

Journal of Humanistic *and* Social Studies



J  S S

EDITOR-IN-CHIEF

Florica Bodiștean

EDITORIAL SECRETARY

Adela Drăucean, Melitta Sava

EDITORIAL BOARD:

Călina Paliciuc

Alina-Paula Neamțu

Alina Pădurean

Voica Radu-Călugăru

Simona Stoia

Toma Sava

ADVISORY BOARD:

Prof. Emerit G. G. Neamțu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Larisa Avram, Universitatea din București

Corin Braga, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Jacques le Rider, École Pratique des Hautes Études, Paris

Rodica Hanga Calciu, Université Charles-de-Gaulle Lille 3

Traian Dinorel Stănciulescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Acad. Ioan Bolovan, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Sandu Frunză, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Elena Prus, Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău

Jacinta A. Opara, Universidad Azteca, Chalco

Simona Constantinovici, Universitatea de Vest, Timișoara

Ludmila Braniște, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Raphael C. Njoku, University of Louisville

Hanna David, Tel Aviv University, Jerusalem

Maria Ana Tupan, Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

Ionel Funeriu, Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad

Florea Lucaci, Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad

Corneliu Pădurean, Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad

Giovanni Rotiroti, L'Università degli Studi di Napoli Federico II

Acad. Marco Lucchesi, Academia Brasileira de Letras

Ana Maria Haddad Baptista, Universidade Nove de Julho, São Paulo

Farkas Jenő, ELTE Budapesta

Catalina Iliescu Gheorghiu, Universidad de Alicante

Ko Iwatsu, Kanazawa University

Prof. Emerit Tomás Abraham, Universidad de Buenos Aires

Monica Garoiu, University of Tennessee at Chattanooga

Luciano Maia, Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Paulo Borges, Universidade de Lisboa

Ana-Maria Gîrleanu-Guichard, Université de Strasbourg

Jarmila Horakova, Charles University of Prague

Prof. Emerit Aleksandra Gruzinska, Arizona State University

Kazimierz Jurczak, Uniwersytet Jagielloński, Kraków

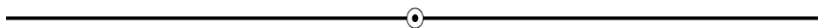
Address: Str. Elena Drăgoi, nr. 2, Arad, Tel. +40-0257-219336

journalhss@yahoo.com

ISSN 2067-6557 (Print); ISSN 2247-2371 (Online); ISSN-L 2067-6557

Faculty of Humanities and Social Sciences of “Aurel Vlaicu”,
Arad

Journal of Humanistic and Social Studies



J  S S

Volume XV, No. 1 (29)/2024

JESS

CONTENTS

Research Articles

THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM /7

Grigore Cugler și apunakismul. De la prozele scurte din Apunake și alte fenomene la Afară-de-Unu-Singur, Alexandru Foițoș /9

Tematizări (neo)shakespeareiene în rescrierea Hamletului: un nor în formă de cămilă de Alina Nelega, Florica Bodiștean /31

Humour as Self-Deprecation in Born a Crime: Stories from South African Childhood by Trevor Noah, Sandiso Ngcobo /41

Concept of “Go Green” in O.V. Vijayan’s the Legends of Khasak: Growing Consciousness towards Mother Nature, Simran Yadav; Naveen Kumar Mehta /51

LINGUISTICS, STYLISTICS AND TRANSLATION STUDIES /57

Anglicisme recente în domeniul modei, Voica Radu-Călugăru /59

English Phrasal Verbs and Prepositional Verbs: Difficulties and Pitfalls from the Perspective of the Romanian language Native Speaker, Manuela Margan /69

SOCIAL AND EDUCATIONAL STUDIES /79

Short incursion into Aristototele’s view of natural languages, Doina Butiurcă; Ana-Denisa Muraru /81

Neu-Arad: Eine Welt in einem Stadtviertel, Petra-Melitta Sava /89

Review Articles

Dozajul cognitiv: Ionel Funeriu, În dialog cu cititorii, Grațiela Benga-Țuțuianu /99

Ghostbeing: Interpretation of The Process of Wellbeing by Iza Kavedžija through a Hauntological Perspective, Sheng-Hsiang Lance Peng /103

JESS

THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

JESS

Grigore Cugler și apunakismul.
De la prozele scurte din *Apunake și alte fenomene*
la *Afară-de-Unu-Singur*

Alexandru Foitoș*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.1

Grigore Cugler and the apunakism. From the short prose of *Apunake și alte fenomene* to *Afară-de-Unu-Singur*

Abstract:

This article continues a previous approach on Grigore Cugler's avant-garde texts (re)exploration and (re)discovery, *Grigore Cugler și dimensiunea spectaculară a „romanului” Apunake / Grigore Cugler and the spectacular dimension of Apunake 'novel'* (2023). As it is already known, Grigore Cugler represents a writer often associated with Urmuz, one of the central models of Romanian avant-garde literature. By using *close reading* methods with connections to stylistic analysis, the article focuses on the short stories that accompany the false 'novel' *Apunake* from the volume *Apunake și alte fenomene* (1934), such as *Match nul*, *Logodin*, *Criptomestrula*, *Drumul dragostei*, *Scrisoare*, and *Erată*. By continuing a previous approach on which we highlighted the way the poetics of the absurd spectacular is presented in Cugler's texts, we aim to show a perpetuation of the writer's specific poetics, that of *apunakism*. *Apunakism* represents a form of manifestation of Grigore Cugler's poetics of absurd in his avant-garde texts, characterized by the presence of 'twists and turns' type of situations, 'upside-down' and alienated characters, alternate worlds, linguistic and stylistic mechanisms and experiments that continuously surprise the reader. We will also observe the perpetuation of this specific poetics and a particular narrative discourse of the writer crystallized in the texts from the 1934 volume to the 1946 volume, *Afară-de-Unu-Singur*.

Keywords: Grigore Cugler, Romanian avant-garde literature, apunakism, *Apunake și alte fenomene*, *Afară-de-Unu-Singur*

Introducere. Grigore Cugler și apunakismul

Grigore Cugler este, fără îndoială, unul dintre scriitorii avangardei secundare românești, scriitor care, în continuare, suscită interes prin modul în care discursul său literar se distanțează de cel al modelului avangardist, Urmuz. Deși (re)explorarea avangardistului din exil a

* PhD Student, West University of Timișoara, Doctoral School of Humanities, alexandru.foitos@e-uvt.ro

început să se realizeze după 2000, în studiile literare recente, aceasta este departe de a se fi încheiat. Grigore Cugler este reprezentativ pentru etapa avangardismului exilului românesc, articulată după 1945, în urma instalării regimului comunist, etapă din care fac parte și autori precum Jacques Costin, Claude Sernet, Ștefan Baciuc. Cu toate acestea, precum Urmuz, Grigore Cugler nu a avut parte de o receptare bogată în timpul vieții, ceea ce a făcut ca discursurile critice contemporane acestui scriitor să îl plaseze în umbra lui Urmuz, figură emblematică, impunătoare a unui model de inovare discursivă. Redescoperirea dimensiunii spectaculare a prozelor lui Grigore Cugler s-a realizat tardiv, când experimentele avangardiste se aflaseră, deja, în declin în spațiul românesc, în anii '40, perioadă în care scriitorul revine în țară și frecventează activitățile cultural-literare din București.

Configurarea unei poetici spectaculare a textelor cugleriene, aspect evidențiat într-un demers întreprins anterior, a reprezentat o provocare spre a surprinde un tablou amplu al trăsăturilor de imaginar și de limbaj, care, astfel, să îl distanțeze pe scriitor de modelul central al avangardei. Elementul vizual predominant, evidențierea lumilor exotice, delirul lexical dens, experimentul căutat la orice pas reprezintă numai câteva dintre particularitățile poeticii cugleriene, pe care o putem identifica în mod constant în volumele acestuia: *Apunake și alte fenomene* (1934), *Afară-de-Unu-Singur* (1946), *Vi-l prezint pe Țeavă* (1975).

O constantă a poeticii lui Grigore Cugler este tocmai remarcarea răsturnărilor de situație, a lumilor pe dos, a surprizelor la orice pas în jocul cu cititorul, a personajelor „anapoda”, cum este, de pildă, protagonistul Apunake din primul volum, toate acestea fundamentând specificitatea scriiturii lui Grigore Cugler, *apunakismul*. Acesta poate fi văzut ca o extensie a atitudinii de frondă cu care Grigore Cugler pare să fi rezonat (dezideratele avangardiste ale „dinamitării” clișeele și normelor).

Scopul discuției noastre este de a continua un demers anterior, dedicat „falsului roman” *Apunake* din volumul *Apunake și alte fenomene* (1934), ce vizează perpetuarea poeticii cugleriene a apunakismului, sub o privire evolutivă de la primele texte ale volumului din 1934, la volumul *Afară-de-Unu-Singur* din 1946. Vom urmări cum se conturează această poetică specifică scriitorului, a apunakismului spectaculos, surprinzător, vizual în prozele scurte care însoțesc romanul *Apunake* din volumul din 1934, și anume *Match nul*, *Logodin*, *Criptomestrula*, *Drumul dragostei*, *Scrisoare* și *Erată*, respectiv în volumul *Afară-de-Unu-Singur*. În acest sens, vom supune unor analize hermeneutice, cu deschideri spre observații de natură stilistică, de tip *close reading*, atât prozele scurte din primul volum al lui Grigore Cugler, cât și volumul din 1946.

