk down*⁵, utilizat cu două accepții diferite: „**1.** to give instructions to someone who is flying an aircraft to help them bring the aircraft to the ground” (cf. CPVD, p. 336; în rom. ‘a da instrucțiuni cuiva care pilotează un avion, pentru a-l ajuta să aterizeze în condiții de siguranță’) și „**3.** To speak loudly or without stopping in order to prevent someone else from speaking” (cf. *ibid.*; în rom. ‘a vorbi tare sau fără a se opri, cu scopul de a împiedica pe altcineva să vorbească’). Prin urmare, invitația adresată femeilor în anunțul citat s-ar traduce, în conformitate cu

⁵ În structura profundă, *talk down* este de fapt o ‘expresie idiomatică compactă’ (termenul ne aparține, cf. *compact idiom* în Măciucă, 2000, pp. 138-139.)

cele două sensuri: a) ‘puteți să ne conduceți/dirijați oricând cu bine înapoi la sol’ sau

b) ‘puteți să ne lăsați oricând fără argumente’,
cu precizarea că în cea de a doua, prevalându-ne de funcția edulcorantă a umorului, am dat o alură ușor eufemistică tentei misogine camuflante.

Demersul labirintic de transpunere a poantei în altă limbă va fi inclus, așa cum am menționat în secțiunea I *supra*, într-o cercetare *per se*.

IV.1.4 Exemplul 4

Descompunerea sensului sintagmatic în cel componential revine laitmotivic și în acest exemplu, cu deosebirea că aici verbul lexemic este parte integrantă a expresiei idiomatice complexe *lie down on the job*⁶, parafrazabilă prin “to not work as hard at something as you should” (cf. CID, p. 239; rom.: ‘a nu îți da silința cuvenită în ceea ce faci’, trad. n.). Disjunctorul din poziția finală, *a hen*, este cel care produce descompunerea abruptă a sensului opacifiat al sintagmei în cel aditiv, reprezentat de suma sensurilor individuale ale constituenților. Versiunea comicoforă românească *verbatim* pe care o propunem pentru anecdota lingvistică în cauză ar suna, în consecință, după cum urmează: ‘nu uita că nici unul dintre cei care s-au așezat alene/comod pe ceea ce aveau de făcut n-a obținut rezultate spectaculoase. - Zău? Dar găina?! Ai uitat de găină?’

IV.1.5 Exemplul 5

În cadrul gradației ascendente a complexității structurale și semantice conform căreia am ordonat exemplele analizate, al

⁶ *Lay down* este varianta non-standard folosită în uzul colocvial.

cincilea exemplu adaugă mecanismului comicogen de transpoziție semantică și o subtilă restructurare sintactică a sintagmei “incriminate”, *moving pictures*. Astfel, funcția determinativ-atributivă a constituentului *moving* în varianta sensului sintagmatic (*moving pictures*⁷, rom. ‘filme’; trad. *verbatim* ‘imagini / tablouri mișcătoare’) se transformă într-una verbal-predicativă după descompunerea acestuia în cel componential. Conservarea poantei generate de invalidarea primului („filme”) – în care procesează sintagma ascultătorii inocenți, *scil. soldații* – de către cel de al doilea – la care face apel sergentul, cu vădită premeditare malefică a ambiguiizării mesajului – se poate realiza doar printr-un efort meticolos de selectări și eliminări succesive, care depășește cu mult atât intențiile, cât și spațiul studiului de față. Vom reda, așadar, doar varianta non-comicogenă de traducere: ‘Sergentul: a) (sens sintagmatic, declanșator de entuziasm în rândul soldaților) Cui îi plac filmele? b) (sens componential, cu malițiozitate anvizajat de către superiorul lor) Cui îi place să miște/ mute tablouri? (Majoritatea bărbaților fac repede un pas înainte) Bine, băieți, cărați tablourile de la subsol în pod.’

IV.1.6 Exemplul 6

Un alt exemplu cu disjunctorul plasat la final este cel cu numărul șase. Chiar dacă similar celor din exemplele anterioare, instrumentarul comicofor se situează pe un plan superior de rafinament prin aceea că pune la încercare competența idiomatico-discursivă a ascultătorului/cititorului care, pentru a savura poanta, trebuie să fie familiarizat cu varianta integrală a expresiei la care face

⁷ *Moving pictures* este versiunea americană pe care vorbitorii moderni o consideră vetustă, preferând în locul acesteia simplificatul *movies* sau *motion pictures*.

trimitere disjunctivă, și anume *split with laughter* (rom. ‘a se strica de râs’). Din fericire, de această dată traducerea în română, cu substituirea, sugerată de noi, a verbului consacrat de uzul idiomatic („a se strica”), de către altul, perfect acceptabil în condițiile date, și anume „a se sparge”⁸, nu pare să ridice probleme în transpunerea fidelă a poantei: ‘Zău/Pe cuvântul meu, Bill, cearta de azi-noapte dintre tine și soția ta a fost extrem de amuzantă. – Nu-i așa (că a fost)? Și, când a aruncat cu toporul spre mine, am crezut/simțit că mă sparg’.

IV.1.7 Exemplul 7

Un caz și mai interesant, care, pe lângă camuflarea omofonică a disjunctivului în conector, desfide și competența elocuțională a cititorului/ascultătorului, este exemplul cu numărul șapte. Iar această din urmă componentă comicogenă devine funcțională în momentul în care cititorul/ascultătorul comută procesul mental de pe sensul unu al sintagmei *bear our arms* (cf. MEDAL, p. 105: “**3.** literary [...] **3c.** to carry or hold sth, for example a weapon [...] **bear arms** (=carry weapons)”, rom. ‘a purta arme’), care validează referirea contextuală la *wars* (rom. ‘războaie’), pe sensul doi, obținut prin înlocuirea simultană, în respectiva sintagmă, a constituentului verbal, *bear*, cu omofonul său *bare* (cf. MEDAL, p. 97: “**1.** to remove something that hides or covers something such as a part of your body”, rom. ‘a-și dezgoli o parte a corpului’), și a celui nominal, *arms* (cf. MEDAL, p. 61: “**1.** One of the two long parts of your body with your hands at the end”, rom. ‘braț’, utilizat în context la forma de plural), cu omonimul *arms* (cf. MEDAL, p. 63: “*noun [plural]* weapons, for

⁸ A se vedea utilizarea contextuală extrem de favorabilă asocierii cu lexemul *axe* (rom. ‘topor’), în „a sparge lemne” cu obiectul în acuzativ.

exemple guns or bombs”, rom. ‘arme, de ex. puști sau bombe’), ambii constituenți omofonici validând astfel trimiterea din text la *epidemics* (rom. ‘epidemii’). Se mai cuvine menționat aici încă o idiosincrasie contextuală. Avem în vedere reconfigurarea forțată – doar cu scopul suprapunerii structural perfecte în contextual dat, generatoare, la rândul-i, a premeditatei ambiguizări comunicaționale – aplicată materialului lexical “incriminat”. Mai precis, în sensul unu sintagma se utilizează, de regulă, exclusiv în forma citată *supra*, *bear arms*, fără adjectivul posesiv *our* (rom. ‘noastre’), indispensabil doar formei consacrate a sintagmei purtătoare a celui de al doilea sens, *bear one’s arm(s)*.

În ceea ce privește traducerea, dată fiind rafinarea mecanismului comicogen implicat, etapele identificării variantei optime de conservare a poantei vor fi prezentate într-o cercetare viitoare, din motivele invocate *supra*. Prin urmare, traducerea propusă în această fază, neutră din punctul de vedere al comicului de limbaj, ar fi: ‘Doar în războaie și epidemii ne cere țara să a) sens 1: purtăm arme b) sens 2 ne dezgolim brațele’.

IV.2 Ambiguitatea fonologică

IV.2.1 Exemplul 8

Deși ne aflăm în fața unui caz aparte în privința complexității, în care ambiguitatea fonologică lucrează în tandem cu cea sintactică, am decis să plasăm discutarea acesteia înaintea analizelor celor două mostre din următoarele trei motive. În primul rând, pentru că ambiguitatea fonologică preia fără nici un dubiu conducerea în tandemul invocat *supra*. În al doilea, pentru că exemplele 9 și 10 aparțin unor subtipuri de ambiguitate sintactică clar delimitate. Și, în al treilea, din dorința de a-l face cât mai accesibil cititorului, pentru că discutarea exemplului de față imediat după mostra numărul 7 facilitează cititorului descifrarea mecanismului comicogen, situat pe o treaptă

superioară de dificultate. Astfel, dacă acolo omofonia – și aici “la ea acasă” – se înscrie, cuminte, în interiorul aceleiași clase gramaticale – verbală (*bear, bare*), respectiv nominală (*arms*), în exemplul numărul 8 asistăm la o transcendere a granițelor dinspre verb spre substantive și în sens invers, prin intermediul ambiguității sintactice, de clasă: *sells* (verb, pers. a III-a, nr. sg., rom. ‘vinde’) → *cells* (subst., nr. pl., rom. ‘celule de închisoare’), *watches* (subst., nr. pl., rom. ‘ceasuri’) → *watches* (verb, pers. a III-a, nr. sg., rom. ‘păzește’). Trebuie făcută în același timp precizarea că ambiguitatea fonologică își intră în drepturile sale depline doar în varianta orală, rostită, a anecdotei, dat fiind faptul că *sells* și *cells* sunt doar omofone, nu și omografe.

Prin urmare, traducerea – și în acest caz neutră sub aspectul lingucomediei, din motivele invocate *supra* – ar suna după cum urmează: ‘– Care e diferența dintre un bijutier și un gardian? – Nu știu. – Unul vinde ceasuri, și celălalt păzește celule(le)’.

IV.3 Ambiguitatea sintactică

IV.3.1 Exemplul 9

Penultima mostră din corpus este un exemplu clasic de subordonare multiplă a unei construcții prepoziționale⁹, strategie sintactică care ține, evident, de logica lingvistică universală. Acesta este și motivul pentru care coeficientul său de traductibilitate este atât de ridicat, permițându-ne abordarea traductologică chiar de la bun început: ‘I-am spus doctoriței că mi-am rupt brațul în două locuri. La care ea mi-a recomandat să nu mă mai duc în locurile cu pricina.’

⁹ Cf. și “PP attachment” (Oaks 1994, Attardo et al. 1994).

Cu o constantă bine definită, reprezentată de verbul *broke* (=‘(mi)-am rupt’), variabilele în acest subtip de ambiguitate sintactică, amalgamată aici și cu una lexicală, sunt, în structura profundă a relației de dependență sintactică:

I (=‘eu’) – *in two places* (=‘în două locuri’)



my arm(=‘brațul’(meu)’ – *in two places* (=‘în două locuri’). Explicitarea lor se poate face cel mai clar prin intermediul unor parafraze ale structurii superficiale, menite să le pună în evidență, și anume:

I was (staying) in place one when I first broke my arm and in place two when I broke my arm the second time

[=‘eram/stăteam în locul unu când mi-am rupt brațul prima dată și în locul doi când mi l-am rupt a doua oară’],

pentru prima relație și

my arm was broken (*Statal Passive*) in place one and in place two

[=‘brațul meu era rupt (*pasivul static*) în locul unu și în locul doi’].

Condiția *sine-qua-non* pentru conservarea poantei în traducere este ca ambiguitatea celor două sensuri ale lexemului *place* să se reflecte cu acuratețe în zona limbii-țintă, cu alte cuvinte, ca *place* și „loc” să beneficieze de sinonimie totală în aria semantică implicată contextual în generarea ambiguității lexicale. Și, întrucât cele două sinonime interlingvistice îndeplinesc această condiție (sens 1=locație, localitate; sens 2=segment al corpului uman), spațialitatea geografică poate fi suprapusă semantic cu succes peste cea a topografiei corporale umane, cu incontestabile “urmări” comicogene.

IV.3.2 Exemplul 10

Exemplul care încheie seria ascendentă a complexității mecanismelor comicogene este și cel mai ofertant din perspectivă traductologică, dar nu în sensul strict al traducerii contextuale ca atare, ci mai degrabă în cel al echivalării linguaculturale. Și aici componenta de bază a mecanismului e ambiguitatea sintactică generată de versatilitatea particulei adverbial-prepoziționale *on*¹⁰, altfel spus de dubla subordonare a acesteia în raport cu verbul *stick*, împreună cu care formează un ansamblu lexical purtând numele de „verb plurilexemic”. Așadar, dacă o considerăm colocabilă cu verbul *stick*, atunci avem de-a face cu ceea ce în gramatica engleză poartă numele de *phrasal multi-word verb* (‘verb plurilexemic de tip frazal’, trad. n.). Dacă, pe de altă parte, considerăm că particula nu face parte din semantica intimă a verbului *stick*¹¹, atunci avem de-a face cu o combinație liberă de cuvinte¹², mai precis cu o construcție lingvistică formată din *on*, cu rol prepozițional, și pronumele *myself*. Redăm mai jos o reprezentare grafică a celor două variante sintactice:

[*stick it on*] *myself* vs *stick it* [*on myself*].

Ambiguitatea lexicală este consecința faptului că în prima variantă *myself* funcționează ca pronume de întărire, pe când, în cea de a doua are rol de pronume reflexiv, menținându-se, prin urmare, în cadrul aceleiași clase gramaticale.

O modificare sintactică apare și în ceea ce privește regimul complementelor verbului *stick*. În varianta de verb frazal,

¹⁰ În terminologia gramaticii engleze, acest tip de particule cu dublă funcție se numesc *adprep*.

¹¹ Termenul la care gramatica engleză face de obicei apel în acest caz este *non-inherent preposition*.

¹² Combinația liberă nu presupune aplicarea unor restricții severe de compatibilitate, cum se întâmplă în cazul expresiilor fixe.

pronumele *it* – ca substitut al substantivului *stamp* [=‘ timbru’] –, îndeplinește funcția de obiect, în timp ce *myself*, în a doua variantă, corespunde profilului de complement prepozițional, sau, într-o (versiune de) interpretare mai adecvată, în viziunea noastră, celui de obiectoid¹³.

Traductibilitatea anecdotei în discuție depinde, așadar, în principal, de reușita echivalării ambiguității lexicale. Versiunea neutră de traducere propusă *infra* vorbește de la sine în privința șanselor de reușită a respectivei echivalări:

„O doamnă care tocmai a cumpărat un timbru: - Trebuie să îl lipesc a) *sens 1*: singură (=‘eu însămi’)? (în interpretarea inocentă a doamnei) b) *sens 2*: pe mine? (în varianta malițioasă a funcționarului). – Firește că nu, doamnă. Veți obține rezultate mai bune dacă îl veți lipi pe plic.”

