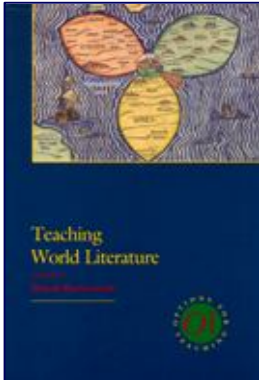


Provocările Literaturii universale în era globalizării

Davis Damrosch (ed.), *Teaching World Literature*. New York: The Modern Language Association of America. 2009. 432 p.



La aproape două secole de la convorbirile lui Goethe cu Eckermann și la jumătate de secol de la chemarea „copilului teribil” al comparatismului francez, René Étiemble, la „revizuirea noțiunii de *Weltliteratur*”¹, conceptul de universalitate în câmpul literaturii a continuat, sub imperiul post- și post-post- „-ismelor”, să se redefinească și, simultan, să se consolideze.

Lucrarea *Teaching World Literature* (*Predarea literaturii universale*), editată de David Damrosch, profesor de literatură engleză și comparată la Universitatea Columbia (vreme de aproape trei decenii), apoi la Universitatea Harvard (din toamna anului 2009), redeschide o parte dintre vechile discuții pe marginea literaturii universale și lansează altele noi, nu din tentația unei revoluții a conceptului, ci din necesitatea firească de a-l reactualiza și de a adecva cercetarea în domeniul literaturii universale, precum și conținuturile programelor academice la exigențele, mereu înalte, ale unui concept extrem de sensibil la variațiile de context (ideologic și numai). Una dintre principalele cauze pentru care conceptul de literatură universală – *world literature* – se cere reconsiderat este aceea că înseși concepțiile despre lume – *the world* – s-au modificat în mod semnificativ în cursul ultimelor decenii. Declinul colonialismului și intensificarea procesului de globalizare au condus nu doar la o reconfigurare cartografică a lumii, ci și la o primenire a imaginarului. În acest context, structurarea comodă și clasică a cursului de literatură universală pe principiul “The West and the Rest” (Sarah Lawall) încetează a mai fi fiabilă.

În prefața lucrării, Dan Damrosch ne invită colegial să răspundem mai întâi la întrebarea „Ce se înțelege [astăzi] prin «lume»?”, și abia după aceea să (ne) întrebăm: „Ce se înțelege prin literatura «lumii»/universală?”. Această din urmă interogație fundamentează, de altfel, lucrarea din 2003 a profesorului Damrosch, *What Is World Literature?*. Atunci, în cadrul unei scurte istorii critice a conceptului, dezvoltată în introducerea cărții, David Damrosch înainta propria sa definiție: “I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (...).”² („Consider că literatura universală cuprinde toate operele literare care circulă în afara spațiului culturii de origine, fie ele în traducere sau în limba originală.”)

Prezenta lucrare însă, apărută sub egida The Modern Language Association of America, este parte a unei serii “Options for Teaching” („Sugestii pentru predare”) și se centrează, așadar, mai puțin pe întrebarea generică „Ce este literatura universală?” și mai mult pe întrebări specifice, de tipul: Ce ar trebui studiat, de ce și în ce fel? Cui și cum ar trebui predată Literatura universală? Ca urmare, cele cinci secțiuni ale lucrării – “Issues and Definitions” („Probleme și definiții”), “Program Strategies” („Strategii curriculare”),

¹ V. René Étiemble, *Comparaison n'est pas raison*. La crise de la littérature comparée, Paris, Gallimard, 1963.

² David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton Univ. Press, Princeton and Oxford, 2003, p. 4.

“Teaching Strategies” („Strategii de predare”), “Courses” („Cursuri”) și “Resources” („Surse bibliografice”) – corespund unor serii de răspunsuri nuanțate, oferite de autori avizați, la întrebările clasice ale unei lucrări care țintește către finalitatea practică.

Articolele, condensate, scrise într-un limbaj accesibil inițiaților și inițianților deopotrivă, dezbate problemele concrete pe care le întâmpină astăzi, în procesul predării, profesorul de Literatură universală. Autorii articolelor sunt, cu toții, oameni de catedră, care activează în universități de pe întreg cuprinsul Statelor Unite, dar care au experiențe culturale diferite, occidentale și non-occidentale, determinate de propriul fundal cultural, dar și de profilul cultural (etnic, lingvistic, confesional) foarte variat al cursanților pe care i-au instruit de-a lungul carierei profesionale.

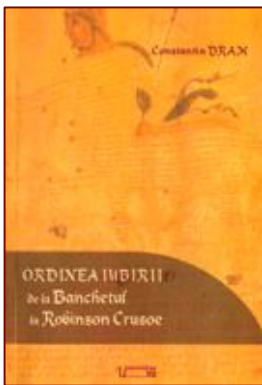
Principalul scop al demersului este cultivarea comunicării în cadrul „breslei” profesorilor de literatură universală și comparată, prin abordarea unor aspecte de interes general, dar care comportă soluții particulare (în funcție de specificul grupei de cursanți etc.). Prin ce mijloace? Expunerea de probleme, împărtășirea unor experiențe de predare, prezentarea de strategii și modele curriculare care s-au dovedit fertile, înaintarea unor sugestii de cursuri uni- și bi-semestriale, a unor metode ingenioase de interrelaționare a mai multor discipline și a mai multor tipuri de specialiști (lucru în echipă) în procesul de predare a literaturii universale, reactualizarea bibliografiei domeniului etc. Printre vechile probleme ale comparatismului literar redeschise în prezentul volum se numără cele legate de locul și rolul traducerilor și al antologiilor în studiul și predarea literaturii universale; printre recente probleme: cele legate de multiculturalism și de spațiul pe care îl ocupă științele umaniste în lumea actuală.

În concluzie, lucrarea *Teaching World Literature*, editată de profesorul american David Damrosch, este puțin din toate și în doze bine cântărite: discurs teoretic, compendiu al unor incitante „studii de caz”, manifest actualizat al criticii comparatiste contemporane și manual, extrem de util, al profesorului de Literatură universală din orice colegiu sau universitate.

Ana-Maria Ștefan

Ordinea iubirii de la Banchetul la Robinson Crusoe

Constantin Dram, *Ordinea iubirii de la Banchetul la Robinson Crusoe*, Iași, Editura Universitas XXI, 2009, 289 p.