Prozele scurte din *Apunake și alte fenomene* (1934) „Falsul roman” *Apunake* este însoțit de câteva proze scurte care întregesc

volumul *Apunake și alte fenomene* din 1934. Acestea nu au o legătură tematică și de sens cu textul care deschide volumul, putând fi citite și analizate în mod independent. Cu toate acestea, se remarcă o perpetuare a aceluiași stil cu care am fost obișnuiți încă din textul *Apunake*. În aceste proze din volum, regăsim alternarea spectacularului la nivel de imaginar cu cel la nivel de limbaj, astfel că acestea surprind cititorul atât prin tematicile și situațiile absurde, prin recurența unei dimensiuni vizuale care spectacularizează textul și frapează cititorul, respectiv prin inventivitatea bogată la nivel lexical, cu efecte stilistice.

În *Match nul*, proza cu care Grigore Cugler debutează în anii '20, identificăm un discurs parodic în ceea ce privește modul în care se realizează și se desfășoară un meci de box. Acest aspect sugerează continua surprindere a cititorului, prin crearea unor lumi pe dos în care se remarcă apunakismul, paradigmă proprie scriitorului, ce evidențiază diversele răsturnări de situații. Astfel, valențele absurdului se împletesc și regăsim *absurdul situațional* (arbitrul care ține o conferință în timpul meciului, existența unor situații scandaloase, finalul meciului, prin proclamarea lui ca „match nul”), *absurdul vizual* (descrierea personajelor prezente, exhibiționismul, concretizarea unor elemente abstracte, astfel încât acestea să fie ancorate unei dimensiuni vizuale bizare), *absurdul personajului* (felul în care sunt surprinse personajele vulnerabile, deformate și alienate în acest context al lumii pe dos: o fată de trei ani care prezintă meciul, o prostituată bătrână și mutilată, o „babă” care se apropie de moarte, cei trei magi), *absurdul temporal* (durata de trei zile a meciului). Câteva exemple care ilustrează aceste categorii ale absurdului, generând un spectacol exuberant al lumii pe dos ar fi: arbitrul „dădu drumul conferinței pe el, ceea ce îi creă între genunchi o pungă în formă de circonferință” (Cugler, 1996: 72), „O fată de trei ani, care pentru prima oară în viața ei vedea un bărbat gol, avu spasaturi. Lumea invidioasă sări și i le luă, așa încât, la sfârșitul primului rond, fiecare aplaudă cu spasaturi” (Cugler, 1996: 72), „O prostituată bătrână, cu sânii amputați și care, în loc de gură avea, avea o oală neagră de lut afumat, în fundul căreia se vedea sclipind o monedă” (Cugler, 1996: 73), „O babă înghiți ultima fâșie din rochia ei de mireasă și apoi, pornind, cu spinarea încovoiată și cu pașii mici, se duse spre locul ei de veci” (Cugler, 1996: 73), „Al treilea boxer se dete jos de pe ring. Trei magi îl așteptau, în tunici de mătase albă, brodate cu icre negre și vorbeau între ei prin tusea măgărească” (Cugler, 1996: 73), „Atmosferă perfectă de cordialitate” (Cugler, 1996: 73), „Juriul, când fu să hotărască asupra rezultatului, proclamă match nul” (Cugler, 1996: 73).

La nivel lingvistic, în *Match nul* se remarcă funcția ludică a limbajului și inventivitatea lingvistică a lui Cugler, fiind utilizate jocuri lexicale prin care cuvintele sunt generate în mod automat și aleatoriu, cu

scopul obținerii de sonorități și efecte comice: „Rezultatul rondului al treilea a fost următorul: trei delicatесе, trei pelicanese, trei arhiducese” (Cugler, 1996: 73). Mai mult, se pot observa aspecte precum literalitatea limbajului și concretizarea abstractului: „Vorbeau între ei prin tusea măgărească” (Cugler, 1996: 73), „Lumea huidui din nou și la sfârșitul rondului al treilea nu mai rămăseseră în sală decât huiduielile agățate de grinzile tavanului, ca niște trențe, da! ca niște trențe! (Cugler, 1996: 73). Pe lângă aceste trăsături, spectacolul absurd este întreținut de un discurs ironic-parodic.

Prozele *Logodin*, *Criptomestrula* și *Scrisoare* mizează pe o poetică a spectacularului la nivel de imaginar, prin tematicile și situațiile absurde care sunt etalate cititorului precum un spectacol al alienării. Și în cadrul acestor scrieri, absurdul se manifestă prin diferite valențe, de la absurdul situațional până la cel spațial. Câțiva termeni-cheie care se regăsesc în aceste proze ar fi *corporalitatea*, *deformarea*, *alienarea*, *reificarea*, *hibridizarea*, *scandalosul*, *monstruosul*. Totodată, acestea reprezintă tematici regăsite în mod recurent în literatura modernă și, mai ales, în cea de avangardă, sub semnul crizei omului modern. În aceste proze, dimensiunea personajelor este relevantă, Gabriela Glăvan precizând că, la Grigore Cugler, regăsim

personajul „diform”, mecanomorf, tarat fizic, rătăcitor, nevrotic [...] Ca și la Urmuz, ontologia se definește în limitele irealului, deoarece personajele sunt cel mult metafora unei alcătuirii neobișnuite, fără a face trimitere la altceva decât propria neputință de a exista în real (Glăvan, 2014: 222).

În *Logodin*, această ancorare în ireal se face printr-un spectacol al corpului aflat în criză, mecanomorf, hibrid, fragmentat, reificat. Este vorba despre prevalarea *absurdului vizual* și al celui *al personajului* care denotă un mod *ex-centric* de a debuta o proză: „Logodnica mea are sâni ca două cutii de conserve, adică cu cheie și tinichelați. Totuși atracția pe care o exercită asupra mea este de natură chimică și am reușit să găsesc formula care să reprezinte acest fenomen” (Cugler, 1996: 74), „Corpul ei gol se perinda prin fața ochilor mei ca un tren de marfă cu vagoane de diferite forme, plus un vagon pentru animale și două vagoane-cisternă” (Cugler, 1996: 74), „Întregul convoi exploda și bucățile de carne se transformau în formula de mai sus, umplând spațiul cu o sumedenie de $CA^2RO^4TA^2$ ce se aprindeau și se stingeau ca orice reclamă luminoasă” (Cugler, 1996: 74). Evident, este un text marcat de ironie, iar felul în care se narează este similar prezentării unui spectacol al complementarității dintre tragic, ironic și comic. În următorul pasaj, putem observa ironizarea și parodiarea discursului literar romantic, cu scopul obținerii unor efecte comice, prin utilizarea de jocuri lexicale și sonore. De asemenea, se poate remarca felul în care discursul este construit, prin

debutul firesc al narațiunii, care este brusc dinamitată prin alunecarea în ireal:

Ideea de a face acest lucru mi-a venit în noaptea logodnei, în vis. Mi se părea că scumpa plutea prin aerul odăii, într-o legănare care o apropia și o depărta de mine, ca și cum ar fi fost o barcă de bălci. Vedeam apropiindu-se chipul ei, împodobit cu o botniță, alunecând pe cercul aerian al cărui centru putea fi mijlocul tavanului și atunci, pe figura diformată de mișcare și apropiere, citeam, scris cu litere mărunte, adunate în șiruri dese: *logodin*, *logodon*, *logodingodanghidon*, după cum la școală ți se dă să scrii, drept pedeapsă, de o mie de ori, aceeași frază (Cugler, 1996: 74).

Spectacolul tragic al corpului din proza scurtă *Logodin* frapează prin faptul că acesta „acaparează” și naratorul-personaj. Criza corpului iubitei este împărtășită, acum, și de personajul masculin, dominat de frământări interioare. Este etalat un spectacol al corpului fragmentat, al „corpurilor în bucăți”, întrucât „iubita performează, în locul ritualului erotic, un adevărat măcel. Abuzat și rănit, logodnicul își vede iubita «sleindu-se pe unul dintre pereți»” (Glăvan, 2014: 231): „Sunt un om pudic și aș fi dorit să închid ochii în fața acestei vedenii goale” (Cugler, 1996: 74), „Deodată o greață nebună mi se nascoci prin tot trupul” (Cugler, 1996: 75), „Mă simțeam tăiat în trei felii de crestele logodnicei, care, cu această ocazie, se întăriseră ca niște guri de ferăstrău” (Cugler, 1996: 75), „Femeia era despicață în două” (Cugler, 1996: 76).

Complementară acestei poetici a spectacularului din *Logodin* este și poetica transformărilor, a metamorfozelor, pe care o vom observa mai ales în prozele lui Ionathan X. Uranus. Și aceste metamorfoze stau tot sub imperiul unui spectacol al fanteziilor exuberante și al evadărilor din lumi reale opresante. În *Logodin*, finalul surprinde, în mod sugestiv, o transformare a diamantelor în termite, întregul spectacol fiind încheiat de „sonoritățile neașteptate ale obiectelor ce mimează limbajul. În cadrul aceleiași istorii de dragoste cu logodnica, eroul aude sunete stranii ce contextualizează povestea-cadru unui fundal în care sunetele rezonază cu aceasta în aliterații bizare” (Glăvan, 2014: 231): „Mormanul de diamante se prefăcuse într-un cuib de termite, care privindu-mă cu înțeleș, murmurară zâmbind: Beltul mare, Beltul mic, Skagerak și Kattogat, logodin, logodon, logodingodanghidon” (Cugler, 1996: 76).