Tocmai de aceea sugerăm în acest caz echivalarea linguaculturală, pentru că, din fericire, avem la dispoziție o mostră românească de linguicomedie, care nu numai că se încadrează în aceeași sferă a serviciilor postale, dar face uz, pe deasupra, și de același mecanism comicogen al ambiguității sintactice:

„Doamna îi întinde plicul funcționarului:

- *Par avion?*

Acesta, după ce o scrutează din cap până-n picioare, răspunde sec:

- Nu păreți.”

Ambiguizarea derivă în acest caz din interferarea celor două sensuri contextuale ale lexemului *par*, și anume: sensul 1 și funcție prepozițională în străinismul de sorginte franceză consacrat de jargonul poștal internațional, *par avion*=‘pe cale

¹³ Termenul reprezintă traducerea noastră a celui din limba engleză, *objoid*, propus de Allerton, 1979.

aeriană/prin intermediul avionului’; și sensul 2 și funcție verbală (*a părea*, pers. I, nr. sg., acordat cu pronumele eliptic *eu*).

Ceea ce se modifică față de limba-sursă este registrul implicațiilor conversaționale (cf. Grice, 1975, *conversational implicatures*) subiacente în comportamentul total necooperant al funcționarului: din pură malițiozitate în incompetență crasă.

V. Observații finale

În această fază a cercetării, concluziile nu pot fi decât parțiale, cele finale, privind traductibilitatea comicului de limbaj, urmând a fi formulate după finalizarea ultimei etape investigative.

O primă observație privește precaritatea morfologică a limbii engleze, atât de blamată de unii lingviști pentru numeroasele blocaje comunicaționale pe care le generează, și care, paradoxal, pe tărâmul “fermecat” al linguicomediei, se dovedește a fi o adevărată mină de aur a „potențiatorilor de ambiguitate” (*ambiguity enablers*), surclasând de departe o limbă romanică precum româna, cu un sistem morfologic impecabil.

O altă observație se impune a fi formulată – chiar dacă timpuriu, dar nu prematur¹⁴ – referitor la coeficientul de traductibilitate a umorului lingvistic, care, din cele expuse în secțiunea IV anterioară, pare să scadă nu atât în funcție de complexitatea mecanismului comicogen, ci mai degrabă în raport cu nivelul de competență lingvistică implicat în descifrarea acestuia. Astfel, dacă facem o comparație între cazurile IV.3.1 și IV.3.2 *supra*, în care am identificat același număr și subtipuri similare de componente ale mecanismului comicogen (ambiguitate sintactică și ambiguitate lexicală), beneficiind, în

¹⁴ Ne rezervăm dreptul de a o formula aici, cu mențiunea că în fazele ulterioare ale cercetării vom aduce noi argumente pentru amendarea, respectiv validarea acesteia.

plus, și de implicarea acelorași niveluri de competență – elucutațională și idiomatică (v. Coșeriu, 1994) –, am constatat că doar în cazul exemplului de la IV.3.1 am reușit să conservăm poanta în procesul traducerii. Motivul – evidențiat la momentul analizei – a fost posibilitatea transpunerii în limba-țintă și a ambiguității lexicale, pe lângă cea sintactică. Cu alte cuvinte, nu a fost suficientă corespondența logicii interne a ambelor limbi cu cea a limbajului universal¹⁵, ci a fost nevoie și de îndeplinirea simultană a omonimiei lexicale și pe palierul interlingvistic.

Nu în ultimul rând, ceea ce urmează să demonstrăm cu precădere în etapele ulterioare ale cercetării este că, atât literatura de specialitate în respectivul subdomeniu, cât și complexitatea fenomenului explorat ne îndreptățesc să delimităm cu fermitate, din ambele perspective – practică și, mai cu seamă, teoretică – traducerea comicului de limbaj de restul subdomeniilor teoriei și practicii traducerii, și, pe cale de consecință, să îi atribuim un cadru traductologic *per se*.

Bibliografie primară

BELL, D. N., BELL, B. N. (1977): *Reading for Profit and Pleasure*, Moscow: Moscow University=RPP

****Cambridge Idioms Dictionary* (2006): Cambridge, New York, Melbourne etc., Cambridge University Press=CID

****Cambridge Phrasal Verbs Dictionary* (2006): Cambridge, New York, Melbourne etc.: Cambridge University Press=CPVD

****Dicționarul Explicativ al Limbii Române* (1998): București: Univers Enciclopedic=DEX

¹⁵ Brațul se poate rupe și în două locuri geografice diferite și în două locuri sub aspectul anatomiei umane; timbrul poate fi lipit pe plic – cum se întâmplă de obicei, dar și, chiar dacă în mod excepțional, pe o parte a corpului uman.

***Macmillan English Dictionary for Advanced Learners (2006):
Midsommer, Norton, Radstock, UK: Sellwood
Systems=MEDAL

Bibliografie secundară

- AGAR, M., (1994): *Language Shock: Understanding the Culture of Conversation*, New York: William Morrow.
- ALLERTON, D. J., (1979): *Essentials of Grammatical Theory: A Consensus of Syntax and Morphology*, London: Routledge & Kegan Paul.
- ALTMANN, G. T. M., STEEDMAN, M. (1988): „Interacting with Context During Human Sentence Processing”, *Cognition* 30, pp. 191-238.
- ATTARDO, S. (1994): *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, S., HUGHES ATTARDO, D., BALTES, P., PETRAY, M. J. (1994), „The Linear Organization of Jokes: Analysis of Two Thousand Texts”, *Humor: International Journal of Humor Research* 7(1), pp. 27-54.
- BAKER, M. (1992): *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London: Routledge.
- COȘERIU, E. (1994), *Prelegeri și conferințe*, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, S. C. „Dosoftei” S. A. Iași.
- GIORA, R. (2003): *On our Mind. Salience, Context and Figurative Language*, Oxford: Oxford University Press.
- GOMPEL VAN, R. P. G., PICKERING, M. J., TRAXLER, M. J. (2000): „Unrestricted Race: A New Model of Syntactic Ambiguity Resolution”, in Kennedy, A., Radach, R., Heller, D., Pynte, J. (eds.) *Reading as a Perceptual Process*, Amsterdam – New York: Elsevier.
- GREIMAS, A. J. (1966): *Sémantique Structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse.

- GRICE, P. (1975): „Logic and conversation”, in Cole, P., Morgan, J. (eds.), *Syntax and Semantics 3. Speech acts*, New York: Academic Press, pp. 41-58.
- HIRST, G. (1987): *Semantic Interpretation and the Resolution of Ambiguity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MĂCIUCĂ, G. (2000): *Glimpses of the English Verb Group*, Suceava: Editura Universității „Ștefan cel Mare” Suceava.
- MĂCIUCĂ, G. (2005): *Valori semantice și stilistice ale verbului în limbile română, engleză și germane*, Iași: Universitas XXI.
- OAKS, D. D. (1994): „Creating Structural Ambiguities in Humor: Getting English Grammar to Cooperate”, *Humor: International Journal of Humor Research* 7(4), pp. 377-401.
- RASKIN, V. (1979): „Semantic Mechanisms of Humor”, in Chiarello et al (eds.), *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkley Linguistics Society*, Berkley, C. A.: University of California.
- RASKIN, V. (1985): *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- REAH, D. (1998): *The Language of Newspapers*, London-New York: Routledge.
- STAGEBERG, N. C. (1971): „Structural Ambiguities in English”, in Deighton, L. C. (ed.), *The Encyclopedia of Education* 3, pp. 356-366.

WEBGRAFIE

www.silliness.is [consultat la 01/06/2022]

Translation Strategies



Translation Strategies
Übersetzungsstrategien
Stratégies traductives
Estrategias traductológicas
Strategie traduttive

**Eugenio Coseriu, *Tempo e linguaggio*:
un'analisi della traduzione in romeno
(Eugenio Coseriu, *Time and language*:
an Analysis of the Translation into Romanian)**

Ciprian POPA,
“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: According to Eugenio Coseriu, translation should be seen as a form of "cultural otherness", a mutual exchange of values. The present report is a contrastive study of the Romanian translations of Eugenio Coseriu's conference *Time and Language* (“Tempo e linguaggio”). Our translation from Italian into Romanian was preceded by Ana Covaciu's translation and by comparing them we can notice many similarities, but also some inadvertencies. The aim of the contrastive analysis of the two translations is to see if the decisions we took at that time for the equivalences were correct or still are thanks to the second revision. The translation into Romanian of Coseriu's text was a challenge above all because it was a linguistic text which could pose serious problems regarding the linguistic and semantic terminology equivalence. The contrastive study was carried out at a lexical and semantic level, at a morphosyntactic level and also at an orthographic level.

Keywords: Coseriu, linguistics, metatext, translation, transposition.

La conferenza in italiano *Tempo e linguaggio* di Eugenio Coseriu è stata pubblicata in un periodico semestrale, all'interno di una raccolta chiamata *Undici conferenze sul tempo*¹. La traduzione in romeno della conferenza coseriana che abbiamo

¹ Enrico de Angelis (a cura di), *Undici conferenze sul tempo*, “Jacques e i suoi quaderni”, n. 11, Pisa, 1988, p. 203.

fatto, a cura di Dumitru Irimia, nel 2004 e pubblicata nel 2009², è stata una sfida soprattutto perché si è trattato di un testo di natura linguistica che poteva mettere seri problemi sull'equipollenza terminologica linguistica e semantica.

Nella nostra presente relazione abbiamo pensato di fare uno studio contrastivo tra il testo coseriano tradotto da noi in romeno e la variante di Ana Covaciu³, probabilmente la prima traduzione in romeno della conferenza coseriana, per vedere se le decisioni, che abbiamo preso a quel tempo per le equipollenze, sono state giuste o lo sono ancora in seguito alla sua seconda revisione.

Prima dell'analisi della traduzione, abbiamo pensato di presentare brevemente il legame tra Eugenio Coseriu e la lingua italiana. Il suo arrivo in Italia si deve all'insistenza del suo professore di italiano, Giuseppe Petronio, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Iasi, dove il linguista ha seguito un corso di lingua italiana, per iscriversi a un concorso in vista di una borsa di studio presso l'Università *Sapienza* di Roma⁴.

Il contatto diretto con la lingua italiana di Eugenio Coseriu risale durante i suoi studi universitari presso l'Università Sapienza di Roma, dove studiò linguistica e filologia romanza, nei primi anni '40 del XX secolo. Possiamo parlare di un primo periodo del

² Eugen Coșeriu, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală* (antologie, argument și note de Dorel Fînar), Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2009, p. 333.

³ *Timp și limbaj*, în revista "Echinoc", XX, nr. 5, 1988, pp. 12; 6-7. Traducere în română de Ana Covaciu.

⁴ Eugenia Bojoga, *Componenta italiană a biografiei intelectuale a lui Eugeniu Coșeriu* în cadrul Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului "Eugen Coșeriu" (CISL), ediția a XIII-a, Limbaje și comunicare, vol. XIII, Dinamica limbilor și literaturilor în epoca globalizării, partea a II-a, Casa Editorială *Demiurg*, Iași, 2015, p. 15.

suo soggiorno nella penisola. Il secondo periodo cominciò nel 1945, quando si trasferì nel nord Italia, a Padova, poi a Milano, per gli studi alla Facoltà di Filosofia⁵, periodo che fu caratterizzato da un'intensa attività di traduzione negli ambiti più vari, specialmente in quello giornalistico presso il *Corriere Lombardo*⁶.

In un'intervista⁷, Coseriu si è riferito al ruolo molto importante delle università italiane nella sua formazione grazie allo spirito critico tradizionale della scienza e della filosofia italiane.

La sua attività linguistica si sviluppò una volta con l'adesione all'Associazione linguistica *Sodalizio Glottologico Milanese* in seguito alla proposta del fondatore Vittorio Pisani. All'interno degli Atti del *Sodalizio Glottologico Milanese* furono pubblicati i primi studi linguistici in italiano di Coseriu: *Sull'etimologia del serbo-croato bugarštica "canzone epica in versi lunghi"* (1948), *Il fonema implicito in romeno* (1948), *La lingua di Ion Barbu (con alcune considerazioni sulla semantica delle lingue "imparate")* (1948), *Lingua e regime in Romania* (1949) e *Glottologia e marxismo* (1949)⁸.

Le traduzioni che ha cominciato a fare Coseriu da diverse lingue nei primi anni in veste di studente universitario in Italia, ha cambiato profondamente la sua prospettiva nazionalistica in una prospettiva universale grazie all'universalità della cultura

⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁶ *Ibidem*, p. 26.

⁷ Lazăr Lucian, *Ființă și limbaj, Interviu cu Eugeniu Coșeriu* apud Eugenia Bojoga, *op. cit.*, p. 14.

⁸ Giancarlo Bolognesi, *Eugenio Coseriu e il "Sodalizio glottologico milanese". Il noviziato scientifico* apud Eugenia Bojoga, *op. cit.*, p. 32.

italiana⁹. Secondo Coseriu, la traduzione dovrebbe essere vista come una forma di “alterità culturale”¹⁰, uno scambio reciproco di valori.

Il nostro elaborato continua con lo studio contrastivo delle traduzioni in romeno della conferenza *Tempo e linguaggio* di Eugenio Coseriu. La nostra traduzione in romeno è stata preceduta da quella fatta da Ana Covaciu, nel 1988¹¹, e confrontandole possiamo notare tante assomiglianze, ma anche alcune inavvertenze. L’analisi contrastiva delle due traduzioni si farà a livello lessicale e semantico, a livello morfosintattico e anche a livello ortografico.

A livello lessicale e semantico, grazie alla parentela linguistica tra l’italiano e il romeno, abbiamo notato alcuni *falsi amici* che, spesso, cambiano il significato della traduzione. In italiano, il termine *frase* cambia il significato facendo riferimento ad una proposizione o ad un periodo a seconda del determinante: *frase semplice* “proposizione”, invece *frase complessa* “periodo”, però in romeno, il termine *frază* significa soltanto “periodo”. Visto che nelle traduzioni analizzate manca il determinante, certamente il contesto ci aiuta a scegliere il termine giusto per la traduzione. La frase: *È questa una di quelle frasi che [...] sarebbe opportuno evitare.* (Coseriu, p. 203) abbiamo tradotto “Aceasta este una dintre acele fraze [propozitii] care [...] ar trebui evitată” (Popa&Irimia, p. 331), così come ha tradotto anche Ana Covaciu “Aceasta este una dintre acele fraze [propozitii] care [...] ar fi mai nimerit să le [o] evităm” (Covaciu, p. 6). A livello semantico, si dovrebbe evitare una frase semplice per la sua concisione, non

⁹ Eugenia Bojoga, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹¹ *Timp și limbaj*, în revista “Echinox”, XX, nr. 5, 1988, pp. 12; 6-7. Traducere în română de Ana Covaciu.

una frase complessa perché troppo lunga. Per questo la scelta del termine per la traduzione dovrebbe essere *proposizione*, e non *periodo*.