Profesor de Literatură comparată la Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza” din Iași, Constantin Dram este un cunoscut cercetător al „lurilor narrative” și al „istorisirilor de dragoste”; prin urmare, cea mai recentă lucrare a sa, *Ordinea iubirii: De la Banchetul la Robinson Crusoe*, își găsește locul potrivit în aria studiilor ce privesc originea iubirii, rolul ei cultural și funcția ei ordonatoare. Propunându-și să urmărească aspecte ale receptării iubirii și ale reprezentării ei cu finalitate ierarhizatoare în epoci și spații (europene) diferite, cartea de față aparține domeniului studiilor culturale; dar autorul se desprinde de interpretările clasice ale temei iubirii în secolele XII-XVIII, cele aparținând mai degrabă unei istorii sociale a culturii și unei istorii a mentalităților (drept urmare, va face apel cu parcimonie

la soluțiile oferite de cercetările lui Georges Duby și Jacques Le Goff), pentru a se apropia de zona istoriei culturale a societății, preferând să utilizeze noțiuni precum „strategie”

(adaptări comportamentale la circumstanțe istorice) și „reprezentare” (percepere și apreciere a modelului, uzajul lui), fiind deci mai aproape de tipul de lectură practicat de Roger Chartier.

Studiul lui Constantin Dram pleacă de la premisa unui model platonician al iubirii ce a produs, la nivelul imaginarului, un *ordo amoris* identificabil în cinci paradigme esențiale ale culturii europene: iubirea curtenească, iubirea marianică, iubirea mitizată, iubirea iluzorie și iubirea absentă. Acest imaginar erotic, demonstrează cercetătorul, funcționează ca un „spațiu tampon” între realitatea exterioară și „amintirile informe ale individului” (p. 17).

Primul capitol, cel mai consistent în economia lucrării, surprinde impunerea în imaginarul medieval a unui model existențial – cavalerismul – ce determină o formă nouă a ideologiei erotice, iubirea curtenească. Constantin Dram surprinde foarte clar și documentat paradoxul Evului Mediu: într-un imaginar dominat de un model al masculinității totale, „reductibil la plăcerile imediate ale vieții (petreceri, vânatoare, război, sexualitate primară), în timp ce femeia [...] pare a fi condamnată la o resemnare totală, din care nu se întrevede nicio salvare”, (p. 42) se impune, în special prin intermediul operelor literare, un model rafinat al unei adevărate pedagogii a iubirii ca joc de societate, în care femeia devine stăpâna curții senioriale. Dar, atrage atenția autorul, cititorul secolului al XXI-lea nu trebuie să-și facă iluzii; acest joc este condus de bărbați de la început și până la sfârșit. Precum dama de pe tabla de șah (joc în vogă în Evul Mediu), seniora se bucura de cea mai mare libertate de mișcări, cu condiția de a-și apăra regele/seniorul de atacurile (simbolice sau reale) ale cavalerilor. Și, în acest scop, poate părea gata să cedeze, pe punctul de a fi luată/sacrificată. Dar ea rămâne permanent sub controlul bărbatului celui mai puternic și nu cedează niciodată. Iubirea curtenească este o construcție rafinată și civilizată, prin care se reușește a conferi lumii un alt sens decât cel cotidian, o interpretare grațioasă a grobianismului omniprezent. Acest mod al iubirii este produs într-un „creuzet” în care se mixează reprezentări diverse ale realului: ordine monahale și cavalești, legendele regelui imaginar Arthur și ale curții sale ideale, dar și specificitatea celtică a valorizării femeii, influența arabă sufistă și cea iraniană maniheistă, barzi și golarzi. Rezultatul e ceva complet diferit de viața cotidiană: o Doamnă înțeleaptă, frumoasă și virtuoasă, un comportament codat ce exclude instinctualitatea și care cenzurează viața materială, tribunale ale iubirii în care se caută răspunsul la întrebări de tipul: „ce e preferabil, să moară iubita sau să te înșele?” și se discută amplitudinea credinței și devotamentul „noului cavaler”. Acest „nou cavaler” aderă la alte valori decât cele ale cruzimii și eroismului, el dezbate și participă la competiții și jocuri, lăsând pe seama strămoșilor și a blazonului experiența veritabilă a războiului. Constantin Dram subliniază faptul că de popularizarea acestei iubiri curtenești s-a ocupat literatura; modelul curtenească a fost mai puțin impus de codul lui Andreas Capellanus, cât de textele lui Chrétien de Troyes, care au succes la public și care schimbă percepția asupra comportamentului cavaleresc: eroul nu mai este doar un războinic, ci un căutător de aventură având ca finalitate descoperirea unui alt Ierusalim, propria identitate.

Al doilea capitol este dedicat unei noi ordini, a reînțoarcerii la un chip vizibil al femeii, la Maria: iubirea marianică. Dacă iubirea curtenească este produsă de reprezentări ale imaginarului cavaleresc, iubirea marianică e produsul reprezentărilor monahale. Așa se explică aprecierea de care se bucură, în contextul larg al iubirii, valorizarea castității, refuzul conjugalității, purificarea prin iubire, angelizarea obiectului iubirii, prezența covârșitoare a tristeții. Or, în epocă, la intersectarea dintre imaginea virtuților creștine cu fantasmalele monaho-cavalești ale secolului al XII-lea, se afla Fecioara Maria. Constantin Dram sintetizează elementele liricii egiptene de dragoste din secolul al XV-lea î.Ch.,

continuă cu *Psalmul 45* și sfârșește cu *Cântarea Cântărilor* pentru a explica transmutația reprezentării femeii „demne de iubire”. Dulce (adică divină, armonioasă și blândă), Maria devine – cu largul concurs al iconografiei și al ordinilor ascetice – idealul absolut de frumusețe feminină: mamă, dar neatinsă de bărbat; procreația este miraculoasă, prin urmare iubirea față de ea este întotdeauna în mod necesar respectuoasă. Dar, atrage atenția Constantin Dram, acest model „femeiesc” este complet lipsit de feminitate, ea rămâne fecioară, mereu îngenuncheată în fața Fiului-bărbat.