În ceea ce privește textul *Criptomestrula*, corporalul este asociat unei sexualități deviate, maladive, întrucât „ritualul erotic este deviat înspre gesturi stranii, marcate de primitivism și violență [...]. Personaje stranii, precum *Criptomestrula* sau Alexandrul, au istorii fabuloase, imortalizate în opere de artă suprarealiste” (Glăvan, 2014: 232). Astfel, proza debutează cu imaginarea unui spectacol al corpului, al sexualității deviate și al unor fantezii grotesci, precum și al transformărilor și hibridizărilor. Pornind de la o pictură suprarealistă, în care Alexandrul o

vede pe Criptomestrula „cântând dintr-o lebădă, la poalele unei coline cioplite în formă de cruce” (Cugler, 1996: 77), acesta se imaginează în cadrul respectiv. Spectacolul scandalos al sfidării oricăror norme și al devianței se regăsește în cadrul cântecului Criptomestrelui și în cel al poveștii erotice bizare, zoofile, care marchează o manifestare a *absurdului situațional*: „Criptomestrula își acordă lebăda și începu să cânte: Va curge grăsime din bucele zeului *Mamos*/ Jos, jos, sub talpa Dumnezeilor mă'sii/ Mor, mor liliacii artificiali” (Cugler, 1996: 78), „Alexandru, obsedat de idee, se suite în pat cu calul, din distracție” (Cugler, 1996: 77), „Mireasma cearceafului primei nopți de dragoste a Criptomestrelui cu calul” (Cugler, 1996: 79). Spectacolul culminează cu o serie de metamorfoze surprinzătoare, ancorate în sfera „parodiei narațiunii mitice, al cărei limbaj elevat este desolemnizat în mod deliberat” (Glodeanu, 1999: 186). De asemenea, în cadrul acestor metamorfoze, este evidențiată și reificarea omului:

Pământul devenise de carne omenească, albă, fragedă, jilavă și se ridică sub răsufierea liniștită a veacurilor ce treceau, iar oamenii care fuseseră de față la întâmplare, se schimbaseră într-un fel de alge submarine, cu membrele despărțite în fâșii lungi, ca și cum fiecare deget, și de la picioare și de la mâini, s-ar fi continuat în sus, până la șolduri, până la gât. Aceste arătări nu se mai sprijineau pe pământ, ci pluteau în aer, ca într-o apă, fluturându-și șuvițele lor de carne, într-o legănare molatecă și necurmată (Cugler, 1996: 78).

Drumul dragostei este un text experimental, în care se remarcă un spectacol al felului în care este conturat discursul, fiecare cuvânt începând cu litera „D”: „Damian, damblagiu, dospește două dubii: Dorinel dorește deveni de-a binelea doamna Damian? Dar dacă doar drumul dă domnișoarei dorinți de depravare? Dozarea deciziei devine de dorit” (Cugler, 1996: 81). Cu toate acestea, un asemenea experiment literar al lui Grigore Cugler este similar cu cel dintr-o proză apărută în revista „unu”, textul *Alfabet* al lui Sașa Pană și Moldov. Acest roman al celor doi scriitori avangardiști grupează texte alfabetice, pe secțiuni similare dicționarelor, astfel încât toate cuvintele unui text încep cu litera respectivă. Astfel de experimente avangardiste originale demonstrează „funcția joculară a limbajului, uneori exploatat până la dizolvarea în formulă și mecanism” (Glăvan, 2014: 231).

Textele *Scrisoare* și *Erată* sunt reprezentative pentru spectacularul la nivelul imaginarului, în cadrul primului text, respectiv la nivel de limbaj și de discurs în ceea ce privește textul din urmă menționat. În *Scrisoare*, asistăm la un spectacol al hibridizării personajelor, regăsind, în acest sens, manifestări ale *absurdului vizual, spațial și al personajului*: „Hatetipura, având pe cap un uger de vacă” (Cugler, 1996: 85), „Hatetipura era brahman și om de zăpadă. El se plimba încălțat cu ghete de marmoră, înconjurat de o ceată de leopardzi numerotați pe care se

culca, de la care mânca și cu care se înviora” (Cugler, 1996: 85), „Nuferi blonzi” (Cugler, 1996: 83), „Un soi de mică încăpere, în subsolul unei case. Când deschise ușa, o ceată de oameni scunzi, în haine de sărbătoare, dădură buzna afară, cu câte un cotlet crud de porc în mână” (Cugler, 1996: 83-84). Din punct de vedere lingvistic, remarcăm la nivelul textului o repetiție continuă a finalului care pare că nu va încheia vreodată textul. Este vorba despre „un sfârșit de nuvelă imposibil prin nesfârșirea lui”, ancorat într-o „repetiție mecanoidă” (Popa, 1996: 28): „Înfuriat peste măsură, Hatetipura îl nimici irevocabil. Însă altul îi luă locul. Hatetipura îl nimici și pe al doilea. Însă altul îi luă locul [...] Hatetipura îl nimici și pe ultimul. Însă altul îi luă locul” (Cugler, 1996: 25).

În ceea ce privește textul *Erată*, acesta reunește două blocuri de text: un text ce pare că aparține tendințelor literaturii convenționale, un text îngrijit, coerent și cu sens, respectiv un text în care sensul este golit aproape în totalitate, în care sunt remarcate dinamități ale clișeelelor din primul text. Este vorba, practic, despre o confruntare între discursul tradițional și discursul radical modern, de avangardă, între clișeu și destrucție, între sens și golirea sensului: „Parcul era plin de vile” – „Țarul era plin de vite” (Cugler, 1996: 86), „Marea, în spume, fugea de la malul adormit, pe care-l vrăjise cu ceata bătrână a legănatelor unde” – „Manea, în spume, sugea de la calul adormit, pe care-l prăjise cu ceapa bătrână a legănatelor urde” (Cugler, 1996: 86), „Portul își pleca farul ca o torță uriașă, muindu-l în lava arzătoare ce clocotea în apus” – „Mortul își freca părul cu o forță uriașă, muindu-l în tava arzătoare ce clocotea în apus” (Cugler, 1996: 86), „Pânzele, nostalgii brodate cu motive de chimeră, pornesc amuțite pe ape și tivul înspumat al mării le însoțește spre o înmărmureală veșnică” (Cugler, 1996: 86); „Rânzele, nostalgii brodate cu motive de chimeră, pornesc amuțite de aperitivul înspumat al Mariei ce le întetește spre o mahmureală veșnică” (Cugler, 1996: 86).

Volumul *Afară-de-Unu-Singur* (1946). Analize hermeneutice și stilistice

Ulterior „romanului” *Apunake* și prozelor adiacente cuprinse în volumul din 1934, Grigore Cugler precizează că, în jurul anului 1927, când și-a început activitatea diplomatică din Suedia, a început să lucreze la un nou roman, *Afară-de-Unu-Singur*, dar care va fi publicat după mult timp. Următoarele analize vor viza texte regăsite în acest volum din 1946, care nu s-a bucurat de succes la momentul publicării.

Dimensiunea spectaculară a textelor cugleriene este vizibilă și în cazul celor cuprinse în volumul *Afară-de-Unu-Singur*, remarcându-se dihotomia construcție/deconstrucție. Astfel, discursul se construiește în mod coerent și firesc pentru ca, într-un anumit punct al narațiunii, să se

producă dinamitarea așteptărilor cititorului și devierea spre o lume absurdă. După cum precizează și Barbu Brezianu:

Scrierile lui Grigore Cugler se desfășoară, până la un punct, logic și coerent, având un fir narativ și un stil uneori convențional, dar foarte armonios – pentru ca, la un moment dat, ca la o greșală de tipar, fraza că capete brusc o notă stridentă, un ton insolit, hilar și absurd – și să deraieze... (Brezianu, 1998: 318-319).

De asemenea, perpetuarea stilului particular al lui Grigore Cugler se realizează și prin spectaculozitatea lingvistică, prin diversitatea strategiilor de limbaj la care scriitorul apelează.

Textele cuprinse în *Afară-de-Unu-Singur* denotă continuitatea unei viziuni de tip avangardist, încă de la momentul Urmuz, remarcându-se elemente particulare discursului cuglerian. Astfel, acestea sunt, în perspectiva lui Barbu Brezianu (1998),

antiproze suprarealiste, pline de bizareerie, inventivitate și haz, un umor sec cu jocuri de cuvinte simulând uneori greșeli de tipar, ori făcând țândări vetustele clișee verbale, alteori parodiind fraze stereotipe sau folosind qui-pro-quo-uri (Brezianu, 1998: 319).

Gabriela Glăvan (2014) consideră că acest volum reprezintă

un proiect mai riguros sub aspect formal. Roman structurat în «etaje», nu pe capitole, acesta păstrează tonul unui umor «curat», lipsit de gravitate, pe fundalul căruia Cugler inserează nenumăratele distorsionări semantice ce îl definesc deja în această etapă a creației. Narațiunea la persoana întâi singular implică, între instanțele textului, o voce nouă, a cărei funcție este, în acest caz, recuperarea omniscienței auctoriale, recuperarea centralității într-o lume necontrolabilă prin simțuri, îninteligibilă prin efortul percepției mentale. Odată luată distanța față de Apunake, „celelalte fenomene” ale prozei lui Cugler vor desfășura bogate adiacențe semantice (Glăvan, 2014: 229).