Della stessa categoria fa parte la frase: *Non siano possibili frasi senza verbo* (Coseriu, p. 217) che abbiamo tradotto come Ana Covaciu “nu sunt posibil *fraze* [propoziții] fără verb” (Popa&Irimia, p. 345; Covaciu, p. 6). Anche qui, dal contesto possiamo capire subito che non può essere priva di un verbo un periodo, ma una proposizione.

Un altro esempio di *falsi amici* possiamo trovare nella frase: *in italiano popolare e familiare* (Coseriu, p. 221) tradotto “în italiana populară și familiară [familială]” (Popa&Irimia, p. 358; Covaciu, p. 6). In romeno, si fa una distinzione netta tra i termini *familial*/ *familiar*.

Sempre a livello lessicale abbiamo notato nella nostra traduzione una confusione tra i termini *real* “reale” e *realitate* “realtà”: *come ogni altro fatto del reale si dà* (Coseriu, p. 203) abbiamo tradotto “ca oricare alt fapt al *realității* [realului] se întâmplă” (Popa&Irimia, p. 331), invece Ana Covaciu ha tradotto correttamente “ca orice alt fapt al *realului* se dă” (Covaciu, p. 12). Secondo Treccani, *reale* significa “che è, che esiste veramente”¹², invece *realità* significa “[...] la qualità e la condizione di ciò che è reale”¹³. Grazie alla spiegazione del dizionario, uno può scegliere meglio il termine giusto per la traduzione. La stessa inavvertenza semantica incontriamo nella frase: *e dell'intuizione del reale* (Coseriu, p. 211) che abbiamo tradotto “și intuiției *realității* [realului]” (Popa&Irimia, p. 338), invece Ana Covaciu ha scelto il termine corretto “și intuiției *realului*” (Covaciu, p. 12).

¹²<https://www.treccani.it/vocabolario/reale2>, URL consultato il 29.08.2023.

¹³<https://www.treccani.it/vocabolario/realta2>, URL consultato il 29.08.2023.

A livello semantico, una parola in italiano che è polisemantica in romeno potrebbe fare più difficile il compito del traduttore. Così, la parola *significato* può essere tradotta in romeno con “semnificat” (quando si parla del senso strettamente linguistico, quale concetto) e “semnificație” (quando rappresenta il senso generale della parola). Se il traduttore non facesse tanta attenzione all’ambito di questi due significati in romeno, potrebbe sbagliare molto facilmente. Così, nella frase: *deve dedurre il significato dall’espressione* (Coseriu, p. 205), abbiamo tradotto “trebuie să deducă semnificatul [semnificația] din expresie” (Popa&Irimia, p. 334), invece la traduttrice ha scelto il significato giusto: *semnificația* (Covaciu, p. 12). La stessa confusione dei significati abbiamo incontrato nelle frasi: *struttura il tempo per mezzo di significati* (Coseriu, p. 208), abbiamo tradotto “structurează timpul cu ajutorul semnificatelor [semnificațiilor]” (Popa&Irimia, p. 337) ed è stato tradotto correttamente nella versione della traduttrice “semnificațiilor” (Covaciu, p. 12); *significati che corrispondono ai nostri aggettivi* (Coseriu, p. 217) tradotto “semnificate [semnificații] care corespund adjectivelor noastre” (Popa&Irimia, p. 345).

Però, il senso linguistico della parola *significato* appare tradotto correttamente nella frase: *l’idea stessa del tempo si formerebbe come significato* [...] (Coseriu, p. 210) che abbiamo tradotto “ideea însăși a timpului s-ar forma ca semnificat [...]” (Popa&Irimia, p. 337; Covaciu, p. 12).

Un altro esempio di parola italiana che ha doppio senso in romeno è il termine *discorso*: nell’ambito grammaticale si usa il termine “vorbire”, invece nell’ambito comunicativo si usa il termine “discurs”. Nella frase: *la parte del discorso* (Coseriu, p. 217) abbiamo tradotto erroneamente “partea discursului [de vorbire]” (Popa&Irimia, p. 345) a causa di una mancata attenzione alla semantica dei termini.

Nello stesso ambito abbiamo la frase: *fa corrispondere il tempo del discorso al tempo dell'azione raccontata* (Coseriu, p. 223) abbiamo tradotto “face să corespundă timpul *discursului* [vorbirii] cu timpul acțiunii povestite” (Popa&Irimia, p. 349). Invece quando si è trattato dell'ambito comunicativo, la corrispondenza dei termini è stata fatta correttamente: *modi di strutturare nei discorsi* (Coseriu, p. 222) che abbiamo tradotto “moduri de structurare în *discursuri*” (Popa&Irimia, p. 348).

Della stessa di categoria di parole italiane che hanno una traduzione polisemica in romeno fa parte il termine *sens*: in romeno - “sens” e “simț”. Così, il sintagma: *dell'udito come sens “linguistico”* (Coseriu, p. 211) abbiamo tradotto “al auzului ca *sens* [simț] “lingvistic” (Popa&Irimia, p. 338), invece Ana Covaciu ha tradotto correttamente “al auzului ca *simț* “lingvistic” (Covaciu, p. 12). Un altro termine polisemico è *ragione: come ragione del tempo oggettivo* (Coseriu, p. 210) che abbiamo tradotto “ca *rațiune* [cauză] a timpului obiectiv”, non pensando all'altro significato del termine, cioè *causa*, così come ha tradotto Ana Covaciu “ca și *cauză* a timpului obiectiv” (Covaciu, p. 12).

A livello morfosintattico, sembra che l'equivalenza di alcune congiunzioni nelle due lingue abbia creato qualche difficoltà ai traduttori. Nella frase: *Orbene, la storia ha appunto il compito [...]* (Coseriu, p. 207) abbiamo tradotto “*Or* [Deci], istoria are chiar menirea [...]” (Popa&Irimia, p. 335), invece Ana Covaciu ha tradotto “*Ei bine*, istoria are tocmai datoria [...]” (Covaciu, p. 12). In italiano *orbene* (“deci”) è una congiunzione conclusiva, invece in romeno *or* “però” è una congiunzione avversativa. Abbiamo notato che, più avanti nel testo, abbiamo scelto la traduzione corretta della congiunzione: *Orbene [...]* (Coseriu, p. 212) tradotto con “*ei bine*” (Popa&Irimia, p. 339; Covaciu, p. 6). Lo stesso cambiamento di significato abbiamo incontrato nella frase: *Pertanto è pure impossibile* (Coseriu, p.

227) tradotto da Ana Covaciu “*cu toate acestea, este totuși imposibil*” (Covaciu, p. 7), invece noi abbiamo tradotto “*așadar, e chiar imposibil*” (Popa&Irimia, p. 352). Anche in questo caso, la traduttrice ha fatto l’equivalenza di una congiunzione conclusiva: *pertanto* “*așadar*” ad una congiunzione concessiva: *cu toate acestea* “nonostante questo”. Nello stesso ambito abbiamo la frase: *Anzi, non si lascia neanche rappresentare* [...] (Coseriu, p. 228) che abbiamo tradotto “*mai mult, nu se lasă nici reprezentat*” (Popa&Irimia, p. 353), invece Ana Covaciu ha fatto l’equivalenza corretta; “*dimpotrivă, nu se lasă nici reprezentat*” (Covaciu, p. 7). In questo caso, la congiunzione avversativa *anzi* “*dimpotrivă*” ha come equivalenza l’avverbio *inoltre* “*mai mult*”. Un altro esempio di equivalenza congiunzionale diversa c’è nell’espressione: *cioè situa e ordina* (Coseriu, p. 204) che abbiamo tradotto “*adică situează și ordonează*” (Popa&Irimia, p. 333), invece la Ana Covaciu ha scelto la congiunzione conclusiva *quindi* nella traduzione: “*deci situează și ordonează*” (Covaciu, p. 12), invece della congiunzione esplicativa *cioè*. La preferenza di Ana Covaciu per la congiunzione conclusiva, invece dell’equivalenza alla congiunzione avversativa, la incontriamo nella frase: *Si tratta, però* (Coseriu, p. 217) tradotto “*este vorba, deci*” (Covaciu, p. 6) che noi abbiamo tradotto “*este vorba, totuși*” (Popa&Irimia, p. 345). Finalmente, abbiamo trovato anche un’equivalenza della congiunzione copulativa *e* (“*și*”) ad una congiunzione avversativa *ma*: *non esprime il tempo, ma l’aspetto verbale* (Coseriu, p. 218) tradotta “*nu exprimă timpul și aspectul verbal*” (Covaciu, p. 6) che noi abbiamo tradotto “*nu exprimă timpul, ci aspectul verbal*” (Popa&Irimia, p. 345).

L’influenza dell’italiano ha come risultato nella traduzione la trasposizione letterale o meccanica delle parole in romeno, fatto che trasforma la lingua di arrivo in una versione artificiale della lingua di partenza: *di rendere manifesto* (Coseriu, p. 207) tradotto

da Ana Covaciu “de a face *manifestă* [cunoscut]” (Covaciu, p. 12), invece noi abbiamo tradotto “de a face *cunoscut*” (Popa&Irimia, p. 335); *reso manifest* (Coseriu, p. 229) tradotto “*făcut manifest* [cunoscut]” (Popa&Irimia, p. 353) oppure il sintagma: *in alți termini* (Coseriu, p. 220) tradotto “în alți termeni” (Popa&Irimia, p. 347) che Ana Covaciu ha tradotto “cu alte cuvinte” (Covaciu, p. 6) oppure *sviluppi storici* (Coseriu, p. 204) tradotto da Ana Covaciu “dezvoltări istorice” (Covaciu, p. 12), invece noi abbiamo tradotto “evoluții istorice” (Popa&Irimia, p. 334).

Nello stesso ambito, ecco un esempio di corrispondenza superficiale tra parole a causa dell’influenza della lingua di partenza: *come valore di lingua* (Coseriu, p. 214) che abbiamo tradotto “ca valoare de limbă” (Popa&Irimia, p. 343), invece Ana Covaciu ha tradotto correttamente: “ca valoarea a limbii” (Covaciu, p. 6) oppure la frase: *il parlante ha presente* (Coseriu, p. 205) tradotto “vorbitorul are prezent [își amintește foarte bine]” (Covaciu, p. 12).

La stessa influenza dell’italiano la possiamo menzionare nelle seguenti frasi, anche se la trasposizione letterale identica non è del tutto sbagliata: *non possiamo, in realtà, narrare* (Coseriu, p. 225) tradotto “nu putem, în realitate [de fapt], să narăm” (Popa&Irimia, p. 350); *non si riesce a capire che in realtà [...]* (Coseriu, p. 207) tradotto “nu se înțelege că, în realitate [de fapt][...]” (Popa&Irimia, p. 335; Covaciu, p. 12); *ma, in realtà [...]* (Coseriu, p. 228) tradotto “dar, în realitate [de fapt] [...]” (Popa&Irimia, p. 352; Covaciu, p. 7).

La trasposizione della topica dell’italiano è un’altra conseguenza dell’influenza della lingua di partenza, con la conservazione degli elementi morfologici costituenti, nella traduzione in romeno, che potrebbe creare una traduzione artificiale, in questo caso con la preferenza per la forma analitica

del genitivo, propria dell'italiano, a discapito della forma sintetica del genitivo, propria del romeno: *potenzialità di atti linguistici da realizzare* (Coseriu, p. 205) tradotto da Ana Covaciu “*potențialitate de acte lingvistice greu de realizat*” (Covaciu, p. 12) che noi abbiamo tradotto “*potențialitate a actelor lingvistice greu de realizat*” (Popa&Irimia, p. 335). L'influenza della topica della lingua di partenza si può notare anche nelle frasi: [...] è un sistema *non statico, ma dinamico* (Coseriu, p. 206) tradotto da Ana Covaciu: “[...] e un sistem *nu static, ci dinamic*” (Covaciu, p. 12), invece noi abbiamo tradotto, rispettando la sintassi del romeno per quello che riguarda la negazione: “[...] *nu* e un sistem *static, ci dinamic*” (Popa&Irimia, p. 335); *due sono le funzioni fondamentali* [...] (Coseriu, p. 217) tradotto da Ana Covaciu “*două sunt funcțiile fundamentale* [...]” (Covaciu, p. 6), con la posizione anteriore al verbo del complemento oggetto *due*, una costruzione non specifica al romeno. Per questo noi abbiamo tradotto “*există două funcții fundamentale* [...]” (Popa&Irimia, p. 344).

Sempre al livello morfosintattico, l'espressione del modo impersonale può avere un'equivalenza diversa nella lingua di arrivo di arrivo anche grazie alle molteplici modalità di formazione. Però, in alcuni casi possiamo parlare di frasi fatte, di costruzioni fisse che dovrebbero essere usate come tale nella traduzione. Nella frase: *si veda la nostra interpretazione* (Coseriu, p. 213), abbiamo tradotto con l'equivalente del congiuntivo in romeno “*să se vadă*” (Popa&Irimia, p. 341), anche se si preferirebbe la forma impersonale dell'infinito: “*a se vedea*” (*vedere*). Ana Covaciu preferisce tradurre con la forma impersonale scientifica “*vezi*” (*vedi*) (Covaciu, p. 6). Nel resto della traduzione abbiamo trovato la trasposizione corretta: *si veda* (Coseriu, p. 220) tradotto con “*a se vedea*” (Popa&Irimia, pp. 214; 347). La trasposizione con la forma impersonale dell'infinito

manca anche nel sintagma: *aggiungasi che* (Coseriu, p. 220) tradus “să se adauge [a se adăuga]” (Popa&Irimia, p. 347), invece Ana Covaciu ha preferito la forma impersonale del congiuntivo “să adăugăm” (Covaciu, p. 6).

La trasposizione verbale corretta è molto importante in una traduzione che dovrebbe tener conto anche della specificità grammaticale della lingua di arrivo. Così, nella frase: *il tempo di sfondo si rappresenta* (Coseriu, p. 216) tradotto “se reprezintă” (Popa&Irimia, p. 344), cioè con la stessa forma impersonale della lingua di partenza, non dovrebbe essere scelta, anche perché in romeno si preferisce usare una forma passiva: “este reprezentat” (è *rappresentato*), così come ha tradotto anche Ana Covaciu (Covaciu, p. 6). Poi nel sintagma: *vidi-vedo-vedrò* (Coseriu, p. 221), tradotto “văzui [am văzut]-văd-voi vedea” (Popa&Irimia, p. 347), abbiamo scelto erroneamente come traduzione del passato remoto in italiano la forma corrispondente del passato remoto in romeno anche se l’uso di questo tempo verbale in entrambe le lingue è molto diverso. In italiano questo tempo verbale esprime un’azione remota, invece in romeno l’uso di questo tempo è associato ad una determinata regione e ad usi linguistici molto specifici ed esprime un’azione molto vicina al momento presente. Tenendo conto di queste informazioni, nella traduzione si doveva equivalere il passato remoto dell’italiano al passato prossimo del romeno “am văzut” (*ho visto*). Però abbiamo trovato una trasposizione verbale corretta nella frase: *quando lo vidi* (Coseriu, p. 214) tradotto “când l-am văzut” (Popa&Irimia, p. 342).