Apariția cultului marial, în paralel cu existența iubirii curtenești, ridică probleme de interpretare ce nu pot fi rezolvate într-un capitol, iar lucrarea de față nici nu-și propune să redea o dispută oțioasă; „cine a influențat pe cine este mai puțin important”, afirmă Constantin Dram. „Ceea ce interesează aici este altceva: acea oscilație între erotism și *agapé*, între senzualitate și spiritualitate, toate începând din momentul în care Maria devine *prototipul*, idealul de feminitate al europenilor. *Purificarea* femeii și dezlegarea ei din descendența păcătoasei supreme care era Eva s-a realizat prin crearea imaginii totale a Mariei, într-o feminizare ce a însemnat inclusiv asimilarea lui Venus-natură și transformarea ei într-o Venus-spirit” (p. 165). E o oscilație care se suprapune cu transformarea generală a lumii la sfârșitul secolului al XII-lea, cu o schimbare de strategie în construcția traiului creștin, schimbare sprijinită de creșterea economică și de ridicarea nivelului de trai – la curțile senioriale – și care se traduce printr-o mai mare credibilizare a ucronicului proiect literar curtenesc.

A treia paradigmă a lui *ordo amoris*, „iubirea mitizată”, este reprezentată de Constantin Dram prin romanul tristanian. În acest caz, interesul comparatistului se oprește asupra acelui comportament al lui Tristan și al Isoldei care „lasă să se întrevadă o chemare necunoscută lor – și poate și romancierului – dar mai profundă decât aceea a fericirii lor” (p. 178). Eroii noii *iubiri adulterine* par preocupați de inventarea de obstacole, asumându-și drumul către moarte ca singura posibilitate de rezolvare a dramei erotice, moarte pe care Denis de Rougemont o justifică prin revanșa pe care cuplul și-o ia asupra licorii, adică asupra condiționării magice a iubirii. Astfel, consideră Constantin Dram, se deschide drumul, mitizat, către modernitate, către fundamentarea libertății de opțiune. Consacrată de noul mit al iubirii fatale (și imorale), iubirea tragică triumfă în imaginarul literar, câștigă competiția cu iubirea curtenească.

Don Quijote, cu iubirea sa iluzorie, susține o altă ordine. Adept al valorilor cavaleriești ale secolului al XII-lea, eroul lui Cervantes trăiește în secolul al XVII-lea și are nevoie, din rațiuni identitare, de o *Doamnă*. Pe care și-o inventează. În fapt, Don Quijote re-inventează o întreagă lume, la cinci secole distanță. El, afirmă Constantin Dram, „sublimează” cavalerismul, dar parțial, pentru că finalitatea căutării și aventurii cavaleriești genuine se găsea și pe teritoriul prozaicului cotidian, într-un orizont real. Don Quijote adoră o Dulcinee absentă și astfel de îndepărtează de canonul iubirii medievale, apropiindu-se de eroul romanesc modern, prins în capcanele propriilor reprezentări; capcanele reale ale subconștientului le înlocuiesc cu succes pe cele reale ale lumii exterioare, vizibile. Don Quijote nu are acces nici la iubirea Dulcineei – inexistentă ca persoană –, nici la aceea a femeilor din lumea reală – precum Altisidora – dar, finalmente, preferă să rămână în registrul ficțional al iubirii.

Poate cea mai surprinzătoare paradigmă a ordinii iubirii, așa cum o teoretizează Constantin Dram, este cea reprezentată de romanul fără femeie – nici reală, nici inventată, nici dorită –, *Robinson Crusoe*. Aparent, punctul de plecare este unul integrabil modelului cavaleresc: tânărul Robinson își părăsește familia și fuge în lume în căutarea aventurii, naufragiază pe o insulă pustie și, în loc să înceapă aventura, începe lungul și minuțiosul plan de reformulare a societății. O reformulare în care dragostea nu este inclusă, în care

femeia nu există nici măcar ca dorință (imagine perversă introdusă temei abia în secolul al XX-lea, de Michel Tournier) pentru că Robinson experimentează fericirea adamică (a unui Adam cu toate coastele la locul lor!), fericirea de a fi singur, de a nu avea grijă de altul/alta. Robinson este Adam cel complet, singur în grădina Raiului, fără a ști de Eva, fără a avea nevoie de Eva. Este momentul esențial, consideră Constantin Dram, când Robinson prefigurează omul modern, omul suficient sieși, nedeterminat de alergarea, de căutarea mitică pentru găsierea „jumătății” care l-ar completa armonios. Mai mult, această armonie edenică și solitară este tulburată când apar Ceilalți, oameni care nu sunt oameni, din moment ce ei sunt identificați drept „mâncători de oameni”, deci fiare! Apariția sălbaticului botezat (și astfel asimilat rasei umane și identificat creștinește și europenește) Vineri introduce comunicarea și relaționarea, făcând posibil traiul în doi și unitatea primară; numai că e un cuplu atipic, dublu masculin, asexuat, fără iubire și nereproducător.

Receptat ca text alegoric, romanul prezintă strategia lui Robinson de a rescrie istoria, de a recrea lumea, punând în operă o singură activitate: munca. Robinson nu fusese un om religios (face prima lectură a Bibliei după naufragiu, la 26 de ani), dar apetența sa pentru muncă, frenezia specifică iubirii pe care el o convertește în activitate fizică productivă fac din erou o figură demnă de a sta alături de un Benjamin Franklin sau de un Adam Smith din punctul de vedere al unei etici protestante producătoare de capitalism. Robinson nu se mulțumește să supraviețuiască, să subziste pe insula pustie, ci o transformă și o valorifică. Tânărul fugit din tihna (fie ea și relativă) a căminului părintesc pare să dezvolte subit o oroare față de „timpul pierdut”, față de lipsa de acțiune și se metamorfozează într-un puritan ce transformă munca în scop al vieții și în mijloc ascetic de prevenție a tuturor ispitelor. Dar dacă puritanul are o viață matrimonială, fie ea și ascetică, Robinson este solitarul absolut, vajnic administrator al bunurilor pe care grația divină i le-a dat în păstrare și înmulțire (găsind pe corabie un tezaur în monede diferite, le recunoaște inutilitatea *ad-hoc*, se gândește să le lase să se scufunde, simbolic, dar, după ce se gândește puțin, le transportă cu destulă greutate pe insulă și le păstrează). Constantin Dram insistă asupra programului lucrativ și reordonator pe care și-l impune Robinson și asupra consecințelor în plan narativ : „Este știut faptul că romanul ocolise, direct sau indirect, prezența acestui esențial aspect al istoriei umanității [*munca*, n.n., SM] din motive care țineau, mai cu seamă, de probleme ale receptării, ca și de cele auctoriale. Imaginea muncii apăruse, sporadic, în romanele antice și chiar medievale, fără a impune însă sensuri și comentarii.” (p. 258)