În continuarea discuției despre modalitatea de construcție a textului, Marian Victor Buciu adaugă că acest volum prezintă o „construcție arhitecturală”, cu „capitole-etaje în ordine haotică”, în „dezordine” (Buciu, 2006: 140), iar în ceea ce-l privește pe Dan Gulea, exegetul consideră că volumul se bazează pe „explorarea suprarealității”, identificând trăsături precum: „automatisme de limbaj”, prezența povestirilor care „încep și se termină cu aceeași acțiune a personajelor, sfârșitul corespunzând unui nou început” (Gulea, 2007: 251), procedeu specific cuglerian și întâlnit și în textul *Match nul*, prezența unor texte care par teoretice, metaliterare, în care „semnul lingvistic transferă textului narativ calitatea de arbitrar”, „literaturizarea vieții” (Gulea, 2007: 252).

În continuare, vom analiza textele existente în primul volum menționat, făcând anumite observații care gravitează în jurul elementelor specifice discursului literar al lui Grigore Cugler. În cadrul acestor texte,

remarcăm următoarele trăsături: o continuitate a tematicilor care articulează o poetică a spectacularului, manifestată prin valențe ale absurdului; recurența metamorfozelor, regăsită și la Ionathan X. Uranus; tematici precum alienarea, reificarea, hibridizarea, criza corpului, maladivul, scandalosul, specifice literaturii moderne; spectaculozitatea limbajului, prin jocuri de cuvinte, asocieri surprinzătoare, reciclarea și deconstrucția clișeelelor, ironia, parodia; dimensiunea ludică ș.a.

În *Consultație gratuită*, povestea debutează coerent, fiind vorba despre un personaj feminin numit Annilina, discursul deviind spre un adevărat spectacol al absurdului, care are la bază o manifestare a *absurdului situațional*:

Este povestea unei rude îndepărtate, o fată al cărei nume era Annilina, cu doi *n*, și care, în timpul examenului de bacalaureat, încurcându-se cu niște întrebări la geografie, se emoționează atât de tare, încât fu apucată, fără nici o pregătire anterioară, de dureri și începu să nască. Timp de trei ore născu în serie, umplând clasa de nenumărați gemeni mici. Dar partea cea mai frumoasă a acestei faceri este că gemenii erau de rase și naționalități diferite, chiar de rase de mult dispărute, despre care nu se vorbește decât în manualele de curs superior (Cugler, 2005: 84-85).

Astfel, dacă textul debutează firesc, confirmând așteptările cititorului, situația absurdă este etalată drept un spectacol delirant și scandalos, întrucât „asistența fu foarte scandalizată” (Cugler, 2005: 85).

Dimensiunea absurdă de la nivelul imaginarului alternează cu spectaculozitatea și inventivitatea lexicală, așa cum Grigore Cugler ne-a obișnuit încă din volumul său de debut. În acest text, situațiile tragice sunt brusc întrerupte de dimensiunea ludică a limbajului, care, astfel, generează un efect comic la nivelul discursului: după ce Annilina rămase cu doi copii, gemeni, „aceștia primiră respectiv numele de Marin și Submarin, în cinstea profesorului de geografie, care se numea Ultramarin” (Cugler, 2005: 85). Remarcăm, în acest sens, un *pattern* de tipul *discurs coerent, firesc – alunecări spre dimensiunea absurdă (note de tragism) – dimensiunea ludică (note comice) – revenirea la un discurs coerent, firesc*. În urma absurdului situațional în care se regăsește un personaj precum Annilina, remarcăm o serie de noi evenimente insolite ce sugerează absurdul situațional: faptul că Submarin prezintă capacitatea de reîncarnare, fiind vorba, astfel, despre metamorfoze continue: „Se putea materializa și dematerializa după voie” (Cugler, 2005: 85), „O serie de reîncarnări” (Cugler, 2005: 85).

O notă traği-comică este oferită în cadrul episodului în care bolnavul este consultat de către medic, sugestie a unui spectacol alcătuit dintr-o serie de situații absurde. Consultația pe care medicul i-o face bolnavului este destul de dură, întreaga scenă ilustrând reificarea omului, dar prin care se încearcă obținerea unor efecte comice:

Bolnavul, odată imobilizat, este spălat, lustruit frumos cu ceară de parchete și pus apoi cu picioarele într-o găleată plină cu *ochi proaspeți de vițel*, care îl privesc fix, ceea ce îl face să se calmeze complet. În acest timp, medicul face o incizie cât mai semnificativă la genunchi și scoate de sub rotulă rifanii ascunși acolo și care sunt cauza bolii (Cugler, 2005: 91).

La nivelul limbajului și al construcției discursului, remarcăm, în *Consultație gratuită*, o apetență pentru parodierea și ironizarea anumitor convenții literare sau a unor genuri și specii. De exemplu, remarcăm felul în care sunt reciclate anumite clișee specifice basmului: existența formulilor mediane, care sugerează trecerea rapidă a timpului (surprinzătoare, neașteptată, având în vedere dimensiunea textului și faptul că acțiunea nu este atât de complexă): „Trecu un ceas, trecură două” (Cugler, 2005: 83), „Trecu o zi, trecură două” (Cugler, 2005: 83), „Trecură săptămâni, trecură luni” (Cugler, 2005: 83).

Întâlnire în larg ne proiectează într-o lume exotică specifică lumilor alternative cugleriene pe care le-am regăsit în *Apunake și alte fenomene*. Într-un cadru care pare de basm, cu personaje regale, observăm, la primul contact cu textul, o parodiare a cronotopului bine determinat, specific romanelor realiste:

În locul unde șoseaua Bataviei face o curbă cuviincioasă spre a nu tulbura pe mica Prințesă letonă care pândește, neobosită și plină de încredere, încolțirea Asului de Pică îngropat cu doi ani în urmă în pământul gras, se oprire față-n față doi drumeți (Cugler, 2005: 94).

Ulterior, textul ne proiectează într-o discuție metafizică, legată de soarta amintirilor după moarte, care sugerează un nou spațiu al evadării: amintirile „nu putrezesc în groapă, la un loc cu trupul”, „ele sunt prelungirea trecutului [...], eterne” (Cugler, 2005: 95). Dacă o asemenea discuție pare firească, aspectul spectacular intervine prin surprinzătorul mecanism al concretizării elementelor abstracte, pe care l-am regăsit în mod recurent în textele lui Cugler: „Amintirile suspendate în aer” (Cugler, 2005: 96).

Un text emblematic, care poartă același titlu precum volumul, ne introduce în lumea unui personaj la fel de emblematic, care îi corespunde lui Apunake din romanul anterior analizat. În acest caz, este vorba despre personajul Kaparak, cu un nume sonor, pe care cititorul îl cunoaște într-un mod surprinzător, *ex abrupto*, printr-o prezentare densă, care are sens, dar care alunecă spre un alt plan (concretizarea abstractului): „Karak, zis Ruve, zis Starețul, zis Îmblânzitorul de Tenii, duse la gură cupa de termopil albastru în care pregătise un amestec de apă grea și de *cele mai bune intenții* și o goli pe nerăsuflăte” (Cugler, 2005: 97).

Spațialitatea exotică este cea care dă și titlul textului și volumului, fiind vorba despre numele unui far: personajul „locuia într-un far, cel mai înalt din colonia de optsprezece faruri întemeiată de el și de șaptesprezece prieteni ai lui” (Cugler, 2005: 98), „Viața de far prezenta toate avantajele, afară de unul singur” (Cugler, 2005: 98), „Avantajul care lipsea ca fiind o făptură vie, un al nouăsprezecelea prieten, și chiar construirea pentru el un far, căruia i se dădu numele de Afară-de-Unu-Singur” (Cugler, 2005: 98). Acest topos exotic al farului este inclus unui discurs parodic despre suprainterpretarea valențelor simbolice ale farului, mizându-se pe demontarea anumitor clișee, structuri preexistente, uzitate: „Farul, simbol al verticalității monopode, luminează a vieții, mereu stinsă și iarăși reaprinsă, prodrom și apoteoză finală a dinamismului static, Punct-Bază-Spațiu-Dimensiune-Scop” (Cugler, 2005: 98).

În *Saturație*, regăsim un personaj numit Kaparak, o făptură mecanoidă apropiată personajelor urmuziene. Discursul deviază, din nou, spre o dimensiune configurată pe baza automatismelor lexicale, miza căzând asupra jocului cu sonoritățile, o caracteristică a spectacularului lingvistic: „Karak se întorcea spre casă, cu fața la perete. Mergea domol, legănat de tangajul nocturn al străzii, cu fruntea capabilă, cu mâna valabilă, cu limba amabilă și inima stabilă” (Cugler, 2005: 102). La nivelul textului, survine poetica metamorfozelor, care va conduce discursul spre un alt plan. Astfel, protagonistul are capacitatea de a-și transforma părțile corpului: „Karak își transformase unul din picioare în trompă de elefant [...] Fiecare os al corpului poate fi preschimbat, fără nici un neajuns, în cartilajii” (Cugler, 2005: 103).