Un’inavvertenza di traduzione a livello semantico abbiamo trovato nelle frasi: *presenta il rotolare delle onde/un’onda viene rotolando da una parte [...]* (Coseriu, p. 223) tradotto “prezintă izbirea [unduirea] valurilor/ un val se izbește [se unduiește] dintr-o parte [...] (Popa&Irimia, p. 349), invece Ana Covaciu ha preferito tradurre “prezintă rostogolirea undelor” (Covaciu, p. 7).

In romeno, il verbo *a izbi* significa “urtare”, che è una forma verbale con una struttura semantica totalmente diversa dal verbo *rotolare*. Così possiamo notare che la corrispondenza di significato è molto importante nel processo della traduzione.

A livello lessicale abbiamo trovato traduzioni dei sintagmi che potrebbero essere migliorate. Il sintagma: *A rigor di termini* (Coseriu, p. 207) tradotto “Păstrând termenii” (Popa&Irimia, p. 336) oppure “Vorbind în termeni foarte preciși” (Covaciu, p. 12), potrebbe essere tradotto “Strict vorbind”. Poi nella frase: *Non può essere oggetto di scienza* (Coseriu, p. 207) tradotto “nu poate fi obiect al științei” (Popa&Irimia, p. 336; Covaciu, 12), il sintagma *oggetto di scienza* potrebbe essere tradotto “obiect de studiu”.

È molto interessante l’equipollenza traduttologica in romeno dell’esempio coseriano presentata in una nota della traduttrice Ana Covaciu: *Sono tornose a fiorire le rate* (*Sono tornate a fiorire le rose*) (Coseriu, p. 204), che rappresenta una “distribuzione incrociata” di fonemi e morfemi: *Au începfirii să înflorească trandaut* (*Au început să înflorească trandafirii*) (Covaciu, p. 12). La variante che proponiamo noi per l’equipollenza in romeno è: *Au reînflordafirii tranit*. (*Au reînflorit trandafirii*) perché nella sua “distribuzione incrociata”, Coseriu ha aggregato la desinenza del plurale *-e* del nome *rose* insieme ad una parte della forma del sostantivo *-ose* al tema *-torn* del participio passato *tornate*, ottenendo la forma *tornose*. Invece il suffisso *-ate* del participio passato *tornate* è stato aggregato alla prima lettera *r-* del nome *rose*, ottenendo la forma *rate*.

Quando Coseriu parla dell’anticipazione del significato dell’espressione grazie al determinante: *i nostri amici* (Coseriu, p. 205), la traduttrice Ana Covaciu non fa la traduzione del sintagma in romeno, probabilmente perché in romeno l’aggettivo possessivo segue il nome *prietenii noștri* (“amici nostri), però noi abbiamo preferito fare nella nostra traduzione la declinazione

dell'espressione al genitivo per avere la stessa topica come in italiano *ai noștri prieteni* (Popa&Irimia, p. 334).

Nella sua traduzione, Ana Covaciu ha scelto di non articolare i nomi anche se essi sono articolati in italiano: *riguardano [...] l'attuazione, non il sapere linguistico* (Coseriu, p. 205) tradotto “*privesc actualizare, nu cunoaștere lingvistică*” (Covaciu, p. 12), invece noi abbiamo usato l'articolo determinativo nella traduzione: “*privesc actualizarea, nu cunoașterea lingvistică*” (Popa&Irimia, p. 334).

Nel testo coseriano abbiamo indovinato un errore grammaticale che riguarda l'accordo tra il nome del predicato (*un sistema*) e la forma corrispondente del complemento oggetto *la*, che dovrebbe essere *lo*: *è sempre un sistema aperto che [...] con gli stessi procedimenti strutturali che la [lo] caratterizzano – e in fondo la [lo] costituiscono [...]* (Coseriu, p. 206), tradotto correttamente da Ana Covaciu: “*e totdeauna un sistem deschis [...] cu aceleași procedee structurale care îl caracterizează – și, în fond, îl constituie*” (Covaciu, p. 12).

L'espressione *di essere biologicamente definito* (Coseriu, p. 209) è stata tradotta da Ana Covaciu come “*de ființă biologică definită*” (Covaciu, p. 12) che noi abbiamo tradotto “*de ființă definită biologică*” (Popa&Irimia, p. 337). Dal confronto tra le due traduzioni possiamo osservare che la traduttrice ha ignorato il valore avverbiale del termine *biologicamente*, assumendogli un valore aggettivale (*biologică* „biologica”) che ha cambiato completamente il significato dell'espressione: *di essere biologico definito*.

Nell'espressione [...] *dell'esperienza della contiguità e dello spazio* (Coseriu, p. 210) tradotta da Ana Covaciu “*despre experiența contiguității spațiului*” (Covaciu, p. 12) che noi abbiamo tradotto “*despre experiența contiguității și a spațiului*” (Popa&Irimia, p. 338), la traduttrice ha ommesso, per errore, la

traduzione della congiunzione *e* che ha cambiato totalmente il significato dell'espressione: *sulla contiguità dello spazio*.

A livello ortografico, quando si parla di metalinguaggio, è necessario evidenziare graficamente i termini linguistici analizzati con un font diverso (per esempio, il *corsivo*) per fare la differenza fra il termine linguistico analizzato e la parte del discorso (nel nostro caso l'articolo determinativo). Nel testo di Coseriu appare scritto: il *quando*, il *dove*, il *come* ecc. (Coseriu, p. 213), invece Ana Covaciu ha preferito non evidenziare graficamente in nessuno modo questi termini nella traduzione: “cândul, unde, cumul” (Covaciu, p. 12), lasciando spazio a confusioni semantiche in romeno: *unde* “le onde”, *cumul* “il cumulo”. Per evitare queste confusioni, si dovrebbe scrivere: *când-ul, unde-le, cum-ul* (Popa & Irimia, p. 342).

Il ruolo del traduttore è anche quello di rimediare agli errori dell'autore stesso del testo. Nel nostro caso, Coseriu ha presentato erroneamente la posizione degli elementi di una rappresentazione grafica del suo testo: *il passato, per così dire “a destra” e il futuro, per così dire, “a sinistra”* (Coseriu, p. 219). In realtà, il passato si trova a “sinistra” e il futuro si trova a “destra” sul disegno. Nella sua traduzione, Ana Covaciu ha “corretto” l'errore dell'autore, presentando l'informazione nella maniera giusta: “*trecutul, să zicem la stânga, iar viitorul, să zicem, la dreapta*” (Covaciu, p. 6).

Un'inavvertenza morfosintattica per quello che riguarda la traduzione del genere dei nomi abbiamo notato nella frase: *anzi, è la protagonista che* (Coseriu, p. 226) tradotto da Ana Covaciu “*ba chiar protagonistul este cel care*” (Covaciu, p. 7), che noi abbiamo tradotto “*este chiar protagonista care*” (Popa&Irimia, p. 351). Ana Covaciu ha tradotto con la forma del maschile (*protagonistul*) anche se nel testo coseriano c'era la forma del femminile (*la protagonista*). L'errore potrebbe essere stato fatto anche perché

parliamo di un nome che ha la stessa forma per il maschile/femminile e fa la differenza di genere a seconda dell'articolo determinativo (*il/la protagonista*), oppure la traduttrice avrebbe potuto pensare alla parola articolata *la guida*, che in romeno si traduce con una forma del maschile (“ghidul”).

Nella traduzione di Ana Covaciu (p. 7), abbiamo indovinato uno iato testuale, cioè una mancanza di traduzione di qualche riga a causa di un sintagma che si ripete nel paragrafo, la traduttrice riprendendo la traduzione del testo dalla stessa parola che si trova più avanti nel testo: *il tempo circolare è uno circolo nello spazio; [i tempi paralleli sono piani sovrapposti o linee parallele nello spazio; il tempo ramificato è una figura “arboriforme” nello spazio]*. (Coseriu, p. 229). Le frasi tra le parentesi quadre mancano del tutto nella traduzione.

Riguardo all'eccellente versione della traduzione di Ana Covaciu possiamo aggiungere il fatto che la maggior parte degli esempi in italiano non sono stati tradotti in romeno e per un lettore che non conosce l'italiano sarebbe difficile capire tutto il testo. Gli esempi scritti in una lingua straniera dovrebbero essere tradotti direttamente o tra parentesi/virgolette, così il lettore non avrebbe difficoltà a capire l'intero testo tradotto da un'altra lingua.

In quanto alla nostra traduzione, certamente la mancanza di dialogo tra i due traduttori e i cambiamenti fatti sul testo senza un confronto diretto e senza spiegazioni ha lasciato spazio agli errori che abbiamo presentato nella nostra analisi. La seconda versione di questa traduzione, che sarà pubblicata presto, sarà sicuramente molto migliorata.

Riferimenti bibliografici

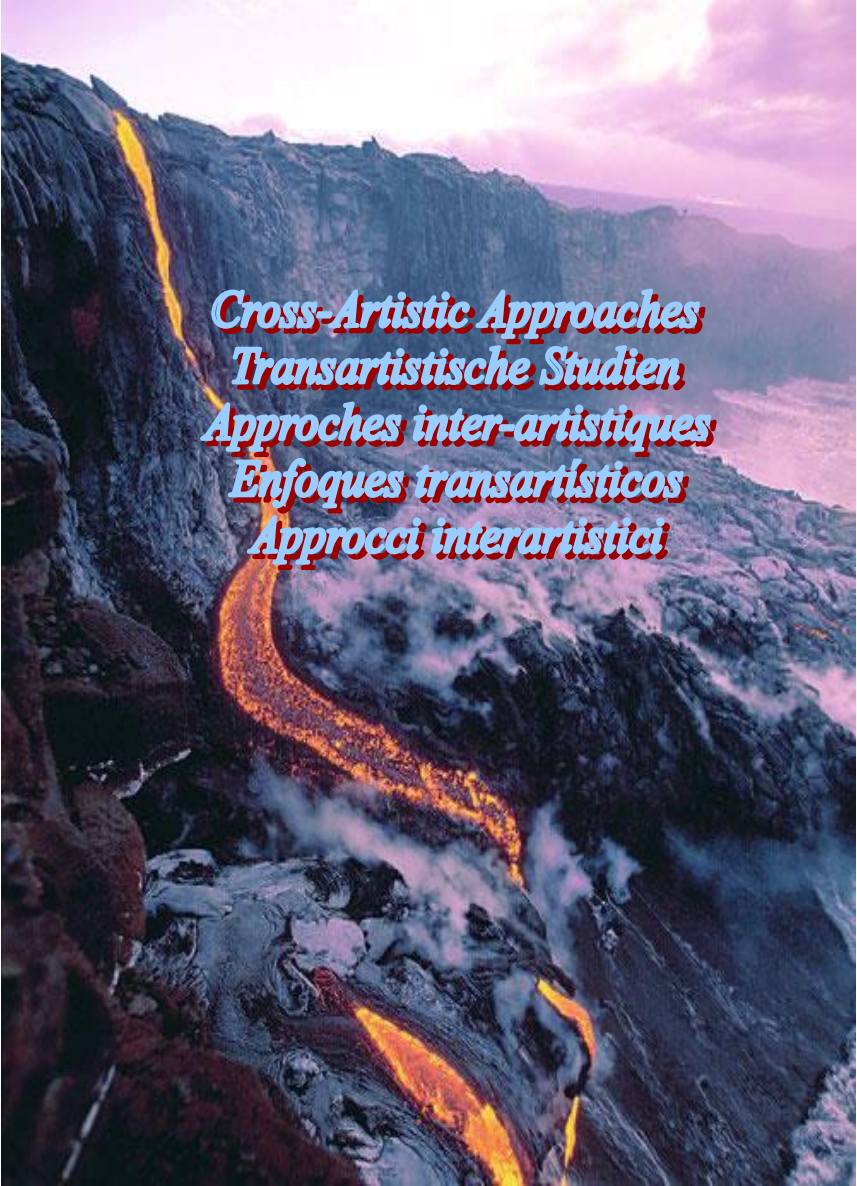
- BOJOGA, Eugenia (2015): *Componenta italiană a biografiei intelectuale a lui Eugeniu Coșeriu* în cadrul Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului “Eugen Coșeriu” (CISL), ediția a XIII-a, Limbaje și comunicare, vol. XIII, Dinamica limbilor și literaturilor în epoca globalizării, partea a II-a, Iași: Casa Editorială *Demiurg*.
- BOLOGNESI, Giancarlo (2003): *Eugenio Coseriu e il “Sodalizio glottologico milanese”. Il noviziato scientifico*, in “Studi in memoria di Eugenio Coseriu” a cura di Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine.
- COȘERIU, Eugen (2009): *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală* (antologie, argument și note de Dorel Fînar), Iași: Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”.
- COVACIU, Ana (1988): *Timp și limbaj* (traducere), în revista “Echinox”, XX, nr. 5, 1988, pp. 12; 6-7.
- DE ANGELIS, Enrico (a cura di) (1988): *Undici conferenze sul tempo*, “Jacques e i suoi quaderni”, n. 11, Pisa.
- LAZĂR, Lucian (1996): *Ființă și limbaj, Interviu cu Eugeniu Coșeriu*, în “Echinox”, nr. 10-11-12, Anul XXVIII, pp. 3-5.

Sitografia

<https://www.treccani.it/vocabolario/reale2>, URL consultato il 29.08.2022.

<https://www.treccani.it/vocabolario/realta2>, URL consultato il 29.08.2022.

Cross-Artistic Approaches



Cross-Artistic Approaches
Transartistische Studien
Approches inter-artistiques
Enfoques transartísticas
Approcci interartistici

Neuroaesthetics

A Multidisciplinary Approach to the Actor's Active Listening

Diana COZMA,
„Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca, Romania,

Abstract: We know that a sound becomes a meaning carrier only when it is actively listened to. As M. Scott Peck observes, listening is essential, for there is no real communication in the absence of real listening. During rehearsals, the actor/actress immerses him/herself in a state of listening in order not only to develop his/her concentration, observing ego, distributed attention, capacity of identifying with/distancing from a character, but also to establish relationships with his/her self, with the other actors and with the spectators. To briefly analyze the actor's process of active listening, the present paper makes reference to methods and techniques used in different fields of research such as psychoanalysis, psychology, psychodrama, theatre, paratheatre, storytelling, emphasizing the idea that emotional identification, alienation, self-revelation, reaching physical tiredness play a major role in self-growth. Undeniably, the actor's explorations and experiments aim at improving his capacity of creating sequences of physical and vocal actions in order to tell every spectator a different story to which he/she reacts according to his/her background, personality and personal experiences. Taking into consideration the phenomenon of neural coupling, we advance the idea that both theatre performance and storytelling might be of significant interest in cognitive science.