Totuși, susține cercetătorul, există un erotism. Pe de o parte, un voyeurism seniorial, vizibil în satisfacția cu care Robinson își supraveghează, flegmatic am zice, insula și turmele; pe de altă parte, o gelozie care se manifestă la descoperirea violării sistematice a insulei de către necunoscuții ce lasă în urmă doar resturile „orgiei”. E un erotism aflat în strânsă legătură cu puterea, un erotism asimilabil formelor antice, de tipul *dominatio dominus*: Robinson este bărbatul liber și activ care posedă totul, care controlează totul și care, am spune mai frust, cu o expresie împrumutată de la Pascal Quignard, „penetrează totul”. Iar după 28 de ani de ordonare se va vedea deseori în postura de „stăpân de castel”, „mă gândeam adesea cu plăcere că semănam cu un rege...” (p. 275).

Constantin Dram percepe în povestea lui Robinson Crusoe simbolul omului universal, neancorat în granițele unui stat, capabil de autoguvernare, construind singur totul, de la zero. Dacă Don Quijote înțelegea puterea opresivă a sistemului, abandona iluzia și murea, lipsit de motorul animator al cosmosului – erosul –, Robinson nu ține cont de vise sau iluzii și adaptează *sui-generis* puterea și dominarea, izbândind. Dar Robinson semnifică și începutul unei noi aventuri, luându-și revanșa în fața lui Don Quijote, ajutat, e drept, de existența unei alte lumi, îndepărtată și nelocuită (o lume neomenească adică), dar reală. Paradigma *iubirii absente* constituie, în opinia lui Constantin Dram, un punct de închidere a

cercului cultural dominat de moștenirea platoniciană, punct în care omul, fără a exclude împlinirea erotică, nu mai receptează și nu mai apreciază dragostea drept ceva esențial, drept generatoare de valențe cosmice. De acum încolo – în roman, desigur – iubirea devine doar una dintre aspirațiile omului modern, ascunsă printre alte valori: putere, bogăție, carieră, glorie. Ascunsă, nu pierdută, pentru că ea se insinuează mereu, urmărind formele reprezentării și concepțiile publicului.

Sorin Mocanu

Clasicism și neoclasicisme

Monica Boțoiu, *Neoclasicismele clasicismului francez*, Iași, Editura Junimea, 2010, 189 p.



Putînd *părea* „prea cuminte” (chiar oarecum anost, dintr-o perspectivă superficial-grăbită), subiectul tratat în *Neoclasicismele clasicismului francez* este, în realitate, cît se poate de provocator: extrem de interesant, foarte viu și exigent, apt să genereze discuții însuflețite (chiar polemici).

Cartea are o structură clară, austeră, echilibrată (cu adevărat *clasică*), iar demonstrația este condusă de autoare cu mîină sigură, de la premisele stabilite judicios, pînă la concluziile de o elegantă fermitate, probînd (de-a lungul întregului traseu analitico-interpretativ) o fericită întrepătrundere a aptitudinilor specifice unui *spirit geometric* (nu doar capabil, ci și pasionat de construcție) cu însușirile seducător complementare ale unui genuin *spirit de finețe*.

După cum se poate constata examinîndu-i (pentru început) cuprinsul, cu excepția capitolelor-cadru (căci se poate foarte bine asocia *Preliminariilor* și primul capitol, unde se prezintă succint „coordonatele esențiale ale clasicismului francez”, p. 18 ș.u.), cartea Monicăi Boțoiu este clădită simplu, dar solid și eficient, pe principiul corespondenței *capitol – epocă distinctă*, fiecare perioadă astfel determinată ca „etaj” (sau eră) acoperind cam un secol (aproximație ulterior „compensată” sau amendată de conștiințioase delimitări și precizări). „Relieful” care se impune privirii diacronice este însă mereu riguros (re)modelat în funcție de „compunerea” informațiilor dobîndite în urma observării atente a „terenului” din alte două (bine alese) „unghiuri de atac”:

1) specificitatea spațiilor cultural-geografice în care clasicismul „a prins”, indiferent cînd anume (prilej de desfășurare a arsenalului comparatist, depășind semnificativ granițele istoriei literare);

2) fenomenul de dominanță/dominare ori de înrîurire/influențare pe fondul dinamicii raporturilor dintre *centru* și *periferie* (șansă de exersare a metodelor de cercetare privilegiate în domeniul studiilor culturale).

Autoarea dovedește astfel că, apelîndu-se inteligent la reuniunea/confruntarea acestor perspective diverse, se pot aprecia fără complexe și fără patimă, în mod subtil și adecvat, cu adevărat liber (adică necondiționat de clișeele de interpretare, de „norme” absolutiste ori de tentația ierarhizărilor arbitrare) o serie întregă de fenomene precum:

1) variații deconcertante în ciclicitatea manifestărilor (neo)clasice, tulburări de „ritm” – v. stagnarea într-un clasicism cvasi-epuizat în secolul al XVIII-lea sau eclecticismul (nu numai la nivel formal) care își pune pecetea pe avînturile neoclasiche ale unor poeți (și nu numai) din secolul al XX-lea;

2) scurtarea progresivă a ciclurilor, apariția fenomenului defazării (coexistența, în aceeași perioadă, în spații diferite, a unor tendințe și modele „de semn contrar”), ca și existența unor realități derutante, (oarecum) difuze și/sau contradictorii – precum, de pildă, miza *reală* a „certei dintre antici și moderni” (definită exact, în linia unei idei formulate de Adrian Marino, drept „dialectica esențială între tendința spre conformism și canonic și tendința spre progres, invenție, libertate”, p. 36) sau caracterul ambivalent (clasic-romantic) al pașoptismului românesc;

3) manifestarea irepresibilă, tot mai dezordonată, mai *des*-centrată, a diversității, corelată cu scăderea percutanței modelelor, dar și cu dispersia autorității și cu dispariția/eliminarea „figurii” monarhului/liderului politic emblematic (precum Perikles, Augustus ori Louis XIV), apt să coaguleze în juru-i intelectuali și artiști care să producă și să susțină un model mentalitar coerent, „garantat”, acceptat ca etalon între frontiere bine definite și apoi „exportat” ca „marfă de preț” (și, implicit, ca instrument hegemonic) dincolo de aceste hotare – în această ordine de idei, autoarea, citindu-l inspirat pe Pierre Chaunu, evidențiază *background*-ul politic al reușitei clasicismului într-o țară cu o agendă de priorități semnificativ diferită de aceea (în esență, identică, dar aplicată în sistem concurențial) a altor state europene din epocă: „cel mai puternic dintre statele epocii clasice, Franța, a respins cu luciditate tentația imperială în schimbul desăvârșirii interne” (p. 19).