Revenirea la discursul coerent se realizează prin evidențierea interiorității personajului, aflat într-un cadru derizoriu, ascultând „corul organizat de gurile de canal de pe stradă” (Cugler, 2005: 103), sugestie a singurătății și alienării lui Kaparak. Deși personaj mecanomorf, are interioritate, spre deosebire de marionetele urmuziene: „Își lipi inima, care bătea cu putere” (Cugler, 2005: 104), „Contemplarea tabloului” (Cugler, 2005: 106). Evadarea dintr-o lume alienantă, care vulnerabilizează, se realizează printr-un elan vitalist, sugestie a paradigmei futuriste, prin intermediul căreia se conturează o lume a automatismelor și a tehnicității: „Gesturile lui deveniseră acelea ale unui automat, dar un automat care vibra de exaltare, care-și simțea țeasta săltând de clocotul vieții, ca un capac pe o cratiță uitată la foc. Carnea înfiorată de o voluptate nouă deslușea cântări uitate de secole” (Cugler, 2005: 105). Frenezia futuristă este evidențiată și la nivelul limbajului, prin crearea unor enumerații ce conțin asocieri aleatorii ale cuvintelor: „Cai gotici, cai rococo, cai empire, cai biedermeier, cai rustici, cai

decapotabili, cai cu unde scurte, cai botezați, cai-elegie, cai amabili, cai puțin amabili” (Cugler, 2005: 106).

Întâlnirea personajului Kaparak cu „autorul modern” este, de asemenea, spectaculoasă, prin frenezia descrierii ce denotă imaginația bogată a lui Cugler. Descrierea „autorului modern” demontează orice așteptare a cititorului care crede că va regăsi o descriere firească, expresivă, care va utiliza convențiile literare specifice. După cum Grigore Cugler ne-a obișnuit, descrierea „autorului modern” se face precum un spectacol brutal, ancorat în sfera *absurdului vizual*, în care se remarcă bizareria, hibridizarea și spectacolul unui corp uman mecanicizat:

Era ceea ce se numește un autor modern, adică cu antenă de radio montată în arcada ochiului, cu nas-rezervor și urechi sugative. În deschizăturile nărilor avea niște ventilatoare cu aripile nichelate, iar în jurul gâtului purta o frânghie atât de strâns înnodată, încât i se îngropa adânc în carne, dând feței culoarea roșie-vânăță a ficatului de bou crud. Prin contrast cu figura, umerii, pe care-i purta goi, erau albi ca floarea de crin. Îmbrăcămintea lui începea de la jumătatea pieptului în jos și consta din felii subțiri de pâine muiate în lapte de biber (Cugler, 2005: 107).

Absurdul spațial se poate observa în cadrul acestui text, spațiile prezentate fiind clausturate, sufocante pentru personaje. În *Saturație*, se construiește un spațiu monoton, uniform, marcat de duritate: „Într-o sală ai cărei pereți, podea și tavan erau de marmură albă, sclipitoare, netedă. Sala nu avea nici ferestre și nici vreun ornament, iar după ce ușa, care și ea era o simplă placă de marmură, se închise în urma lor” (Cugler, 2005: 109). În continuare, se revine la o descriere anticonvențională, prin prezentarea graduală a fizionomiei „femeii-etalon”, într-un discurs care îmbină elemente expresive cu cele de tip *kitsch*, dinamitând așteptările cititorului:

Prezența unei arătări feminine, dreaptă și majestuoasă, înveșmântată într-o rochie de culoarea pluralității lumilor locuite. Fața ei, neasemuit de frumoasă, răsărea albă și senină sub podoaba bogată a părului cu reflexe de bumerang, iar când surâdea, buzele întredeschise lăsau să se vadă sclipirea dinților minunați, dintre care doi, chiar în față, erau de aur adevărat (Cugler, 2005: 109).

Și în *Horoscop* regăsim același joc al spațiilor bizare, derutante, care rezonează cu interioritatea personajelor, cu frământările interioare ale eunucilor. Astfel, observăm geometrizarea surprinzătoare a primului spațiu, o „terasă în formă de nicovală” (Cugler, 2005: 113), respectiv „labirintul de ulicioare întunecoase de la poalele zidurilor” (Cugler, 2005: 115), spații care neliniștesc, care claustrează: „Nu știu ce se întâmplă cu mine, spunea unul dintre ei, plimbându-se agitat de colo până colo. Am simțirea că s-a petrecut o schimbare în toată ființa mea, în lucrurile ce mă înconjoară, în aerul pe care-l respir” (Cugler, 2005: 113),

„Ciudata stare sufletească ce pusese stăpânire pe ei” (Cugler, 2005: 113). *Absurdul spațial* și, în același timp, *vizual*, este surprins, în continuare, printr-o metamorfoză a spațiului, în care acesta pare că se antropomorfizează. Elemente hibride, din sfera umanului, a obiectualului și a vegetalului sunt reunite într-un spectacol bizar în care spațiul devine un corp vulnerabil și bolnăvicios, marcat de trecerea timpului:

Se înnoptase de-a binelea când se opriră în fața unei uși, ascunsă în umbra unei firide adânci. Era o ușă străveche, acoperită cu zdrențe, zbârcită și ciupită de vărsat, cu părul vâlvoi, încălțit de murdărie, cu un ochi pe jumătate închis de o pleopă sângerândă, cu celălalt acoperit de albeață și atât de bulbucată, încât aducea cu o ciupercă crescută în scoarța crăpată a unei buturugi mucegăite (Cugler, 2005: 115),

„Ușa de deschise, parcă în silă, lăsând să scape o duhoare de necrezut” (Cugler, 2005: 115). Ușa devine reperul central prin care se realizează trecerea dintr-un spațiu în altul, spre o „încăpere circulară de dimensiuni impunătoare, cu patru deschizături” (Cugler, 2005: 116). Hibridizarea spațiului este evidențiată și de narator, printr-un discurs care sugerează surprinderea acestuia, discurs aflat sub imperiul influenței futuriste: „Toate limbile pământului adunate la un loc sunt neputincioase să slăvească îndeajuns chipul în care îndemânarea tehnicii se împerechease cu misterele chirurgiei și plămădiseră acele născociri din beton și fier, ce aveau însușirile materiei vii!” (Cugler, 2005: 116). În finalul textului, spațialitatea devine complet corporală, discursul oferind cititorilor un spectacol anatomic surprinzător: „O punte aeriană de nervi umani, uscați și unși cu miere de stele” (Cugler, 2005: 117), „O draperie grea de false membrane” (Cugler, 2005: 117), „Interiorul unui nas” (Cugler, 2005: 117).

În *Dialog cu policandrul* sunt regăsite mai multe elemente ce caracterizează literatura lui Grigore Cugler. În acest text, se mizează pe o spectaculozitate la nivelul discursului și al limbajului, observând jocuri lexicale (dimensiunea ludică, funcția joculară a limbajului), parodierea și ironizarea literaturii clasice, respectiv a discursului pseudo-științific, aleatoriul structurii textului. La nivelul universului imaginar, observăm *absurdul situațional* și *vizual*, printr-un spectacol al reificării umane, al deformărilor corporale, al comportamentelor bizare alienate, al anihilării relațiilor de tip cauză–efect, în care comunicarea dintre personaje devine iluzorie, al lumii pe dos. Întrucât ineditul lingvistic predomină în această parte a volumului, oferim, în continuare, câteva elemente specifice, însoțite de exemple sugestive.

Remarcăm în text funcția joculară a limbajului, prin jocul alternărilor unor construcții disjunctive care anulează logica firească a lucrurilor și prin concretizarea elementelor abstracte: „Semnalul poate fi

de fier, de os sau de amândouă” (Cugler, 2005: 121), „Covoarele pot fi de ieri, de mâine sau de amândouă. Ele se împart, de obicei, în covoare și orientale” (Cugler, 2005: 127), „E o lipsă, o eclipsă, parțială sau totală, de lună, de soare sau de amândouă” (Cugler, 2005: 127), „Procesul de reproducere are loc fără întrerupere între ciucurii paltonului sau ai covorului, sau amândouă” (Cugler, 2005: 128). Jocurile lexicale sunt și ele prezente, prin alăturarea unor cuvinte cu forme asemănătoare, aproape paronimice, cu scopul generării ambiguității sensului, dar și cu miza obținerii unor efecte comice: „Primesc schimbul, ca o orfană” – „Ca o ofrandă” (Cugler, 2005: 123), „Corespunde oare părerea cu puterea?” – „Nu, căci nu putem cât părem” (Cugler, 2005: 121). Funcția joculară a limbajului este surprinsă și prin enumerații care cuprind cuvinte alese în mod automat, cu scopul generării unor rime cu efecte sonore, muzicale: „Cunoașteți balada marinarului din Antilopia, care nu purta nici inele, nici mărgelile, nici zadarnice bretele, hainele direct pe piele, cizmele fără obiele?” (Cugler, 2005: 123). De asemenea, sunt parodiate diferite tipologii discursive, precum cel pseudo-științific, Cugler mizând pe demascarea limitelor acestui tip de text, în excursul despre paraziții din covoare, care se reproduc prin „nehotărâre”: „Cu cât sunt mai nehotărâți, cu atât numărul loc crește” (Cugler, 2005: 128), „Procesul de reproducere are loc fără întrerupere între ciucurii paltonului sau ai covorului, sau amândouă” (Cugler, 2005: 128). Mecanismul parodiei este utilizat și în momentul în care se face referire la literatura clasică, la romanele de dimensiuni ample în care cititorii regăesc aceleași tematici și structuri:

Romanele de colo, din raft, au ceva care-mi amintesc de fostele mele amante: sute de foi fără convingere, legate împreună, cu despletirea mai bogată sau mai săracă a frazelor, cu monotonia insistării asupra aceluiași subiect, cu deprecierea suferită de îndată ce li s-au tăiat filele și cu erata absolut inutilă (Cugler, 2005: 122).