Keywords: active listening, story, identification, alienation, actor

Introduction

The art of listening presupposes both for the psychoanalyst and for the theatre actor/director who, to some extent, in turn, also deals with different methods and techniques used in psychoanalysis, *an extraordinary capacity for empathy, closeness, and immediacy of one's relationship to others* (Funk 2009: 7).

Psychoanalysis, according to Fromm, can be defined as “a process of understanding man’s mind, particularly that part which is not conscious” (Fromm 2009: 192) and which is considered by him an *art* like the *understanding of poetry* (*ibid.*) is used, in the theatre, both by the director and the actor. Fromm distinguishes six rules of psychoanalysis as the art of listening that can be found in the art of the actor: *concentration, freeing one’s mind of residual thoughts, freely-working imagination, capacity for empathy, capacity for love and understanding* (Fromm 2009: 192-193).

Methodology

The present paper makes reference to methods and techniques used in different fields of research such as psychoanalysis, psychology, psychodrama, theatre, paratheatre, storytelling, aiming at examining the active listening of the actor from three major theatrical perspectives: that of the actor’s identification with the character, that of the actor’s distancing from the character, and that of revealing the actor’s self through the character. In this regard, we refer to the *emotional identification*, a technique through which the spectator or the participant in a (para)theatrical event experiences *catharsis, purification of passions* (Aristotle 1819: 74), to the *alienation technique* (Brecht 1977) through which the spectator distances him/herself from the fictional world created on stage, and for which the actor has to develop his capacity of attention, observation and self-observation, as well as the *self-revelation technique*, which deals with “a question of the very essence of the actor’s calling, of a reaction on his part allowing him to reveal one after the other the different layers of his personality, from the biological-instinctive source via the channel of consciousness and thought, to that summit which is so difficult to define and in which all becomes unity” (Grotowski 2002: 130-131). We note

here that both psychoanalytical and theatre studies emphasize the necessity of reaching the unity between the intellect and the instinct, the physical and the psychical, the reason and the emotion, the body and the voice. In this regard, Aldous Huxley remarks: “The only philosophy of life which has any prospect of being permanently valuable is a philosophy which takes in all the facts – the facts of mind *and* the facts of matter, of instinct *and* intellect, of individualism *and* of sociableness” (Huxley 1931: 222). Theatre researchers treat the actor first of all as a human being capable of identifying with/distancing from him/herself and the other/others and of revealing his hidden self. With every performance in front of the spectators the actor performs a ceremonial through which he unveils truths about himself and the human condition.

In the process of developing his capacity of listening, the actor makes use also of improvisation seen as a main source of creativity, works on the rhythm and the musicality of his body movement, goes beyond rules, conventions, stereotypes. Through the technique of improvisation, more often than not, the actor expands the horizon of his imagination experimenting different emotions and sensations. While exploring symbolic actions and archetypal situations, he aims at revealing the universal contained in the particular. Thus, improvisation, a fundamental and constant element in the actor’s work, and quite frequently “closely related to physical theatre” (Innes 2013: 218), is a unique form of manifestation of the actor’s creative freedom (Brook 1999). As the improvisations and exercises linked to the development of the ability to listen are also ways of self-knowledge, they often take place in natural environments; it is here that the human being/actor enters into a relationship with the natural elements, far from the predictability and comfort of urban areas, aiming at tearing off the social mask, fighting the social ego, exploring the

state of being a child (Grotowski 1997: 215-225), developing the empathetic capacity.

Results

For the performance *The Caretaker* by Harold Pinter, together with Adrian Matic and Eugen Titu, guided by the director Radu Teampău, we did preparatory laboratory work in which the active listening was treated as “the most important element” (Lindh 2010: 95) of the creative process. We made use of “double listening, with the ear turned inwards as well as outwards, in an almost sublime attempt to harmonize the sounds, words and breaths” (Teampău 2015: 93). The training had as major objective the scenic embodiment of the concept of *body-house*, respectively the creation of the human and objectual universes as one entity. The objects in the house were endowed with human data, and the characters were endowed with objectual data. The exercises were aimed at discovering similarities and differences between the characters seen as different aspects of human personality. Furthermore, the study had envisaged both the identification of the characters’ archetypal nature and the creation of a scenic space imbued with sacredness, to give the actors’ interpretation unsuspected depths. Part of our research consisted in deciphering the author’s intentions, following the inner logic of the characters, of the scenic situations, and of the narrative chaining, in short, in listening to the playwright’s voice. Pinter’s narrative, highly ambiguous, revealed the co-existence of opposites perceived as a dimension of the human being’s existential manifestation. To more clearly highlight the situations created at opposite poles, we worked with the monologues and dialogues so that they enhanced the states experienced by the characters, the borderline experiences, and increased the conflicts between them. At the same time, we poured Pinter’s text, which

made us think of Virginia Woolf's writing, in the detective pattern, making use of suspense and mystery. The *silence on stage* (Flaszen 2010: 174) was exploited to the fullest: the significant pause between one action and another, between one word and another; pauses meant to further increase the tension between the characters. The silence reminded us both of the characters' *conflict* in the Greek tragedy and of the sense of the tragicality of the *minor consciousnesses*. Increased attention was paid to the nonverbal language, to the body reactions that were addressed not only to the characters and the spectators, but also to the objectual universe. The cohesion of the group was achieved from the moment we succeeded in truly listening to each other, in establishing relationships based on attention and empathy.

Discussion

Listening, "initiated as an act of intentional allocation of attention to a series of acoustic events which has an intelligible structure, such as speech or music" (Imhof 2010: 99), is what leads to the real *meeting* with one's self, with the other(s)/partner(s) or spectators. Beyond doubt, to listen to the other involves not to get bored, to keep one's mind awake, to overcome prejudices, to be determined, eager for knowledge, to wish to change one's life. According to Peck, "True listening, total concentration on the other, is always a manifestation of love. An essential part of true listening is the discipline of bracketing, the temporary giving up or setting aside of one's own prejudices, frames of reference and desires so as to experience as far as possible the speaker's world from the inside, stepping inside his or her shoes. This unification of speaker and listener is actually an extension and enlargement of ourselves, and new knowledge is always gained from this" (Peck 1978: 127-128). Only by actively

listening to the other, paying attention to other's actions and reactions, can one hope that, in turn, he/she will be listened to.

Due to the nature of his work, the actor becomes capable of establishing three relevant types of relationships, respectively a relationship with himself, with his partner/partners and with the spectator(s), respectively (Brook 1995). The relationship between the actor and himself is based, to a significant extent, on listening as in the process of self-knowledge and self-becoming. The actor enters into an *active dialogue* which is *not necessarily just with his body but also with him as a whole* (Richards 2008: 64). The *active dialogue* between the actor and himself involves a certain concentration, an immersion in his inner world, a journey through his brain. In addition to listening to his *mind-body*, the actor, during rehearsals and performances, listens to his partners and spectators, thus building several bridges of communication at the same time. In the work on his self, the actor enters *via negativa* (Grotowski 2002), that is a process of eliminating his complexes, inhibitions, blockages, aiming at discovering himself, materializing his potentials, releasing his creative energies, establishing certain connections between his imagination and his vocal-body expression and, in this regard, creating forms which are carriers of multiple meanings. We note that the active listening is necessary during the creative process, as it contributes significantly to guiding the actor on the path of both self-discovery and discovery of his character.

So, the actor aims at visualising the character's voice, intonations, intensities, timbres, colours, nuances, volumes, as well as body movements, actions, gestures, postures. In other words, the actor goes through a process of revelations that can be perceived as a *duration* in which, through empathy, lets himself be inhabited by the thoughts, feelings, desires, intentions, sensations, experiences of the character. According to Grotowski,

“a character is an instrument for the actor to work on himself or herself. This very instrumentality consists in the character having a certain content against which actors can measure themselves” (McCaw 2016: 230). It is a duration in which the actor cleans himself as “cleansing implies a proper respect for the self, and is an active way of preparing the mind and body for disciplined work” (Oida 1997: 4), renounces his discursive mind, eliminates his diurnal thoughts and residual emotions, which are not only unrelated to his explorations, experiments, searches, but may even be barriers in his working process, reminding us of one of the rules of the art of listening mentioned by Fromm, namely *nothing of importance must be on listener’s mind* (Fromm 2009: 192). This rule has its correspondence, in the theatre, in the *technique of reaching physical tiredness* (Campo 2010). What is essential in these explorations and experiments is that the mind ceases to control the actions and reactions of the body; having reached *physical tiredness*, the body moves freely and only at this moment the actor becomes capable of surpassing his mental, psychic and physical limits. We might say that *the technique of reaching physical tiredness might possibly be seen as a specific way of working with it as a way for liberating the impulses* (*idem*: 11). “Like a shaman, trying to make the impossible possible” [19] (*idem*: 2) or trying “to accomplish the possible in order to touch the impossible” (Weil 2002: 123), during his work, the actor quests Life capitalized: “Everybody finds the Life in the self. The Life is something connected with everyone’s life, his memories, or even his dreams” (Campo 2010: 4-5). In the dialogues with Giuliano Campo, Zygmunt Molik briefly analyzes a few crucial elements present in the working process, such as the *voice* as a vehicle, as *an instrument for connecting body and psyche* (Campo 2010), “the Voice that isn’t just a sound consisting of different tones and vibrations, but a carrier of energy and of quality – that

is, a manifestation of a particular individual's personality" (Molik 2015: 122); *the different levels and qualities of energy*; and the *rhythm* which, in the training, usually works as follows: "You can work in different rhythms, and normally, if the rhythm produces a certain effect of lightness, we work very lightly but energetically. It means that the body must be very light but the action must be full, that it is precisely done but very light, the rhythm must then be rather quick. But if you slow down, the energy deals with a different kind of weight and everything must be done in a slowed-down rhythm" (Campo 2010; 14). In his work, the actor performs countless mental, vocal, physical exercises that require the qualities necessary for the active listening, that is concentration, attention, imagination, empathy. In this respect, we notice a similarity between *the 'total act' of the actor which happens when he/she gives him/herself absolutely into something (idem: 112)* and the act of active listening as "To listen actively means to listen fully, with an active body and mind, in response to a speaker's message" (Leonardo 2020: 7). In order for the actor to perform a *total act*, in the first stage of his research, Grotowski *put into effect a radical reform of the exercises based on: the individualisation of the exercises starting out from a defect that cannot be eliminated, from errors that can be eliminated and from the capabilities belonging to a particular person, so everyone becomes their own instructor and the introduction into all the exercises of the imaginative factor (stimulation of the subconscious)*. These exercises are part of his extraordinary research consisting in *self-exploration, psychic anatomy, psycho-analysis of the 'non-private'* (Grotowski 1999: 122). As his research progresses, Grotowski notes that "the exercises from one domain should be executed contemporaneously with those from a different domain (for example, the physical and vocal ones together), in order then to develop into an acted sequence on a

theme – scene or sketch – making use of the physical, plastic or vocal elements that one wants to exercise” (*idem*: 124), emphasizing the necessity for “the release of creative energy, and the search for the unity and connection between the body and the voice” (Molik 2015: 120). Thus, the exercises aim at eliminating stereotypical means of communication and experiencing a rich range of physical and vocal actions for achieving the *total act* of the actor.

Undeniably, an actor has to be a fine psychologist, a keen observer of the changes that occur in his *mind-body* during his training, rehearsals and performances, as well as in his daily life. At the same time, he has to develop his capacity of studying man’s behavior manifest in various social contexts: “Above all other arts / You, the actor, must conquer / The art of observation” (Brecht 1961: 15). As regards the double nature of the human being, individual and social, Huxley remarks: “Men cannot live apart from society and without organization. But, equally, they cannot live without a certain modicum of privacy and personal liberty” (Huxley 1931: 217). By investigating the nature of family and social relationships which directly influence the way of being of the individual, who is simultaneously a solitary animal and a social animal, and which, consequently, determines his way of thinking and behaving, the actor succeeds in embodying different existential hypostases. Only an actor who rigorously analyses the individual’s behavior manifest both in his personal and social life becomes capable of incarnating him scenically. So, the careful study of man and society contributes to the creation of truthful characters the spectator can easily identify with and at the same time distance from. Brecht’s theatre, engaged in social reality, aims to make the spectator not *hear*, but *listen* to the story of the actor/performance, engage him/her actively in the process of listening that “involves processing information from various

internal and external sources, as the verbal information may be complemented and modified by prior knowledge, context information, situational variables, body language, and nonverbal paralinguistic messages” (Imhof 2010: 98). Also, in this respect, Rogers and Farson note that “truly sensitive listening requires that we become aware of several kinds of communication besides verbal. The way in which a speaker hesitates in his speech can tell us much about his feelings. So too can the inflection of his voice. He may stress certain points loudly and clearly, and he may mumble others. We should also note such things as the person’s facial expressions, body posture, hand movements, eye movements, and breathing” (Rogers 2021: 14-15). Brecht’s *Verfremdung* [4] requires a process of building the character that is carried out in two steps, respectively, a first stage consisting in identifying with the character, in an active listening to his *inner voice*, and a second stage consisting in distancing himself from the character through reflection and analysis, a lucid and critical interpretation that makes use of the devices belonging to the parody. It is obvious that Brecht does not eliminate the scenic pathos, feelings and emotions, but only the *superfluous emotion* or what in the theatre is called *excessive pathos*. In fact, Brecht seeks to create a *tragedy of the human condition*, and here we refer to *Mother Courage and Her Children* (Brecht 1991), which highlights the qualities necessary for a tragic act such as the essential, symbolic gesture, the utterance of the text in a detached, restrained, dignified tone, characteristics that have an overwhelming effect on the spectator. His play speaks about the ability of the individual to stand firm in the face of the vicissitudes of life, to cope with the horrors of wars and cruel violence. This way of thinking theatre is aimed at awakening the consciousness of the spectator.