Cu totul remarcabil este faptul că Monica Boțoiu nu se așează într-un tipar confortabil de gândire, ci caută și găsește modalitățile optime (ca grad de complexitate, ca spectru de acțiune și ca adecvare la obiect) de a evalua *neoclasicismele* și „drama” lor recurentă, alimentată de factori extra-literari: „perpetua incongruență între aspirații și realitatea contextuală” (p. 18); „prin ruptura creată în secolele următoare [epocii lui Ludovic al XIV-lea] și în alte spații culturale [decît Franța] între idealurile propuse la nivel artistic de recuperările ideologice clasice și necesitățile unui public din ce în ce mai capricios, mai democratic și mai variat, se explică realizarea incompletă a neoclasicismelor, eșecul acestora în obținerea unei formule omogene” (p. 24); „neoclasicismele au valorificat mai ales doctrina clasică în varianta ei absolută, ideală”; ele au perpetuat modelul clasic „mai mult într-o formă abstractă, prin exprimarea teoretică a afilierii la *clasicism*, concretizările propriu-zise fiind mult mai puțin numeroase și mai impure” (p. 35).

Monica Boțoiu optează pentru (ori se îndreaptă intuitiv spre) o înțelegere (în mod necesar) mai largă (și înscrisă într-o perspectivă dinamică) a *clasicismului*, în spiritul propus de Eugenio D’Ors (în cartea sa *Du baroque* (1935) / *Lo barroco* [1944], consacrată fenomenului corelat/corelativ în raport cu clasicismul), spirit împărțit după aceea și de alți cercetători din domeniul umanist (printre care și Romul Munteanu): *mutatis mutandis*, ca și barocul (ba poate într-o măsură și mai mare decît acesta), clasicismul nu este doar un curent literar-artistic manifestat într-un anumit context istoric și cultural-geografic, reluat programatic peste secole, în circumstanțe mai mult sau mai puțin asemănătoare, ci și (ori mai ales) o constantă general-umană, un invariant/un complex de invarianți (cu rădăcini antropologice, dar cu reflexe propagate la toate celelalte niveluri ale sistemului literar-cultural) ce revine periodic, ritmic, condiționat sau favorizat fiind de anumiți factori istorico-politici, sociali, culturali. Această înțelegere superioară a clasicismului este consecvent ilustrată în întreaga carte, dar ea este prezentată *în mod explicit* (și cu argumente) mai cu seamă în *Preliminarii*, apoi în primul capitol (dedicat artei poetice a clasicismului francez din secolul al XVII-lea) – respectiv, în ultimul capitol (al șaselea), intitulat *Ce sînt neoclasicismele?*

Între „pragurile” menționate ale textului (pozițiile forte, de deschidere/închidere, în care se concentrează programat „greutatea teoretică” a demonstrației), în cuprinsul cărții, așadar (cu precădere, în finalul fiecărui capitol), autoarea reiterează persuasiv considerații

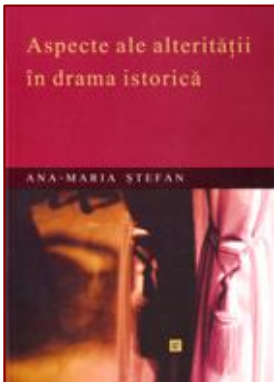
menite „să încheie bucla”, racordează, pe rînd, la tabloul general fiecare varietate pe care o analizează, precizîndu-i astfel locul și rolul în paradigma clasicismului.

În final, după ce își etalează argumentele cu răbdare și cu metodă, Monica Boțoiu își justifică teza că *neoclasicismele* din secolele XVIII-XX sînt actualizări ale unor trăsături clasice identificabile în clasicismul francez al secolului al XVII-lea. Deși este „doar” o variantă (fie ea și strălucită), „doar” un model de *actualizare* a eoului abstract *clasic* (definit prin „așezare”, prin echilibru, prin glorificarea rațiunii), *acest* model este considerat de autoare drept matricea manifestărilor de tip clasic din Europa ultimelor trei secole. Necesitatea (asumată onest – și dintru bun început – de autoare) de a accepta faptul că, pe unele paliere, e greu de spus (în mod întemeiat) ceva nou despre clasicism este astfel mai mult decît compensată de inteligența cu care *întreaga problematică* a clasicismului este pusă într-un context nou, relaționînd (poate neașteptat, dar deloc forțat) autori și fenomene literare care, de regulă, fac obiectul unor cercetări separate.

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi

Aspecte ale alterității în drama istorică

Ana-Maria Ștefan, *Aspecte ale alterității în drama istorică. Secolul al XVI-lea european în viziune romantică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2007, 265 p.



Volumul universitarei ieșene Ana-Maria Ștefan ilustrează într-un mod fericit posibilitatea unei abordări critice orientate în direcția identificării și contextualizării invarianțelor dramatice – asociați unor invarianți culturali. Autoarea a operat la studierea dramei istorice (romantice), întrucît „drama istorică are ambiția unui «aici» și «acum» care efacează decalajul dintre epoca dramatizatului și timpul dramatizării și care îl îndeamnă pe spectator la un tip de receptare care implică recunoașterea propriei sale istoricități. Mai mult, după cum cu justețe observa Herbert Lindenberger, este genul literar cel mai în măsură să surprindă spiritul istoriei, prin emisia simultană pe scenă a mai multor puncte de vedere” (p. 245).