Comunicarea iluzorie reprezintă o tematică a textelor cugleriene, bine evidențiată în partea intitulată *Intermezzo dramatic* a textului *Dialog cu policandru*, prin manifestarea unui *absurd situațional* în ceea ce privește relația personajelor Roger și Gardenia. Legăturile interumane sunt surprinse în cadrul unor evenimente bizare, în care relația cauză–efect este dinamitată. În acest sens, dialogul personajelor este unul ambiguu, evidențiindu-se confuziile, situațiile absurde, qui-pro-quoiurile, contradicțiile și chiar dedublarea personajelor: existența celor două personaje numite Gardenia (Adevărata Gardenia și Falsa Gardenia), personajul masculin, Roger, care, în mod contradictoriu, nu s-ar numi Roger, „Nu-l cheamă Roger!” (Cugler, 2005: 131), „Falsa Gardenia orbește brusc, se retrage într-un colț, șade în genunchi și, ridicându-și poalele, își acoperă capul” (Cugler, 2005: 131), „Deodată se aprinde un reflector puternic, din plafon. Izbucnește o cacofonie violentă de

trompete, flaute, piculine și tobe. Lumina cade vertical în primul plan, asupra celor două umbrele ale Gardeniei” (Cugler, 2005: 132).

Reificarea umanului și regăsirea unor elemente aleatorii și absurde alternează în acest text, cu scopul obținerii unor efecte comice, urmând ca spectacolul să devieze într-unul al corporalității deformate, o corporalitate tragică, aflată în criză: reificarea umanului: „Tot prin cuiere trăiți, Domnule Adriané?” (Cugler, 2005: 123); elemente aleatorii și absurde: „Ouă de barcă, să le puneți la clocit” (Cugler, 2005: 123), deformări corporale:

Am comparat odată femeia grasă, cu brațe puternice, care îți frânge mijlocul cu o putere de bărbat, cu femeia slabă, cu brațe pîrpirii, ca de copil, și cu șira spinării în relief, ca nasturii de la tunica de mare ținută. Covorul a hotărât în favoarea femeii grase, căreia urmează însă să i se schimbe brațele cu cele ale femeii slabe (Cugler, 2005: 127).

Textul *Miraje* aduce în prim-plan o hibridizare a spațiului și a personajelor, acestea fiind alcătuite din elemente eterogene, care aparțin unor lumi distincte. Spațiile sunt surprinzătoare și spectaculoase, formate din detalii bizare. De exemplu, despre spațiul descris din interiorul unui automobil, naratorul din *Miraje* ne amintește, ca într-un discuție deschisă cu cititorul, că „pentru a evita orice neplăcere și orice îndoială, am scos chiar de la început pernele și canapelele, și am pus în locul lor niște scaune obișnuite de bucătărie. Am demontat volanul și l-am înlocuit cu o căpățână de zahăr învelită în hârtie albastră” (Cugler, 2005: 134), „Am ajuns la o cafenea în interiorul căreia crescuse o pădure” (Cugler, 2005: 134). Spațiul este reprezentat ca o *lume într-o lume*, după cum vom vedea și în textul *Atunci Torpedușu...* În această lume hibridă, regăsim și personaje descrise tot printr-o alăturare de elemente eterogene, amintind de personajul Emil Gayk din proza lui Urmuz: „Un chelner între două vârste, cu cioc lung de barză” (Cugler, 2005: 135). Un element ce conchide aceste manifestări ale „mirajelor” face parte, de asemenea, din cadrul descris, dar este parodiat, amintind de clișeele textelor romantice; este vorba despre motivul selenar: „Afară, luna se ridică la pătrat și la cub” (Cugler, 2005: 135).

Cel mai complex text regăsit în acest volum este *Atunci Torpedușu...*, un „roman” împărțit în nouă „etaje”, corespunzând capitolelor. Încă de la primul contact cu textul se remarcă excentricitatea structurală a acestuia. Complexitatea este dată de existența unei povestiri în ramă, aspect sugerat încă din începutul textului, în care aflăm că există o rutină, o repetitivitate a evenimentelor: portarul unui hotel îi spune în fiecare seară un basm naratorului. Textul exprimă în mod direct felul în care se face trecerea de la lumea reală spre lumea povestită, sugestie a evadării spre o lume exotică, distinctă, a fanteziei exuberante, o lume de

basn, dar pe dos, în care metamorfozele și multiplicările sunt posibile: „Răcoarea proaspătă a așternutului, făcut din aripi diafane de liliaci, mă învăluia ca o mângâiere de undă” (Cugler, 2005: 137), „Portarii de hotel nu mor. Ei se transformă, cu timpul, în alți portari” (Cugler, 2005: 137). În continuare, este mărturisită povestirea Portarului, care alege această modalitate inedită de a-și împărți textul pe „etaje”, „pentru a-i păstra caracterul de poveste-hotel” (Cugler, 2005: 137). Povestea Portarului pare să se deschidă cu un spațiu bizar, dar care face parte din banalitatea lumii cotidiene, un spațiu concret, surprins în culori închise: „O insulă verde de pace și frăgezime, înconjurată de marea de piatră a cetății”, cu „străzi prăfuite” (Cugler, 2005: 138), în care oamenii trăiau în case cu „fațade înnegrite, purtând pecetea necazurilor și a tuturor nevoilor ce se ascundeau în ele” (Cugler, 2005: 138). Etalarea unui spectacol absurd se realizează prin descrierea unui joc bizar și dur, numit 80=08, un fel de pat al lui Procust:

După aceea se făcea întineric în odaie și jucătorii, perechi-perechi, un bărbat și o femeie, cărau un pat pe care trebuiau să-l așeze cu fiecare din cele patru picioare în cele patru rotocoale ale opturilor. Aprinzându-se lumina, se vedea dacă izbutiseră sau nu (Cugler, 2005, 138).

Pătrunderea într-o lume absurdă se realizează încă din etajul al II-lea, unde remarcăm *absurdul situațional*. Evenimentele care surprind în această parte a textului sunt reprezentate de capacitatea personajelor de a metamorfoza și de a inventa lucruri, amintind de personajele din plachetele Maddei Holda: „Împăratul, mare iubitor de câini, inventase un praf numit Koprolux, care avea proprietatea de a face fosforescente excrementele acelor animale” (Cugler, 2005: 139). Răsturnarea de situație într-o lume pe dos survine în momentul în care oamenii mănâncă praful inventat de Împărat: oamenii „mâncară Koprolux și muriră ca muștele” (Cugler, 2005: 140), sugestie a banalității existenței oamenilor. Evenimentele absurde sunt prezentate în mod succesiv, continuând cu „inaugurarea festivă a noului bordel pentru câini” (Cugler, 2005: 140). Intriga povestirii Portarului este surprinsă prin parodierea crizei care declanșează evenimentele unui basn, oferind un spectacol tragi-comic: Împăratul află despre iubirea lui Torpeduțu pentru o Clopotniță și „orbit de gelozie, se gândi să exproprieze Clopotnița și să-l taie pe uriaș” (Cugler, 2005: 142). Personajul central, Torpeduțu, are „măsurile de uriaș” (Cugler, 2005: 142), în ciuda numelui său diminutiv.

În etajul V regăsim o atmosferă tensionată, alimentată de furia naturii, amintind de textul *După furtună* al lui Urmuz. Este vorba despre o reciclare a clișeelelor melodramei literaturii universale: „Ploaia cădea grea și rece, în timp ce vântul, ca o pânză udă, neagră, atârnată de cer, se zbuciuma cu furie, biciuindu-l cu faldurile-i nevăzute în obraz” (Cugler, 2005: 143). În continuare se remarcă sugestia *lumii într-o lume*, întrucât

aflăm că Împăratul trăiește într-un teatru, iar în cadrul scenei teatrului, surprinsă în vastitatea ei, se află, geometrizată, camera Reginei: „Într-un colț al camerei, Regina, așezată sub un umbrar, la marginea unei ape, încrustă într-un morcov pietre prețioase, pe care le potrivea astfel încât să alcătuiască monograma Împăratului străjuită de coroană” (Cugler, 2005: 143-144).