During the time of the performance, which is also a time of listening to a story, which sometimes can be made up of several stories, the spectator overcomes his inertia, observes attentively what is happening on stage. Distancing from the scenic event simultaneously involves distancing himself from his social life in order to take action in the social reality, as the actor takes action in the fictional reality. The technique of alienation is widely used by Augusto Boal (2008) in *the theatre of the oppressed*. Beyond any doubt, Brecht's theatre is not primarily addressed to the senses, but rather to the mind/consciousness of the spectator. Thus, for the spectator, the theatrical performance represents a form of education, emancipation, a means that sensitizes him about the need to pay full attention to the actions that are performed on stage, in order to understand his own social life and (re)act accordingly. In this regard, like the storytelling, the theatre performance "is a dynamic dialogue – one in which the teller listens to what the audience needs, the audience listens to the story and the teller, and the story moves back and forth between them" (Harvey 2013: 15). About the relationship between teller/actor and listener/spectator, Lindsay notes that "in 2010 a group of neuroscientists at Princeton University hooked both storytellers and their listeners to an fMRI machine as a story was told. They were amazed to discover that when a person tells a story to another person, both their brains show nearly identical activity across most areas. Their brains effectively 'sync up' with one another in a phenomenon known as neural coupling" (Lindsay 2015: 12). Taking into consideration that *human brains are wired for stories* (*idem*: 10), that "research shows that our brains are not hardwired to understand logic or retain facts for very long. Our brains are wired to understand and retain stories" (*idem*: 11), it becomes noticeable that both theatre performance and storytelling might play a significant role in cognitive science. The actor tells

the spectator the story of the performance, and the spectator is the one who listens and at the same time influences the way the actor tells the story: “Once the listener receives and interprets the message through his/her cognitive psychological process, he/she then responds to the message. This response, the listener’s feedback, takes listening beyond the internal, self-controlled cognitive processing and back into the communication relationship. [...] However, the listener’s feedback is an essential part of the communication function of the interaction” (Wolvin 2010: 14-15). Only if the spectator truly listens to the story told by the actors and the director, he/she may experience a *change of state* (Barba 2010). When the performance is based on a pre-existing dramatic text or on a text written on stage during rehearsals, more often than not, we deal with a predominantly verbal communication, in which the meanings of the words greatly contribute to the telling of the story; from this perspective, similarities can be noticed with certain characteristics specific to storytelling, in which the text told by the actor-storyteller plays a major role in communication. Moreover, “When you’re told a story, your whole brain wakes up. In addition to the language parts, the parts responsible for sensation and emotion also spring to life – and you experience the story’s events almost as if you were living them” (Lindsay 2015: 12). Indubitably, the story simultaneously addresses the thoughts, emotions and sensations of the spectator.

How does the actor make the spectator listen to the story of the performance? How does he create the *captatio benevolentiae*? How does he succeed in stirring the spectator’s curiosity and attention? The focus is, indisputably, not on *what* exactly is transmitted, but on *how* it is transmitted. And, in this respect, from Eugenio Barba’s perspective, the creation of an organic series of actions is essential: “if there are precise stimuli

there are also precise reactions. Then a sonorous logic will become apparent, revealing itself through the rhythm, i.e. variations in tone, pauses, intensities, changes in volume, stress on particular parts of the sentences, micro-pauses before certain words and before breathing in, which instead of causing gaps in our speech, sharpen its sense and nerve. This rhythm, this physical and vocal pulsation is a sign that the whole body is alive. It is this pulsation which vibrates the fabric of sounds and meaning which is our body, present in and projected into space” ” (Barba 1999: 76). From Brecht’s perspective, it is essential to put into use several devices such as the shattering of the scenic illusion by breaking the fourth wall and addressing directly to the spectators, the presence on stage of the actor in double hypostasis, actor and character, or the one who shows and the one shown, an uninterrupted flow of identifications with/alienations from the character. We are proposed a fictional universe in which the songs, the scenic space, the placards reminiscent of Shakespeare’s performances, the sound and lighting effects, the film projections, the alphabet of gestures, the *aparté*, the *dedublations*, contribute to the establishment of direct relationships with the spectators. All these theatrical means have the role of maintaining the active listening of the spectator, he/she organically taking over the role of an active participant in the performance as such.

In addition to some defining characteristics of *poor listening*, namely *condemning a speaker’s subject/actor’s performance as uninteresting; criticizing the speaker’s/actor’s delivery rather than focusing on the message/context; preparing an answer/reaction to a point/scene before comprehending it; listening only for facts/realistic dialogues; tolerating or creating distractions; faking attention; permitting personal prejudices to interfere; avoiding difficult material* (Wolvin 2010: 9), we note that, from Brecht’s perspective, as regards the *spectator-listener*,

poor listening may be also due to the spectator's fall into the trap of illusion, a state of being that does not allow him to react at the intellectual level as well. The human being/spectator as active listener "has a very definite responsibility. He does not passively absorb the words which are spoken to him. He actively tries to grasp the facts and the feelings in what he hears, and he tries, by his listening, to help the speaker work out his own problems" (Rogers 2021: 2). It follows that the active listening to the story of a performance occurs only on the basis of a rapid alternation of identification and alienation, which is a characteristic of the actor's play. As the actor, during the performance, has to be *fire and ice at the same time* (Brook 1990), so the spectator must enter and come out of the scenic illusion in an instant, confirming the idea that active listening is always a "growth experience" (Rogers 2021: 5).

From a dramaturgical and performance-oriented perspective, we notice that the spectators become active listeners not only when the scenic events stir the interest of each *spectator-listener* according to his/her "background, experience, roles, and mental and physical states" (Wolvin 2010: 12), but also when the performance addresses the spectator as human being, beyond temporal, spatial, linguistic boundaries. In this respect, Brecht's characters, like Shakespeare's characters, have a contradictory nature, which reveals a coexistence of extremes, such as sacredness and blasphemy, spiritual exaltation and triviality, greatness of the mind and stupidity, reason and emotion, emphasizing the idea that the human being throughout his/her existence is with his/her head in the clouds, "but with both feet firmly on the ground" (Brook 1990: 71), reminding us of Claude Lévi-Strauss's remark on Nicolas Poussin's painting *Eliezer et Rebecca*: "the work plays on the opposition between stability and instability, motion and stillness" (Lévi-Strauss 1997: 21). Thus,

Brecht's theatre finds itself at the intersection of identification and alienation, causing the spectator to be both involved and distanced, to experience both catharsis and alienation, accentuating the fact that "A person's listening ability is limited by his ability to listen to himself" (Rogers 2021: 25) or that "In order to be a great listener, it's important to listen to yourself first" (Leonardo 2020: 26) and thus revealing the idea that the art of listening is, after all, an *art of living*.

If, in Brecht's time, the actor was attentive to the changes produced by the scientific discoveries of the first half of the twentieth century, today the actor is attentive to the mutations produced by the cutting-edge technologies on the level of both individual and social existence, being preoccupied with the life generated by the digital fictional worlds or the new illusions created by these worlds and the creation of a theatre of the digital age. We consider that nowadays' spectator, too, totally immersed in the illusions created by the virtual worlds, lives an experience that involves a series of identifications and alienations, and, on the other hand, a series of actions/reactions based on attention and active listening.

Conclusions

In conclusion, we consider that, in order for a story to be actively listened to, it has to engage both the speaker's/actor's and the listener's/spectator's whole organism in action. Between the speaker and the listener, a symbiotic relationship is established and the impulses transmitted from one to the other equally contribute to the telling of the story.

References

- ARISTOTLE (1819): *Poetics*, London: Whittaker, UK.
- BARBA, E. (1999): *Theatre: Solitude, Craft, Revolt*; translated from Italian by Judy Barba, Aberystwyth: Black Mountain Press UK.
- BARBA, E. (2010): *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*; translated by Judy Barba, London, UK: Routledge.
- BOAL, A. (2008): *Theatre of the Oppressed*; translated by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer, London, UK: Pluto Press.
- BRECHT, B. (1961): *Poems on the Theatre*; translated by John Berger and Anna Bostock, London, UK: Scorpion Press.
- BRECHT, B. (1977): *Scrieri despre teatru*; București: Univers: România.
- BRECHT, B. (1991): *Mother Courage and Her Children – A Chronicle of the Thirty Year's War*; translated by Eric Bentley, New York, USA: Grove Press.
- BROOK, P. (1990): *The Empty Space*; London, UK: Penguin Books.
- BROOK, P. (1995): *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*; New York, USA: Theatre Communications Group.
- BROOK, P. (1999): *Threads of Time: Recollections*; Washington DC, USA: Counterpoint.
- CAMPO, G.; MOLIK, Z. (2010): *Zygmunt Molik's Voice and Body Work: The Legacy of Jerzy Grotowski*; London, UK: Routledge.
- FLASZEN, L. (2010): *Grotowski & Company*; translated by Andrzej Wojtasik with Paul Allain, with an introduction by Paul Allain (ed.), with the editorial assistance of Monika Blige and with a tribute by Eugenio Barba; Icarus, Holstebro-Malta- Wrocław, Denmark: Publishing Enterprise.
- FROMM, E. (2009): *The Art of Listening; Foreword by Rainer Funk*, New York, USA: Continuum International Publishing Group Inc.

- FUNK, R. (2009): *Editor's Foreword*. In *The Art of Listening*; New York, USA: Continuum International Publishing Group Inc., pp. 7-11.
- GROTOWSKI, J. HOLIDAY [Swieto] (1997): *The day that is holy*. In *The Grotowski Sourcebook*; Wolford, L., Schechner, R., Eds.; London, UK: Routledge, pp. 215-225.
- GROTOWSKI, J. (1999): *Letter 3*. In Barba, E. *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland* followed by *26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*, translated from Polish by Eugenio Barba and Judy Barba, Aberystwyth, UK: Black Mountain Press, pp. 122-123.
- GROTOWSKI, J. (1999): *Letter 4*. In Barba, E. *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland* followed by *26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*, translated from Polish by Eugenio Barba and Judy Barba, Aberystwyth, UK: Black Mountain Press, p. 124.
- GROTOWSKI, J. (2002): *Towards a Poor Theatre*; Barba, E., editor, preface by Peter Brook, New York, USA: Routledge.
- HARVEY, H. B. (2015): *The Art of Storytelling: From Parents to Professionals*; Chantilly, VA, USA: The Great Courses, 2013.
- HUXLEY, A. (1931): *Music at Night and Other Essays*; Leipzig, Germany: Bernhard Tauchnitz.
- IMHOF, M. (2010): *What is Going on in the Mind of a Listener? The Cognitive Psychology of Listening*. In *Listening and Human Communication in the 21st Century*; Wolvin, A.D., ed.; Oxford, UK: Wiley-Blackwell Publishing Ltd., pp. 97-126.
- INNES, C.; SHEVTSOVA, M. (2013): *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*; Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- LEONARDO, N. (2020): *Active Listening Techniques: 30 Practical Tools to Hone Your Communication Skills*; Emeryville, USA: Rockridge Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1997): *Look, Listen, Read*; translated by Brian C. J. Singer, New York, USA: BasicBooks.

- LINDH, I. (2010): *Stepping Stones*; Camilleri, F., editor, translated by Benno Plassmann, Marlene Schranz with the assistance of Magdalena Pietruska, Holstebro – Malta – Wrocław, Denmark: Icarus Publishing Enterprise.
- LINDSAY, F. (2015) *The Seven Pillars of Storytelling*; Bristol, UK: Sparkol Books.
- MCCAWE, D. (2016): *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*; London, UK: Routledge.
- MOLIK, Z. (2015): *On Grotowski and the Secrets of the Voice. In Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*; Allain, P., Ziólkowski, G., Eds.; London, UK: Polish Theatre Perspectives, pp. 120-122.
- OIDA, Y.; MARSHALL, L. (1997): *The Invisible Actor; Foreword by Peter Brook*, New York, USA: Routledge
- PECK, M.S. (1978): *The Road Less Traveled. A New Psychology of Love, Traditional Values and Spiritual Growth*; : New York, USA: A Touchstone Book.
- RICHARDS, T. (2008): *Heart of Practice*; London, UK: Routledge.
- ROGERS, C.R., FARSON, R.E. (2021): *Active Listening*; Augusta, GA, USA: Mockingbird Press.
- TEAMPĂU, R. (2015): *Carena în cer: Narațiunea actorului din perspectivă regizorală*; Cluj-Napoca: Școala Ardeleană & Eikon.
- WEIL, S. (2002): *Gravity and Grace*; with an introduction and postscript by Gustave Thibon, translated by Emma Crawford and Mario von der Ruhr, London, UK: Routledge.
- WOLVIN, A. D. (2010): *Listening Engagement: Intersecting Theoretical Perspectives. In Listening and Human Communication in the 21st Century*; Wolvin, A.D., ed.; Oxford, UK: Wiley-Blackwell Publishing Ltd., pp. 7-30.

The Unfathomable Sea

Morteza IZADIFAR,

Institute of Human Aesthetics, Department of Design, Coburg
University of Applied Sciences & Art, Coburg and Bamberg
University, Bamberg, Germany

Institute of Medical Psychology, Medical Faculty,
Ludwig-Maximilian University, Munich, Germany

Abstract: Science in general and mysteries of the brain in particular have puzzled us for centuries. For most of us, it is like an unfathomable sea. In this short article, the challenges of understanding our world and ourselves are depicted. In addition, ideas such as enhancing interdisciplinary bonding between art and science are proposed. The author supposes that the suggested approach should be open to accepting contributions from various scientific disciplines, arts, cultures and social groups.

Keywords: science; brain; art; interdisciplinary; cultures, challenges

*Unfathomable Sea! whose waves are years,
Ocean of Time, whose waters of deep woe
Are brackish with the salt of human tears!
Thou shoreless flood, which in thy ebb and flow
Claspest the limits of mortality!
And sick of prey, yet howling on for more,
Vomitest thy wrecks on its inhospitable shore;
Traucherous in calm, and terrible in storm,
Who shall put forth on thee,
Unfathomable Sea?*

—Percy Bysshe Shelley (1792-1822)

A poem can paint a thousand pictures in our mind's eye. Shelley's poem – Time – (1821/1915) which cited here includes an almost cruel irony as it talks of the terrifying nature of the sea, and it would later occur Shelley himself loses his life whilst at sea. It is supposed that Shelley probably eulogizes his murderer (the sea) in this poem. What this poem manages to do is depicting the sea as an outstanding entity. Nevertheless, why does he mention the sea in this poetry? In fact, why wouldn't it be? It is an area that is still largely unexplored and contains numerous mysteries – scientists estimate that 95 percent of the oceans has remained unknown (National Oceanic and Atmospheric Administration, 2000). We as scientists who are involved with brain as an organ are also in the same situation. It seems that mysteries of the brain are so profound that have puzzled us for centuries – it is still unknown and enigmatic. It is like an unfathomable sea!