În plus, drama romantică s-ar afla la confluența a trei paradigme, literatura, teatrul și istoria, propunînd o viziune nouă asupra istoriei – ilustrată de alegerea subiectului, a temelor, a epocilor. Astfel, pilonii volumului recenzat în rîndurile de față sînt reprezentați de trei titluri, atent și adecvat alese: *The Cenci* (Shelley), *Lorenzaccio* (de Musset) și *Răzvan și Vidra* (Hasdeu). Cele trei titluri care valorifică modele istorice și structuri sociale prezente în secolul XIX deschid posibilitatea analizei comparate care aduce în scenă tipologii și teme existente, însă, la mai mulți autori: Goethe (*Götz von Berlichingen*), Pușkin (*Boris Godunov*), Hugo (*Hernani*), Byron (*Marino Faliero*), von Kleist (*Prințul de Homburg*).

Motivele, temele, profilurile și figurile literare comune unui curent – în cazul de față Romanticismul – identificate și supuse analizei comparate sînt abordate din unghiul comparatistului care detectează constante culturale și care este interesant de ocurența elementelor de civilizație în drama istorică romantică. Cu un ochi atent și cu un fin simț al detaliilor, autoarea pune accent pe viziunea subiectivă a scriitorului asupra acestor elemente de civilizație și a proceselor civilizatorii, remarcînd că „profilul cavalerului, de exemplu, ca

invariant al textului dramatic romantic, se definește ca media (nu întotdeauna aritmetică) dintre invariantul cultural, particularitățile regionale și viziunea personală a autorului; de aceea, s-a afirmat, undeva, în cuprinsul lucrării, că modelul cavaleresc în drama istorică romantică este, într-o oarecare măsură, un model fictiv” (p. 248). În acest fel, distanța dintre personajul literar și modelul istoric fixează ecartul dintre identitate și alteritate. Potrivit Anei-Maria Ștefan, în secolul 19 se manifestă o deschidere a omului spre cunoașterea trecutului și a spațiului exotic, dar mai degrabă ca mijloc, nu ca finalitate – înfîlnirea cu Celălalt înseamnă cunoaștere și act de autodefinire a contemporaneității, de ancorare în istorie prin raportarea la celălalt: „Istoria constituie așadar, pentru dramaturgul romantic, și calea către o cunoaștere temeinică a omului în genere, ca o completare la deschiderea pe care o operase asupra înțelegerii naturii umane filosofia secolului precedent. Gustul pentru exotism este rezultatul unei schimbări în planul mentalităților, dublată de apariția unui nou tip de sensibilitate” (p. 27). Din această perspectivă, demersul poate fi cu ușurință subsumat studiului imaginilor, imagologiei – termen nu tocmai îndrăgit de autoare (p. 41) – care permite, totuși, utilizarea datelor din zona antropologiei, sociologiei sau a istoriei mentalităților, motiv pentru care un astfel de tip de abordare interdisciplinară se impune atunci când intră sub lupa analizei texte literare clădite pe/prin structuri civilizatorii. Investigația Anei-Maria Ștefan abordează, just și temeinic contextualizate, variantele modelelor de autoritate politică și domestică, figurile parentale din Evul Mediu și Renaștere – așa cum apar în dramaturgia romantică, ipostazele dramatice ale cavalerului (urmărind disoluția modelului social și permanența unui cod etic), avataruri ale alterității (monstrul ca arhetip al alterității, goticul, masca, personajul claustrofob).

Un deosebit interes pentru cititor suscită istoriile secvențiale pe care le configurează autoarea urmărind pe de o parte „suportul istoric”, cadrul istoric al secolului 16, în dramaturgia istorică occidentală (*The Cenci*, *Lorenzaccio*) și orientală (*Boris Godunov*, *Răzvan și Vidra*), pe de altă parte variațiunile unui model shakesperian, personajele Vidra și Beatrice Cenci, avataruri ale lui Lady Macbeth.

Prin interpretarea un uriaș volum de date și referințe, prin lectura sincronică a corespondențelor (*The Cenci* și *Macbeth*), prin filtrarea extrem de serioasă a surselor bibliografice, Ana-Maria Ștefan convinge, dacă mai era nevoie de dovezi, că practica unui comparatism bine articulat și bazat pe contextualizarea lecturilor întreprinse este mai mult decât posibilă. Este imperios necesară.

Cătălin Constantinescu

Tolkien și Tărâmul de Mijloc

Robert Lazu, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Gyorf-Déak György, *Enciclopedia lumii lui J. R. R. Tolkien*, Târgu-Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg, 2007, 337 p.

Volumul colectiv *Enciclopedia lumii lui J.R.R. Tolkien* poate fi considerat pe drept cuvînt „o apariție așteptată” în spațiul cultural românesc. Exceptînd ediția insolită scoasă de Editura Ion Creangă în 1975 (*O poveste cu un hobbit* în traducerea Catincăi Ralea) și o nouă variantă de traducere (aparținînd Junonei Tutunea) a aceluiași text publicată în 1995 de editura ploieșteană Elit (*Povestea unui hobbit*), majoritatea titlurilor din opera lui John Ronald Reuel Tolkien au fost traduse în limba română, oarecum precipitat, la Editura RAO: *Stăpînul inelelor*, 3 volume (vol. I și III în traducerea Irinei și a lui Ion Horea; vol. II în traducerea Gabrielei Nedelea), 1999-2001 (ediția a doua, 2007; ediția a treia, 2010); *Hobbitul*, reeditarea traducerii Catincăi Ralea, 2002 (ediția a doua, 2007); *Silmarillion*,



traducere de Irina și Ion Horea, 2003; *Roverandom*, traducere de Cristina Iliescu, 2004 (carte reeditată în 2006); *Povești neterminate*, traducere de Irina Horea, 2005; *Scrisori de Moș Crăciun*, traducere de Fabiola Popa, 2006; *Domnul Bliss*, traducere de Diana Lupu, 2007; *Copiii lui Hurin*, traducere de Irina Horea, 2009; *Legenda lui Sigurd și Gudrun* (în curs de apariție). În urma acestei avalanșe de titluri tolkieniene, dublate de apariția între 2001 și 2003 în cinematografe a ecranizărilor în regia lui Peter Jackson, redifuzate ritmic la posturile TV, receptorul, fie el lector sau simplu (tele)spectator, a resimțit acut nevoia unui ghid menit să îi deslușească semnificațiile multiple și pletora de personaje ale universului ficțional numit *Middle-Earth*. *Enciclopedia lumii lui J.R.R. Tolkien* – recunoaște coordonatorul

volumului Robert Lazu în *Cuvîntul înainte* intitulat *Călători prin „Middle-Earth”* – s-a dorit a fi răspunsul la aceste așteptări ale publicului românesc: „în e-mail-urile primite de la diverși cititori îmfîlneam adesea întrebări de genul: «Cine era, de fapt, Gandalf?», «De unde vin vrăjitorii?», «Dar gnomii?», «Care este originea orcilor?» ș.a.m.d. Ulterior, o dată cu lansarea unui forum *online* de discuții asupra literaturii *fantasy*, ori de câte ori venea vorba despre Tolkien era cu neputință să fiu întreat: «Ce-i cu hobbiții lui Tolkien?» sau «Care este natura elfilor?». Toate aceste interogații mi-au arătat, cât se poate de clar, *nevoia urgentă de a pune la dispoziția publicului românesc o lucrare cu caracter enciclopedic, care să poată răspunde celor mai importante întrebări de acest gen.* (s.n., A.C.)” (p. 11)