Spectacularul la nivel de imaginar este însoțit de un spectacular lingvistic, remarcând în acest sens prezența jocurilor de cuvinte alăturate în mod automat, cu scopul obținerii aceluiași efecte muzicale și comice, ca de pildă în etajul III: „Lumea agramaților, trepanaților, comaților, croaților, statifraților, AJUNGE!” (Cugler, 2005: 141). Generarea automată a cuvintelor, fără legătură aparentă, mizându-se pe o „potrivire” comică și muzicală, este dinamitată de forma verbală imperativă, care pare să „scurtcircuiteze” discursul și să surprindă cititorul, scoțându-l din jocul automatismelor și al rimelor facile. Mai mult, în etajul V observăm câteva jocuri lexicale și sintactice mai complexe, care amintesc de textele de tip *tongue-twisters* („încurcături de limbă”), folosite în exercițiile pentru dicție: „Umbrar, ierbar, un brad e rar,/ Un bard, în bar, da iar o bardă în dar/ N-are habar că e barbar/ Când arde halebarde în hambar” (Cugler, 2005: 144). În etajul VI este evidențiat mecanismul parodic al discursului pseudo-științific despre o specie animalieră hibridă, aflată la granița dintre animal și vegetal, „lupii pergamuți”. Se constituie un discurs cu pretenții de înaltă ținută academică, un discurs științific care imită un text riguros, bazat pe convenții, dar care prezintă limite. Astfel, discursul capătă o nuanță absurdă în descrierea aproape „cu lupa” a unei noi specii mutante:

Lupii pergamuți sunt acoperiți cu o blană deasă de cili vibratili, în continuă mișcare sub suflul binecuvântat al vânturilor lăuntrice. O cărare bine îngrijită, pornind din creștetul capului, coboară de-a lungul spinării până la rădăcina cozii, pe care lupii pergamuți o poartă învelită în poleială argintie. Cele patru labe ale lor sunt terminate cu ventuze, mulțumită cărora lupii pergamuți pot fi întrebuițați atât orizontal, cât și vertical (Cugler, 2005: 144-145).

Textul etajului VII este complex în sensul în care sunt reunite manifestări ale *absurdului situațional*, ale *absurdului personajului*, alături de o poetică spectaculară a metamorfozelor cromatice. Această lume exotică surprinsă în textul cuglerian prezintă multiple situații în care relația cauză–efect este abolită, în care se regăsesc personaje bizare cu comportamente la fel de bizare și o atmosferă tensionată, alimentată de prezența unor elemente neliniștitoare, confuze, delirante, iraționale. În acest sens, etajul VII se deschide cu o confuzie generată de ceața groasă surprinsă în continue metamorfoze cromatice spectaculoase, exprimate prin comparații care dinamitează așteptările cititorului: „La început

albă-cenușie, prinse să schimbe culoare dup culoare, devenind odată roșie ca cizmele coapte, odată verde ca francul elvețian, odată albastră ca răpirea Sabinelor, odată violetă ca cravata pe care o purtam ieri” (Cugler, 2005: 145). Acest spectacol al culorilor este urmat de unul olfactiv, în aparență coerent, dar care deviază spre *absurdul situațional*, *al personajului* și totodată *lingvistic*, prin comparații surprinzătoare, prin introducerea unor personaje atipice, excentrice, și prin golirea oricărui sens al discursului dominat de funcția joculară a limbajului: „Împăratul simți un miros dulceag gădilându-i nările, ca și cum cineva i-ar fi picurat boboci de țâță-n nas” (Cugler, 2005: 146), „Miroase a pitic” (Cugler, 2005: 146), apariția piticului cu pricina, care vorbește într-un grai străin:

Împăratul cunoștea, din fericire, graiul piticilor și știa că ei întrebunțează cuvintele din limba noastră, dându-le însă cu totul alt înțeles. Pricepu deci că *scrumbie cu rețineri* înseamnă *încotro, stimate Domn?* și răspunse fără șovăire: *Cum arăt ceașca grasă, pâunii amuțesc*, voind să spună: *Am plecat să fac o plimbare*, și, tot pe limba piticească, arătă că rătăcise prin pădure și ruga să fie îndrumat spre lumină (Cugler, 2005: 146).

În etajul VIII al textului se realizează tranziția spre un ultim spațiu exotic al textului, iar această trecere se face printr-un nou moment tensionat și marcat de dramatism, izbucnirea unei furtuni apocaliptice: „Vântul, când fierbinte, când înghețat, alerga nebun, purtând, ca pe niște frunze uscate, mii de mâini tăiate care, cu palmele deschise și degetele răsfirate, plesneau cu furie tot ce le ieșea în cale” (Cugler, 2005: 148). Sugestia a unei lumi distopice, etajul IX ne poartă într-un nou spațiu exotic, vast, dominat de elemente vegetale și rămășițe umane, elemente ale unei corporalități fragmentate. Acest aspect este surprins prin utilizarea unor jocuri lexicale automate, formate din cuvinte și structuri rimate și ritmate:

Când, în sfârșit, ieși din post, se trezi în fața unui ținut neted și lucios, care se întindea în toate părțile, cât vedeai cu ochii. După ușurința cu care înainta, drumețul își dădu seama că pășea pe fundul unei fârfurii uriașe. Ici-colo, tufe de *Opopudo xerofilis* și *Alloturnia vesicans* (vulgar *ștevie*) aruncau umbre violete pe solul lustruit. De crengile lor atârnavă guși omenești de cel mai frumos model, care scoteau, la fiecare legănare a vântului, un șuierat necăjit. Niște ființe ciudate, având ceva din păstrugă și guzgan, din busolă și faza, din poet și peizan, țâșneau iuți ca fulgerul din tufă-n tufă (Cugler, 2005: 149).

În finalul textului, cititorul nu află nimic despre soarta personajelor, „spectacolul” fiind întrerupt brusc de o explicare metatextuală a finalului poveștii: „Povestea se termină aici, fără să adauge nici o vorbă despre soarta împărăției, a lui Torpeduțu, a Reginei sau a Clopotniței” (Cugler, 2005: 150).

Ultimul text cuprins în acest volum, *Proiect pentru o antologie proprie. Trei studii în galben, liliachiu și lotru* este spectaculos prin inventivitatea lingvistică și sintactică, astfel că regăsim o serie de opoziții, de contradicții, o ambiguitate de sens și o lipsă de logică, elemente care generează o poetică a spectacularului lingvistic. Întregul text se prezintă ca un discurs academic, conținând referințe și note de subsol, cu titluri și fragmente inventate, parodiind discursul pseudo-științific. În primul studiu cuprins în text regăsim structuri contradictorii și ilogice, care amintesc de *Paginile bizare* ale lui Urmuz. Este vorba despre un discurs care parodiază textul științific, academic, bazat pe rigori și convenții: „Pendula arăta ora 5 fără 5 sau, mai precis, 12 fără 5” (Cugler, 2005: 151). Se realizează o teoretizare a termenului *pendulă*, care devine, printr-un proces abstractizare a concretului: „Constatăm că pendula este un gest, deci o prezență. Iată pentru ce socotesc că fiecare scriitor ar face bine să se gândească de două ori înainte de a se hotărî să impună cititorilor săi un gest și o prezență, poate, nedorite” (Cugler, 2005: 151). De asemenea, discursul este adus și în zona derizoriului, prin notații cu privire la parodiarea așa-ziselor scrieri academice plagiate: „Cuvintele spuse de Celsius în decursul procesului de plagiat intentat de el lui Paracelsus” (Cugler, 2005: 151). Dimensiunea ludică este surprinsă prin imaginația bogată aplicată în inventarea cuvintelor sau în realizarea unor asocieri lexicale neașteptate, prin jocuri de cuvinte și cu grupuri de sunete, părți din cuvinte, de multe ori redundante, prin jocul cu notele de subsol imaginare, parodiind, din nou, literatura de tip tradițional: „O femeie din trupă (din trup de femeie)” (Cugler, 2005: 152), oferirea unor titluri de volume care parodiază literatura tradițională sau contrazic logica firească a lucrurilor, precum *Scări fără trepte, Prin Vâlcea Pitorească*, „Copilul primi numele șoricăresc de Adu Milmor’t” (Cugler, 2005: 153), „Poetul cerebrospinal” (Cugler, 2005: 152).

În cel de-al doilea studiu cuprins în textul de față regăsim *absurdul situațional*, alături de aceeași spectaculozitate lingvistică, marcată de contradicții și de opoziții la nivelul semantismelor, respectiv de jocuri de cuvinte care creează confuzie cititorului și care, astfel, denotă efecte comice, prin ambiguitatea discursului: „Pe măsură ce copilul creștea, poetul descreștea” (Cugler, 2005: 153). „O oglindă în plus este o oglindă în minus, căci oglinda este înșelătoare, ca și luna. O lună în plus este o lună în minus” (Cugler, 2005: 154).

Al treilea studiu cuprinde aceste trăsături discursive existente în celelalte două studii, și anume: parodiarea discursului de tip științific, a literaturii tradiționale, bazate pe diferite strategii facile de structură și compoziție, funcția joculară a limbajului, lipsa sensului, anularea oricăror relații firești, de tip cauză–efect. Este, de asemenea, momentul în care *absurdul spațial*, *absurdul situațional*, *absurdul vizual* și *absurdul*

personajului sunt reunite într-o poetică a spectacularului la nivelul imaginarului, alături de un limbaj absurd și ludic. Se remarcă modul absurd prin care un obiect se metamorfozează și devine un spațiu amplu, populat personaje absurde în situații la fel de absurde:

După dispariția poetului, Adu Milmor't luă hotărârea să-și închine toată energia și puterea lui de muncă Așteptării. În acest scop își procură o cutie de pălării, cutie de pălării, destul de spațioasă, pe care o orânduie ca sală de așteptare și se instalează în ea (Cugler, 2005: 155).