Here a question might arise: why should we perceive it so profound and unattainable? As a quick answer, it is presumed that the ultimate knowledge is unreachable. How far we go there is the unlimited, and if we admitted that we are limited, the puzzle would be solved. We must first acknowledge that our ability to answer questions concerning our existence is constrained by the nature of the inquiring organ. Although 120 billion brain cells within our skull make up the most complex system in the known universe (Herculano-Houzel 2009), we should be aware of the fact that it was not “devised” to understand the world any more than your computer was designed to write its own software. We should fully understand our architecture and limitations before adhering to a certain answer. Besides, it appears that no matter how you attempt to decode a phenomenon, somebody will come up with another topic which we have to address. Moreover, it appears that we do not comprehend how we could ever settle that.

Furthermore, life is a flux – it is a moving river. While the brain is a constantly active organ and building block of human existence, it is difficult to reach a consensus on the nature of it. In other words, since we seem to know far too little, we assume that the mentioned argument might be one of the reasons why we have the problem of replication in topic related to human psyche/mind/brain (Wiggins & Christopherson 2019; Callard 2022).

However, there is an explanation preventing one from falling into the pitfall of disappointment. To us, doing science should be like a piece of art. We should see our scientific efforts like painting on a canvas or composing a piece of music. We should merge science and art as it was before. In fact, this separation of art and science is rather a modern occurrence – it did not exist in the past, and there is no reason why it should subsist in the future. For instance, during 1508-1512, Michelangelo was hired to paint the Sistine Chapel Ceiling, a task he was not eager to complete (Wallace, 2013; Pál, 2022). He used figure on the ceiling as an anatomical study (Suk & Tamargo, 2010; de Campos et al., 2016). In another case, Caravaggio's Death of the Virgin (1606) was controversial because he researched what happened to people's physical bodies when they died and depicted the virgin as bloated and stiff with rigor mortis (Ch'ien 2022).

Just as art is not so much simply about works of art but rather of a viewpoint – the artistic spirit – so should be science. Besides, if we are not careful, however, the differences between disciplines may be exaggerated and their similarities ignored, with the result that young people are inadvertently misled. Appreciating the considerable similarities between art and science unlocks the potential for collaboration between both subjects and can enrich both realms. It should be mentioned that the advent of interdisciplinary enterprises in recent years in understanding brain

and art (e.g. Neuroaesthetics) is a good signal of a closer dialogue between science and art and seems promising.

In fact, despite the mentioned breakthrough, science and art should not consist only of the accumulation of information but rather in the formation of different modes of perception. As David Bohm claims (1985), “The ability to perceive or think differently is more important than the knowledge gained.”

Having said that, the author presumes that we as scientists have diverged from our main aim as ambassadors of nature. We should eventually move beyond self-interest efforts, political parties, racial biases and nationalistic views (tribalism which has been so fashionable these days with the appealing label of patriotism). Besides, we should try to see the world as it is, not as what we desire to see, because when desire blooms, then corruption grows.

Likewise, we have crammed science full of non-ending philosophical discussions (none of them are looking for the truth) and restricted our horizons via mechanistic and even mathematical paradigms. Both of them are supposed to have founded in us a myopic understanding towards reality. For instance, these days, many of the brain scientists have come to assume that mathematical modelling of the brain is the only way to deal with the mysteries of this phenomenon (Lindsay 2021; Mardal et al. 2022). Their view has been founded on the fact that because it has worked in some disciplines so well for a while, they have presumed that it has to hold true for understanding the brain as well.

Taking a glance at our today’s scientific epoch, at first sight, it seems difficult to break away from our myopic views or from what we call “scientific scotoma” – neglecting insights and sticking to less perceptive explanations. However, those barriers seem too cumbersome to overcome. In fact, what we need is

openness to new ideas, as well as the ability to dwindle our bias resistance. The history of science is full of stories about new ideas which were completely ignored. New ideas are extremely threatening to our scientific foundations, and henceforth are denied full access to the mind. To deal with that, we should create a mental space for new ideas, to bring them into a stable consciousness, to give them conceptual shape, stocking them in mind even if they contradict our existing ideas, classifications, or even theories.

As a closing remark, when mulling it over, one realizes how high we have built the walls separating ourselves, from those who share our views and interests. In other words, we struggle with invaders into our scientific territories. We often forget that those other scientific realms are also part of the heritage passed down by genuine pioneers of knowledge. A prodigious legacy can only be fully developed when these segments reunite to form knowledge without borders. Science is undoubtedly misunderstood today as a way to draw boundaries, a tool to display power, or a way to rank orders. This reconciliation can only be accomplished by scientists themselves, by artists, and by anyone who has the ability to share what they know. Such an all-embracing approach should be open to accepting contributions from various scientific disciplines, cultures, and social groups.

References:

- BOHM, D. (2006): *Unfolding meaning: A weekend of dialogue with David Bohm*: Routledge.
- CALLARD, F. (2022): Replication and reproduction: Crises in psychology and academic labour. *Review of General Psychology*, 26(2), 199-211.
- CH'IEN, L. (2022): Dark Caravaggism: Caravaggio's istoria Mode in the Resurrection of Lazarus, Burial of St. Lucy, and Death of the Virgin. *Explorations in Renaissance Culture*, 48(2), 161-189.
- DE CAMPOS, D., MALYSZ, T., BONATTO & COSTA, J. A., JOTZ, G. P., DE OLIVEIRA JUNIOR, L. P., WICHMANN, J. F., ... & da Rocha, A. O. (2016): The hidden symbols of the female anatomy in Michelangelo Buonarroti's ceiling in the Sistine Chapel. *Clinical Anatomy*, 29(7), 911-916.
- HERCULANO-HOUZEL S. (2009): "The human brain in numbers: a linearly scaled-up primate brain", in *Frontiers Human Neuroscience*. 2009 Nov 9;3:31. doi: 10.3389/neuro.
- LINDSAY, G. (2021): *Models of the mind: how physics, engineering and mathematics have shaped our understanding of the brain*, Bloomsbury Publishing.
- MARDAL, K. A., ROGNES, M. E., THOMPSON, T. B., & Valnes, L. M. (2022): *Mathematical modeling of the human brain: from magnetic resonance images to finite element simulation* (p. 118), Springer Nature.
- PÁL, J. (2022): "From sacred geometry to an old man: on the figure of the Father in Dante's Divine Comedy and in

- Michelangelo's Sistine Chapel", in *Neohelicon*, 49(1), 135-150.
- SUK, I., & TAMARGO, R. J. (2010): "Concealed neuroanatomy in Michelangelo's separation of light from darkness in the Sistine Chapel", in *Neurosurgery*, 66(5), 851-861.
- THOMPSON, A. (1920): Selections from the Poems of Percy Bysshe Shelley (1920). (10. September 2010) ISBN-10: 1164168940, Kessinger Publishing.
- WALLACE, W. E. (2013): "Michelangelo's assistants in the Sistine Chapel", in *Michaelangelo: selected readings* (pp. 229-262), London: Routledge.
- WIGGINS, B. J. & CHRISTOPHERSON, C. D. (2019): "The replication crisis in psychology: An overview for theoretical and philosophical psychology", in *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*, 39(4), 202.

Reviews and Interviews



Ciprian POPA, *Limba italiană.*
Gramatică & Exerciții, Suceava, Editura Universității
“Ștefan cel Mare”, 2015, 197 p.

Mirela AIOANE,
“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania

Keywords: Italian, practical course, grammar, language, exercises

Il libro *Limba italiană. Gramatică & Exerciții* (“Lingua italiana. Grammatica & Esercizi”) di Ciprian POPA, docente di lingua italiana presso la Facoltà di Lettere e Scienze della Comunicazione dell’Università “Ștefan cel Mare” di Suceava, pubblicato nel 2015 (la prima edizione del libro era del 2009) in una nuova forma riveduta, con la Casa Editrice dell’Università “Ștefan cel Mare” di Suceava, comprende, secondo le dichiarazioni dell’autore stesso nella Premessa, “nozioni teoriche essenziali di fonetica, morfologia e sintassi” (p. 5), divise in 33 lezioni a difficoltà graduale, con esercizi aggiunti alla fine di ogni lezione per il consolidamento delle nozioni di grammatica, avente ciascuna le chiavi degli esercizi (p. 184) alla fine del libro per gli autodidatti. Si tratta di un corso pratico per i principianti rivolto soprattutto agli studenti universitari che iniziano lo studio della lingua italiana, ma anche a tutte le persone che vogliono migliorare il loro italiano o svolgere un lavoro individuale.

Le osservazioni, che si trovano all’interno delle lezioni, analizzano le particolarità morfosintattiche della lingua italiana e aiutano a capire le differenze strutturali tra l’italiano e il romeno. L’inserimento delle eccezioni ha un suo ruolo importante nel corso. La traduzione in romeno di tutti gli esempi aiuta

sicuramente lo studente romeno a individuare le similitudini, ma anche le diversità.

La prima lezione comprende le principali *regole di pronuncia* (p. 14), evidenziando, attraverso il parallelismo con il romeno, tanto l'esistenza degli stessi gruppi fonetici, quanto i gruppi fonetici specifici all'italiano, accompagnate da tanti esempi. I fenomeni fonetici specifici all'italiano e molto importanti quali: *l'accentazione grafica* (p. 16), *l'elisione* e *il troncamento* (p. 18).

La seconda lezione inizia con le prime nozioni di morfologia quali: *l'articolo determinativo* (p. 20), *l'articolo indeterminativo* (p. 22) e *il nome* (p. 27), presentando la posizione diversa in italiano rispetto al romeno dell'articolo determinativo. Si continua nella terza lezione con la presentazione delle *preposizioni semplici* (p. 31) e delle *preposizioni articolate* (p. 34), insistendo sulle differenze tra le due lingue romanze, l'italiano e il romeno.

La quarta lezione introduce *il verbo* al modo indicativo, *tempo presente* (p. 40). Dopo la presentazione dei *verbi regolari* (p. 40), divisi in tre coniugazioni, si continua con *i verbi irregolari* (p. 44) e con *l'alternanza vocalica dei verbi* (p. 45), i verbi incoativi.

Nella quinta lezione vengono presentati *i pronomi personali soggetto* (p. 49) e *i pronomi allocutivi di cortesia* (p. 50), insistendo sull'uso diverso della forma verbale in italiano rispetto al romeno per il pronome di cortesia al singolare (*Lei*), con l'uso della terza persona singolare, il modo di rivolgersi indiretto.

La sesta lezione continua con la spiegazione di un altro tempo passato dell'indicativo: *l'imperfetto* (p. 52) e la coniugazione tanto dei *verbi regolari* (p. 52) delle tre coniugazioni, quanto dei *verbi irregolari* (p. 54).

Nella settima lezione si presentano *i numerali cardinali e ordinali* (p. 57); nell'ottava lezione il percorso della morfologia arriva al terzo tempo passato dell'indicativo: *il passato prossimo* (p. 63), con la presentazione del *participio passato regolare e irregolare* (p. 61), evidenziando la formazione diversa in italiano rispetto al romeno per quello che riguarda l'uso dei due ausiliari: *avere ed essere*.

La nona lezione presenta *i pronomi diretti* (p. 68) e *i pronomi diretti di cortesia* (p. 71). Nella decima lezione, *Verbi seguiti dalle preposizioni e l'infinito* (p. 74), viene presentata una specificità dei verbi in italiano che sono seguiti da preposizioni (*a, di ecc.*) per introdurre altri verbi.

Nell'undicesima lezione sono presentati *i pronomi e gli aggettivi possessivi* (p. 79); la dodicesima lezione continua con *i verbi riflessivi e pronominali* (p. 82), che hanno una caratteristica in italiano rispetto al romeno per quello che riguarda la formazione dei tempi composti, e l'uso dell'ausiliare *essere*.

La tredicesima lezione presenta *i pronomi indiretti* (p. 87) e *i pronomi indiretti di cortesia* (p. 89). La quattordicesima lezione tratta un altro tempo dell'indicativo: *il futuro semplice* (p. 92) dei *verbi regolari* (p. 92) e dei *verbi irregolari* (p. 94) e poi il *futuro anteriore o composto* (p. 95), presentazioni seguite da esercizi adeguati.

La quindicesima lezione si occupa delle *particelle pronominali ci, vi, ne* (p. 97), con esempi ed esercizi, un argomento interessantissimo, senza corrispondenza diretta nella lingua romena, che differenzia una volta in più le due lingue romanze.

Con la sedicesima lezione si insegna un altro tempo passato dell'indicativo: *il trapassato prossimo* (p. 103). Nella diciassettesima lezione vengono presentati *il pronome neutro* (p. 105) e *i pronomi combinati* (p. 106). La diciottesima lezione si

occupa delle *forme speciali degli aggettivi* (p. 111), insistendo sull'uso degli aggettivi: *bello, quello, nessuno, buono, grande*. Nella diciannovesima lezione viene presentato l'ultimo tempo passato dell'indicativo: *il passato remoto* (p. 116) e un altro tempo che non ha equivalenza in romeno: *il trapassato remoto* (p. 121). La ventesima lezione presenta *i gradi di comparazione degli aggettivi*, incluse *le forme organiche* (p. 124), proseguendo nella ventunesima lezione con un altro modo finito del verbo: *il condizionale presente dei verbi regolari* (p. 130) e dei *verbi irregolari* (p. 132) e *il condizionale passato* (p. 133). Nella ventiduesima lezione vengono presentati *i pronomi dimostrativi* (p. 136). La ventitreesima lezione continua con l'uso speciale dei *verbi servili* (p. 140) e il loro uso particolare ai tempi composti. Nella ventiquattresima lezione si presentano *i pronomi relativi* (p. 142), proseguendo nella venticinquesima lezione con un'altra parte del discorso, *l'avverbio* (p. 147) e *i gradi di comparazione degli avverbi* (p. 148). Con la ventiseiesima lezione si arriva ad un altro modo finito del verbo: *il congiuntivo* (p. 152) che, diversamente dal romeno, ha quattro tempi verbali: *il congiuntivo presente* (p. 153), *il congiuntivo passato* (p. 158) presentato nella ventisettesima lezione, *il congiuntivo imperfetto* (p. 160) presentato nella ventottesima lezione e *il congiuntivo trapassato* (p. 165), nella ventinovesima lezione, con l'uso del modo congiuntivo, molteplici esempi ed esercizi.

Nella trentesima lezione viene presentato l'ultimo modo finito: *l'imperativo* (p. 167) prima di procedere nella trentunesima lezione con nozioni di sintassi: *il periodo ipotetico* (p. 172), poi nella trentaduesima lezione con *la concordanza dei tempi all'indicativo* (p. 174) e *la concordanza dei tempi al congiuntivo* (p. 176) e finalmente, nella trentatreesima lezione con *il discorso diretto e il discorso indiretto* (p. 180), lezioni che introducono

nozioni difficili di grammatica italiana, completamente diverse dalla nostra lingua materna, il romeno, tanto nei costrutti sintattici, quanto nella maniera di tradurli. Sono inserite delle tabelle molto utili per lo studente, con esempi molto chiari e la loro traduzione in romeno.