În ceea ce privește structura enciclopediei, se poate considera că volumul este conceput în două părți oarecum distincte:

1. *Prima* este alcătuită dintr-o suită de paratexte menite:

a) să explice natura obiectului de studiu – „Tărîmul de Mijloc” (Robert Lazu, *Călători prin „Middle-Earth”*, pp. 11-12; Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, *J.R.R. Tolkien: Puterea Fanteziei*, pp. 13-20; Robert Lazu, *Repere cronologice*, pp. 21-25);

b) dimensiunea funcțională a discursului (Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, *Sigle și abrevieri*, pp. 27-46; Idem, *Notă asupra indicațiilor de pronunțare*, pp. 47-48).

2. A *doua* parte este formată din *corpus*-ul propriu-zis al enciclopediei ordonat alfabetic, articolele purtînd semnăturile autorilor Robert Lazu, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Györfi-Deák György și ale colaboratorilor Ionuț Arghire, Eva Damian, Teodora Ghivirigă și Ștefana Vieru (pp. 49-318) și din instrumentele ce facilitează cititorului „navigația” în „Tărîmul de Mijloc” – *Indexul în limba română* întocmit de Robert Lazu și de Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (pp. 319-328), respectiv în „Middle-Earth” – *English Index* elaborat de Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (pp. 329-337).

Moștenitor al *Midgard*-ului din mitologia nordică, însă croit în spiritul cosmogoniei creștine (chiar dacă prezența ei nu este una explicită), *Tărîmul de mijloc* – elaborat cu acribie preț de aproape jumătate de secol de Tolkien – se prezintă cititorului contemporan ca un univers eminent și declarat ficțional, care însă își asumă constant condiția de „subcreație”. Ceea ce creștinul Tolkien vede „ca în ghicitură” în Facerea lui Dumnezeu (creația primară), scriitorul Tolkien tinde să traducă „față către față” modernității în facerea mîinilor sale (creația secundară săvîrșită din materia inefabilă a fanteziei). În acest sens, studiul Mihaelei Cernăuți-Gorodețchi – *J.R.R. Tolkien: Puterea Fanteziei* – vine să distingă, dincolo de falsele abordări „comercial-economice”, natura fundamentală a demersului *scriitorului* englez: „Tolkien este un scriitor adevărat, de vocație. El scrie (cu rîvnă, cu onestitate și cu mare drag) despre un univers în care locuiește, care crește continuu în jurul lui, care îi este familiar și care, în același timp, rămîne (măcar parțial) învăluit în

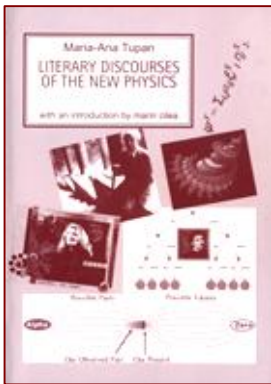
mister – așa încît nu încetează să-l exploreze, deși simte că niciodată nu va ajunge să-l cunoască pe deplin. Opera lui *este* Ținutul de Mijloc (cu toate ale sale, bune și rele), iar el e cetățean devotat (al) acestui ținut.” (p. 20) Cititorului, călător în Tărîmul de Mijloc – lume „unitară și întregă [...] un cosmos în care toate sînt la locul lor – și toate sînt în relație” (p. 18), autoarea citată îi recomandă maniera în care periplul său se poate realiza optim, fără a exista vreun moment pericolul „rătăcirii”: „Însă fără limpezime în cuget și în simțire, fără credință în valorile morale, fără sensibilitate, fără răbdare și smerenie, modelul ficțional tolkienian nu poate fi înțeles cu adevărat – cu atît mai puțin îndrăgit și apreciat. Căci, pentru autorul *Hobbitului*, puterea Fanteziei nu stă în seducție, în fascinație (manipulative), ci în *iubire pură, necondiționată.*” (p. 20)

Înarmat cu o asemenea stare sufletească și ajutat de explicațiile succinte și precise ale articolelor enciclopediei, lectorului modern al literaturii tolkieniene i se oferă prilejul unic (dacă nu în viață, cel puțin în actul receptării *acestui* univers ficțional) să participe la spectacolul „celeilalte lumi”, la modelele exemplare (în accepția lui Mircea Eliade) ce populau odinioară realitatea omului mitic și pe cea a omului culturilor tradiționale.

Adrian Crupa

(New) *Physics and Literature*

Maria-Ana Tupan, *Literary Discourses of the New Physics*, Editura Universității din București, 2010, 183 p.



If science had, for a long time, been the solid foundation of human existence, offering valid explanations backed by experiments for whatever was happening to us and around us, in modern times, our knowledge of time, space, the universe, the self becomes relative, the old experiments and theories no longer hold while the new theories fork in infinite paths, leaving the human being suspended on the edge of the known and the unknown. In this world of new complexities, contradictions and mysteries, the self suffered new mutations. The trust in man's ability to understand and control the surroundings is shaken and replaced by a feeling of uneasiness, dissipation, marginalization and alienation. Literature is influenced by the new scientific theories, it follows these transformations and even borrows concepts from the language of science in order to mirror this new understanding of the universe and of the human identity.

The essays included in this volume try to link the world of science with that of literature, by starting from the complexity theory, relativity, quantum physics, computer sciences but also psychology and philosophy in order to provide readings of texts from Victorian to Modern and Postmodern times. The aim of the author is to point out, on the one hand, the mutations suffered by human identity in this new world of science and technology and, on the other, the place of art in this apparently chaotic reality in which fixed and stable laws no longer hold, being replaced by multitude, possible alternatives or fragmentation.