La bibliografia selettiva contiene nomi importanti di linguisti italiani: Luca Serianni, Maurizio Dardano, Pietro Trifone che rappresentano una testimonianza della correttezza e della serietà del libro che abbiamo recensito.

In conclusione, il libro *Limba italiană. Gramatică & Exerciții* (“Lingua italiana. Grammatica & Esercizi”) di Ciprian POPA propone una passata in rassegna della grammatica italiana, sotto la forma piacevole e semplice di un ottimo corso pratico, utile per gli studenti che desiderano non solo imparare da zero la lingua italiana, ma anche per gli insegnanti che vogliono approfondire lo studio o migliorare il loro italiano.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Mirela AIOANE is a tenured assoc. prof., Ph.D., in the Department of Foreign Languages (Italian) of the Faculty of Letters at “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași; her fields of competence and teaching are: Linguistics, Pragmalinguistics, Specialized Languages, Didactics of Italian Language, Italian Grammar. She has (co-)authored the following volumes: *Forme alocutive și reverențiale în limbile romanice. Pronumele alocutive în limbajul publicitar*, Universitas XXI, Iași, 2003; *Dicționarul principalelor verbe italiene și construcțiile lor specifice*, Polirom, Iași, 2005 (in collaboration); *Limba italiană, simplu și eficient*, Iași, 2003 and 2007 + CD (in collaboration); *Limba italiană. Exerciții de gramatică și vocabular*, Polirom, Iași, 2005, as well as university courses, including: *Sintaxa limbii italiene*, Iași, Cermi, 2005; *Exerciții de gramatică și vocabular*, Iași, Polirom, 2005; *Storia della lingua italiana*, Iași, Cermi, 2007; *L'italiano contemporaneo*, Iași, PIM, 2016. She published linguistic studies in academic journals and participated in national and international conferences organized by the Universities of Iași, Craiova, Bucharest, Suceava.

amirao@yahoo.com

Cristiana-Mădălina CHIRICA is a PhD student in Philosophy with Master's Degrees in „Romanian Literature and Literary Hermeneutics” and „Applied Philosophy and Cultural Management” from "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași. Her main fields of interest are philosophy of culture, Spanish philosophy, philosophy of religion, world's literature.

crissmada.mc@gmail.com

Diana COZMA is an actress, writer, translator, member of the Writers' Union of Romania, Ph.D. associate professor habil. at the Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca. Her academic and professional qualifications and/or specialities include: Bachelor's Degree in Philology, Romanian and English Language and Literature, and Bachelor's Degree in Theatre Arts, Acting, Department of Theatre, Faculty of Philology, Babeş-Bolyai University; Ph.D. degree in Philology, Babeş-Bolyai University; Certificate of Habilitation in Theatre and Performing Arts, Babeş-Bolyai University. She has authored books in both English: *Eugenio Barba and the Golden Apple: Witnessing Odin Theatre's Rehearsals*, Foreword by Eugenio Barba, The Choir Press, Gloucester, UK; and Romanian: *Leave Your Boots and Get Out!* (dramatic monologues); *The Ephemeral Dance of the Actor's Scenic Actions*; *Love of Violets* (short stories); *Eugenio Barba and the Golden Apple*; *The Enchained Theatre: An Essay on Jerzy Grotowski's Theatre*; *The Homo Felix Experiment: A Study of Shakespeare*; *The Practitioner-Playwright*. She has also published articles, essays, interviews. Her major research interests are theatre laboratory, playwriting, storytelling, theatre anthropology, psychodrama.

dianacozma35@yahoo.com

Alexandru DIACONESCU is a lecturer in the Department of English Studies at the Faculty of Letters and Communication Sciences, Ştefan cel Mare University of Suceava, Romania. He is the author of several papers in the field of literary studies, primarily focusing on Gothic fiction and intermediality.

alexandru.diaconescu@litere.usv.ro

Olga GANCEVICI is Associate Professor in the Department of French Studies at the Faculty of Letters and Communication Sciences, “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania, where she has been teaching since 1997. She is a member of the *Inter Litteras* Research Centre of the same university specialising in comparative literature and 20th- and 21st-century French and francophone literatures, as well as (specialised) translation. She is the Founding Editor of the francophone journal *La Lettre « R »* (ISSN 1841-2009). With a second BA in Psychology, she has recently qualified as a clinical psychologist.

olgagancevici@litere.usv.ro

Lavinia IENCEANU is a PhD in Spanish Literature, with a BA in Spanish (major) and Comparative World Literature (minor), and an MA in Spanish Language, Literature and Civilization, both from *Al. I. Cuza* University of Iași, Romania. She is currently teaching seminars in Spanish Language and Literature at *Ștefan cel Mare* University of Suceava, and is also engaged in translating and interpreting from and into Spanish. Her publications include research articles, reviews, translations, essays, contributions to research projects and poems in Spanish and Romanian, in both national and international academic journals, proceedings volumes and periodicals. Main areas of research: Spanish and Latin American literature, Comparative World Literature, Archetypology, Comparative Mythology, Literary Anthropology, Gender Studies, Psychoanalysis, Hermeneutics, Poetics, Stylistics, Translation Studies.

lavinia.ienceanu@yahoo.es

Morteza IZADIFAR is currently a research fellow at the Institute of Human Aesthetics at Coburg University of Applied Sciences and Art and Bamberg University, Coburg, Bavaria, Germany. His interest in human brain mysteries landed him in Munich for doing his doctorate in cognitive neuroscience at the Institute of Medical Psychology, the Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) under supervision of a prominent neuroscientist and psychologist, Professor Ernst Pöppel. He has worked as a research fellow in different cognitive neuroscience labs in the USA, Spain, China, France, Italy and Germany. His research interests include the underlying neuronal mechanism of brain functions such as neuroaesthetics, subjective time perception, time and timing of the brain, subjective time perception in imagery, cognitive neuroscience of imagery, discrete and continuous flow of consciousness, neural foundations of creativity, temporal nature of eye-movements during imagery/imagination, and schizophrenia. He has been motivated by this idea in translating brain science/psychology findings into everyday results for people/companies/foundations wanting to improve their performance, sustainability, health, and well-being.

Morteza.Izadifar@hs-coburg.de

Dr. **Gina MĂCIUCĂ** is currently habilitated tenured Professor at *Ștefan cel Mare* University of Suceava, Romania, where she teaches courses in Germanic Linguistics as well as Contrastive Approaches to Romance and Germanic languages, and is also founding director of *Synergia Linguarum* Centre for Foreign Studies, co-director of *Inter Litteras* Research Centre, founding editor-in-chief of the academic journal *Concordia Discors vs Discordia Concors* and thesis supervisor of PhD candidates. She

did her PhD dissertation on Comparative Philology and conducted part of her PhD research at *Ludwig-Maximilians-University* in Munich, with the sponsorship of the DAAD Stiftung and under the competent tutelage of Professor Kurt Rein, one of the leading authorities on contrastive linguistics. Dr. Măciucă has single-authored more than 100 contributions to national and international scientific journals and 8 books on linguistics, and co-authored three further books on comparative philology. She participated as coordinator of the subproject “Word-Formation Characteristics of Romanian” (2005-2007) in the European project *Word-Formation Typology of Languages* (main coordinators: Professor Pavol Štekauer, Slovakia, and Professor Salvador Valera, Spain) and is scientific adviser on Romanian of the book “Word-Formation in the World’s Languages. A Typological Survey” (authors: Pavol Štekauer, Salvador Valera, Livia Körtevelyessy), published by Cambridge University Press. Dr Măciucă is also the coordinator of the *Comparatistica* Series and scientific adviser on Comparative Philology of *Ștefan cel Mare University Press*, an expert evaluator of research projects with both the Romanian National Council for Scientific Research and The Slovak Research and Development Agency, a scientific committee member of academic journals such as *SKASE Journal of Theoretical Linguistics* and *SKASE Journal of Translation and Interpretation* (Slovakia), *Speech and Context* (Republic of Moldova), *Language and Literature - European Landmarks of Identity* (Romania), *Studii de Gramatică Contrastivă* (Romania), *Ștefan cel Mare University Annals* (the Series on Linguistics) and of international conferences (*Science and Language, Inter Litteras et Terras*), as well as a listee of *Who’s Who in the World 2012* and *2014* and *2000 Outstanding Intellectuals of the 21st Century* (7th and 8th eds., published by International Biographical Centre, Cambridge, UK). She has published on a wide array of topics, but

her main areas of interest remain contrastive grammar and phraseology of Romance and Germanic languages, a field in which, with support of a governmental grant, she carried out research as chief coordinator of the project *Lexico-Morphological Idiosyncrasies of Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages* (2009-2011), as well as main author and editor of the books *Idiosyncrasies of Verbs in Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages* (2011) and *Idiosyncrasies of Nouns in Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages* (2012).

ginamaciuca@litere.usv.ro

Ciprian POPA is an associate professor, Ph.D, in the Department of Romanian Language and Literature and Communication Sciences, (subdepartment Italian Language and Literature), at “Ștefan cel Mare” University of Suceava. His fields of competence and teaching are: Italian morphology, syntax and lexicology, history of Italian language, translation studies. He published linguistic studies in academic journals and participated in national and international scientific congresses.

ciprianpopa@litere.usv.ro

**INDEX OF KEYWORDS,
TOPICS AND TOPIC-RELATED SUBJECTS**

Abad Faciolince, Héctor 12-105
 Abreaction 12-105
 active listening 216-233
 actor 216-233
 agonal 12-105
 alienation 216-233
 ambiguity enabler 174-193
amor fati 12-105
 Anima 12-105
alter-ego 12-105
 antagonistic 108-125
 Aphroditic 12-105
 archetype 12-105
 art 236-242
 artistic rendering 108-125
Asuntos de un hidalgo disoluto 12-105
 autopsy 12-105
 Baker, Matthew 128-151
Bildungsroman 12-105
 binomial 154-170
 brain 236-242
 brand 108-125
 centrifugal/centripetal 12-105
 character 216-233
 Charont 12-105
 Charles VII 108-125
 Christian doctrine 154-170
 cognitive science 216-233
 combative 12-105
 contrastive 196-211
 Coseriu, Eugenio 196-211
 Covaciu, Ana 196-211
 cultural matrix 128-151
 cultural otherness 196-211
 culture 236-242
 Daedalus 12-105
 death drive (*Todestrieb*) 12-105
 decolonization 12-105
 de-/reconstruction 12-105
denkenden Genuss 12-105
 Demeterian 12-105
 demiurgical 12-105
 distancing (from) 216-233
 donquixotic 12-105
Durcharbeitung 12-105
Einheitsempfindung 12-105
 ekphrasis 128-151
 (emotional) identification 216-233
 English 174-193
 “enslaving liberation” 12-105
 equivalence 196-211
erschliessende Kraft 12-105
 eschatological 12-105
existence manquée 12-105
 faith 154-170
 Flaubert, Gustave 12-105
 French liberation 108-125
 Gaspar Medina Urdaneta 12-105
 global/collective Unconscious, the 196-211
 “groaning tears” 12-105

Habsucht/ Herrschsucht/ Ehrsucht 12-105
 Heidegger, Martin 12-105
 Hispano-American 12-105
 history 108-125
Hypnos 12-105
homo apocalypticus 12-105
homo eversor 12-105
homo faber 12-105
horror vacui 12-105
 humour specimen 174-193
Hybrid Creatures 128-151
 hybridity 128-151
 identity 128-151
imago 12-105
 inadvertency 196-211
 individuation 12-105
 intermediality 128-151
 interdisciplinary bonding 236-242
 ipsophobia 12-105
 Italian 196-211
 Joan of Arc 108-125
Künstlerroman 12-105
 Labyrinth 12-105
 languacultural substitute 174-193
 language-humour-(generating device) 174-193
 lexical level 196-211
libido dominandi 12-105
libido sciendi 12-105
libido vacui 12-105
 linguistic ambiguity 174-193
 linguistics 196-211
locus terribilis 12-105
 luciferous 12-105
Machtsgefühl 12-105
 meagre morphology 174-193
 meaning carrier 216-233
 mediation 128-151
 memoirs 12-105
 metatext 196-211
 Minotaurus 12-105
 miracle 108-125
 morphosyntactic level 196-211
 myth 108-125
 neural coupling 216-233
 nihilocentrism 12-105
 nihilophilia 12-105
 Nirvana 12-105
 nonsense 12-105
nostos 12-105
 nothingness 12-105
 observing ego 216-233
 Oedipus 12-105
 Old Testament, The 154-170
 omphalic 12-105
 ontological 12-105
 ontological pluralisation 128-151
 orthographic level 196-211
pain d'épices 108-125
 paratheatre 216-233

Peck, Scott M. 216-233
 personal experience 216-233
 personal/collective Unconscious,
 the 12-105
 personality 216-233
 Phoenix 12-105
 philosophical perspective
 154-170
 physical tiredness 216-233
 prolific semantics 174-193
 psychoanalysis 216-233
 psychodrama 216-233
 psychology 216-233
 psychopompous 12-105
 punchline preservation
 174-193
raisonneur 12-105
Ratio 154-170
 rational explanation 108-125
 Reason 154-170
 redemption 12-105
regressus ad uterum 12-105
 rehearsal 216-233
 remediation 128-151
 repression 12-105
Revelatio 154-170
 Romanian 196-211; 174-193
 science 236-242
Selbsthass 12-105
Selbstvernichtungsroman
 12-105
 Self 12-105
 self-annihilation 12-105
 self-exile 12-105
 self-growth 216-233
 self-punishing 12-105
 self-referential 128-151
 self-reflexive 128-151
 self-revelation 216-233
 semantic terminology
 196-211
 Sisiphan 12-105
 shadow 12-105
 shoes 12-105
 similarities 196-211
 social group 236-242
 sound 216-233
 spatiality 128-151
 spectator 216-233
 spleen 12-105
 story(telling) 216-233
 suicide 12-105
 superego 12-105
 symbiotic relationship
 154-170
 symbol 12-105; 108-125
taedium vitae 12-105
Thanatos 12-105
 thanatophilia 12-105
 thanatophoric 12-105
 thaumaturgic 108-125
 theatre 108-125
 theatre performance 216-233
 theological perspective 154-170

The Sex Lives of Siamese
Twins 128-151
Theseus 12-105
Time and Language 196-211
tomb 12-105
topologies (of the self) 128-151
translation 196-211
transposition 196-211
transmediation 128-151
truth 108-125
Ulyssian 12-105
Uranian 12-105
unrooting 12-105
vanilla 12-105
vanitas vanitatum 12-105
victim 108-125
Visniec, Matei 108-125
vitalism 12-105
volitional 12-105
war 108-125
Welsh, Irvine 128-151
Weltschmerz 12-105
Wille zur Macht 12-105