The collection of studies starts in a natural way with the Victorian age, the age of reason, science and technology, when, maybe more than ever before, the relationship between arts and the new scientific and technological discoveries is stronger. The Victorian

I moves away from metaphysics and romantic idealism reaching towards psychology and anthropology, evolutionary theories and scientific patterns shedding light to the mysteries of the universe and outlining the dramatic changes in the construction of identity. However, English literature in the nineteenth century differs greatly from Continental realism with its trust in reason, objectivity, and science. Closer to German psychology, the Victorian literature presents an array of subjective narrators interpreting a world of signs, split personalities, uneasiness at scientific theories that keep changing, demonstrating that the human being is not capable to penetrate the mysteries of the universe, distrust in one absolute truth and hence an ironic treatment of the subject relying on self-observation, memory, dramatic monologues, art seen as a reflection of one's perception of reality and not as an objective description of it. Thus, Victorian literature stands, the author asserts, at the basis of postmodern critique of modernity "with emphasis on the other of reason, on identity as the cumulated effect of the interaction between bodies, ideologies and discourses." (80)

In the following study entitled "Life / *Liber*: A Generational Matrix in *Finnegan's Wake*", the author approaches James Joyce's novel from three perspectives. The first view relies on Max Dessoir's aesthetics, and so the author identifying the artist as a "self-reflective Narcissus" who orders the heterogeneous outside world of impulses and experiences through language. Taking into account Joyce's affinities to the German culture, the second analytic perspective parallels Schopenhauer's dualities mostly dwelling on the relationship between the man of genius and the female reproductive principle, symbolized by the novel's characters, but also by structuring the novel as a world of signs organized in dualities. The third approach is based on Charles Hermite's theories of matrices which are self-adjoint, a matrix which equals its conjugate transpose matrix. Thus, in Joyce we have the conjugation of two matrices: the real/ideal of Life and Text, matter and spirit.

If Joyce's reality is binary, Jorge Luis Borges' is infinitely multiplied, as seen in the analysis of *Garden of the Forking Paths*. In Borges' fiction, time and space fork out at any moment, creating an infinity of possible alternatives in a universe that can no longer be seen as stable, governed by fixed laws, but in a state of perpetual transformation and becoming, thus relying on quantum physics. Just as the complexity theory states, there is order in an seemingly disordered world, and language is the force that can organize the multiple discursive perspectives.

The study dedicated to Angela Carter aims at analyzing her vision on space and time in fiction dwelling on scientific and philosophical ideals, quantum physics and surrealism, complexity theories. The writer attempts to organize an apparently chaotic universe into a homogenous, predictable cultural artifact and so the three main characters of the novel and their relationship with time and space allow for a journey through the history of science, from the Newtonian, fixed and linear perspectives to the multiple, unreal and ambiguous. Intertextuality can also be explained in the light of the new sciences, such as transilience which holds that different forms of being which emerge as physical materials may take on different properties when structured in different patterns. Her novel creates links across time to other literary texts, clustering around them according to similarities and analogies uniting fiction and history, and allowing the characters to move freely backward and forward in time, while inhabiting a world of signs and symbols. Thus, the new world that emerges is a world in which matter disappears and is coded into information. Order in fiction comes out of chaos into new codes that are more appropriate to the computer age than to the old printed culture.

However, as the computer age takes over, humanity slowly vanishes, as the human being relies more and more on virtual realities, artificial intelligence, genetic engineering,

nanotechnology and tends to become a mere component in a computer-generated world. Peter Ackroyd, in his novel *The Plato Papers*, stages the fight of the individuality confronting totalitarianism, collectivism, fragmentation, technologization, social role-playing. Dwelling on Plato's *Republic*, Ackroyd envisages another Plato, teacher and philosopher in the London of 3700 AD, a world living in an apparent ease, but which rejects any attempt at non-conformism. Plato's efforts to restore the past out of ruins, fragments and partial documents reconnects him to individualism, rejecting conformism and social masks. The novel reveals Ackroyd's distrust that technology and science can replace humanity. Reality may be a matrix of states to which all ages contribute in a net of interdependent relations, causality, reiteration and multiplication based on technological advancements. However, meaning is not generated through technology, but through art which requires the presence of an observer, of a human factor to render it coherent.

The following study is dedicated to Iain M. Banks' novel *Looking to Windward*, from the *Culture* series. The Culture is a utopian society, seen as a highly evolved democracy, where there is no poverty due to limitless material wealth and comfort offered by technology. Death, illness and other physical failings have disappeared and people live in a stable, egalitarian society. Banks conceives his world as a multiverse, with different species in different cultural phases and of different typologies. However, Banks does not depict the Culture as a faultless society, nor does he praise the wonders of technology. The novel analyzed in this essay is the seventh in the Culture series and its title, *Looking to Windward* reminds of T.S. Eliot's *The Waste Land*, the poem of the decaying West, but also of its redemption. The novel is similar to a revenge tragedy, the plot constantly turning back, towards the past, suggesting that evil is inherited, being transmitted to the future generations.

The last essay is dedicated to Jeanette Winterson's *Art and Lies* in which she reflects on the relationship between art and science. She considers science as the study of the "irreversible effect of time-space turning" (168), whereas art "spatializes time building a structure." (168) The novelist gives priority to art over the ordered but not entirely "precise" science or over the dissipative, redundant, clichéd everyday reality that, though able to be self-organized, may lead to loss of information. Art, therefore, is superior to both as it generates order in a constantly flowing reality by spatializing the flux of time and connecting the elements belonging to different cultural phases. She thus joins other writers in disapproving the advancements of technology that lead the human being to a spiritually impoverished state.

The author of this volume set out to an ambitious and complex endeavor by applying new theoretical grids to a number of challenging texts, from Browning or Wilde, from Joyce to Borges, Angela Carter, Peter Ackroyd, Iain M. Banks or Jeanette Winterson. The complexity of the approach lies in its peculiarity, especially in the realm of philological studies, as it unites literature to the intricacies of the language of sciences, pointing out the interdependence between art and science in a world becoming more and more indebted to technology and in danger of losing its spirit. All these writers see art as an ordering principle, allowing for the recovery of the individual self, uniting past and present, fiction and reality, everyday existence and imagination.

Iulia Milică