Femeia pe care Adu Milmor't o alege este caracterizată printr-o serie ludică de cuvinte din sfera corporală a animalelor, deși cea mai mare parte a acestor cuvinte nu există, ele fiind însă construite pe structura altor cuvinte. Utilizarea lor la nivel discursiv reprezintă o sugestie a regresiei în animalic și a reificării omului, deși miza este de a genera efecte comice: „Cum n-ar fi fost loc pentru mai multe femei, Adu Milmor't se mulțumește să ia lângă el pe una singură, pe care o alege dinadins microcefală, micropedală și microbucală sau, precum obișnuia să spună chiar dânsa, picromigdală” (Cugler, 2005: 155).

La nivel lingvistic, regăsim același joc al opozițiilor, al contradicțiilor și al relațiilor de cauzalitate care nu mai au niciun sens, dar și jocuri lexicale în care remarcăm abilitatea impresionantă a lui Cugler de a crea cuvinte noi și de a se juca cu acestea în diverse contexte: „Femeia, minoră la origine, dar majoră prin destinație” (Cugler, 2005: 155), „Femeia este totodată sclavă și parazit al bărbatului. Cine este sclav este, în același timp, și parazit” (Cugler, 2005: 156), „[...] bogate zăcăminte de cimpanzol. Doi sau mai mulți domni veni să-i propună exploatarea acelor zăcăminte, oferindu-i, pe lângă obișnuitele dividende, și niște orgi-reclamă acționate prin curenți de lapte bătut” (Cugler, 2005: 156). Finalul textului, „apropierea sfârșitului”, este explicitată la nivel discursiv și apare în mod neașteptat, în încheiere: „Adu Milmor't respinse oferta cu demnitate și sacăz, sub motivul că simțea că i se apropie sfârșitul. Și, într-adevăr, nu mai avea decât foarte puțin până la sfârșit. SFÂRȘIT” (Cugler, 2005: 156). Ultima notă de subsol oferită în finalul textului parodiază literatura tradițională, prin expunerea unei strofe dintr-o poezie facilă, marcată de clișee.

Concluzie

Analiza prozelor scurte din *Apunake și alte fenomene* (1934), ne îndreptățește să credem că există o particularizare a discursului literar cuglerian, printr-o viziune proprie, bazată pe o fantezie exuberant-exotică, prin continue evadări în lumi exotice, alternative, utopice în aparență și distopice în esență, în cadrul cărora omul este alienat, reificat, cu un corp vulnerabil, respectiv printr-o dimensiune ludică și experimentală a limbajului. Aceste elemente generează adevărate

spectacole și, astfel, o poetică a spectacularului care guvernează sub semnul absurdului. Această dimensiune spectaculară a textelor lui Cugler prezintă o complementaritate a valențelor absurdului – situațional, vizual, al personajului, spațial și temporal – care conturează o poetică a spectacularului la nivelul universului imaginar. Totodată, regăsim absurdul limbajului, alături de o inventivitate impresionantă la nivel lingvistic, care etalează o poetică a spectacularului la nivel lingvistic, cu efecte stilistice. Cugler se încadrează, astfel, generației de avangardiști în care scriitorii au rezonat cu același ideal al anulării sistemului de convenții și clișee. În acest sens, în literatură, un scriitor precum Grigore Cugler a reușit să impună o viziune proprie, ancorată în modernitate, demonstrând continuitatea acesteia și perpetua necesitate de (re)înnoire discursivă. Este un mod propriu de a face literatură.

În urma analizelor hermeneutice din volumul *Afară-de-Unu-Singur* (1946), am remarcat continuitatea aceleiași viziuni coagulate în volumul de debut, o viziune bazată pe o poetică a spectacularului, necesară pentru perpetua dinamitare a așteptărilor cititorului. Spectaculozitatea lingvistică este mult mai pregnantă în acest volum, spre deosebire de *Apunake și alte fenomene*, în care am remarcat o diversitate mult mai mare a valențelor absurdului la nivelul universului imaginar (situațional, vizual/ imagistic, spațial, temporal, al personajului), respectiv constante evadări dese spre lumi exotice, diferite, în aparență utopice, aglomerate de detalii imagistice delirante. În *Afară-de-Unu-Singur* predomină absurdul spațial, situațional și cel lingvistic, în detrimentul unei puternice dimensiuni vizuale.

REFERINȚE:

- Brezianu, Barbu, *Prea uitatul nostru „APUNAKE”*, în „Manuscriptum”, nr. 1-2, an 110-111 XXIX, București, Semne, 1998, p. 316-319.
- Buciu, Marian Victor, *Avangarda și neoavangarda în literatura română*, Craiova, Tipografia Universității din Craiova, 2006.
- Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene*, ediție îngrijită și prefațată de Mircea Popa, Oradea, Editura Cogito, 1996.
- Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene. Afară-de-Unu-Singur*, prefață de Florin Manolescu, ilustrații de Carmen Nistorescu, București, Compania, 2005
- Glăvan, Gabriela, *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*, Timișoara, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2014.
- Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, București, Editura Libra, 1999.
- Gulea, Dan, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

Popa, Mircea, *Grigore Cugler și avangarda românească*, prefață la Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene*, ediție îngrijită și prefațată de Mircea Popa, Oradea, Editura Cogito, 1996, p. 5-31.



Tematizări (neo)shakespeariene în rescrierea *Hamletului: un nor în formă de cămilă* de Alina Nelega

Florica Bodiștean*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.2

(Neo)Shakespearean themes in the rewriting of *Hamlet: un nor în formă de cămilă* by Alina Nelega

Abstract:

The study focuses on ways to resignify the themes and characters of Shakespeare's *Hamlet*, ways in which the novel *un nor în formă de cămilă* by Alina Nelega rewrites in the narrative the influential play from the perspective of its affective dimension, with emphasis on the mother-son relationship. The procedures of updating the plot and valuing a secondary character in the hypotext (Gertrude), as well as transforming a heterotopic, theatrical space into a supercharacter who ends up playing the role of destiny for the human universe involved are the lines on which the analysis of this recent Shakespearean palimpsest develops. The study also provides a comparative insight into the versions of Shakespeare's tragedy in contemporary times in order to reveal the regenerative capacity of masterpieces.

Keywords: rewriting, updating, secondary valorization, affective content, supercharacter, theatrical heterotopia

De la dramatic la narativ

Alina Nelega, prozatoare, autoare dramatică și regizoare, aduce în recentul *un nor în formă de cămilă* (Polirom, 2021) experiența ei de rescriptor al pieselor clasice pentru scenă și acuitatea radiografierii de medii – aici lumea teatrului – probată în romanul anterior, *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat* (Polirom, 2019), roman de reconstituire socio-politică, întâmpinat cu mare entuziasm de critică.

„O să mă țin de Shakespeare, o să-l urmăresc și o să-l imit, dar nu o să-l mimez; o să fac așa cum face actorul care nu reproduce realitatea, ci o reprezintă și, inevitabil, o re-crează”, notează autoarea în jurnalul său, mărturisind că s-a cufundat în rescrierea *Hamletului* shakespearian pentru că făcuse o obsesie personală pentru această piesă, pentru că

* Professor PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad, bodisteanf@yahoo.com

descoperise în ea ceva tulburător care trezea analogii cu propria viață (Nelega, 2021). Cu viața multora, am putea spune, dacă citim tragedia prin grila psihanalitică și extragem din ea parabola, *patternul* unui anumit tip de relații de familie: o mamă care își justifică noua relație printr-o cauză exterioară, ce a dus la excluderea soțului de drept din viața ei, un fiu care face un „studiu de caz” și descoperă, pe cale intuitivă, pentru el, și printr-o veritabilă *confruntare*, pentru ceilalți, adevăratul mobil, erotic și social în cele din urmă, al trădării. În acest scenariu mundan, morțile „de-adevăratelea” din tragedia lui Shakespeare apar ca morți afective, iar „nebulia” personajelor, a lui Hamlet sau a Ofeliei, e starea de alienare de după un cataclism ce surpă lumile interioare. Cum subliniază și Alina Nelega, piesa lui Shakespeare apare ca inadecvată cultural astăzi, dar rămâne atât de percutantă prin conținutul ei afectiv, prin calitatea sa de „muzeu al emoțiilor” (*Ibidem*). Ceea ce explică, probabil, poziția ei de top între tragediile shakespeariene: „cea mai puțin înțeleasă de critici, cea care provoacă cele mari discuții contradictorii și dureri de cap regizorilor și teatrologilor, [...] totuși, cea mai rodnică din punct de vedere intertextual”, conchide Pia Brânzeu într-o recentă carte dedicată „fantomelor” prin care Shakespeare continuă să îi bântuie pe scriitori (2022: 297). Piesă cameleonică, crede și Adrian Papahagi (2021: 58), pentru că *Hamlet* își mulează înțelesurile în funcție de interpret, și „nu o dată, cei care au încercat să-l deslușească s-au descris pe sine”.

Romanul Alinei Nelega rescrie în narativ în primul rând această dimensiune interioară problematică a celei mai shakespeariene dintre piese, inserându-se în zonele sale de clar-obscur, cele care privesc trăirile, emoțiile, sentimentele, motivațiile. O face sub forma unui discurs confesiv rupt în două monologuri ce pun în oglindă două versiuni în conflict. Al mamei, personajul vocal aici, se întinde pe șase capitole ce reface complicitatea evenimentelor spre o catastrofă similară celei shakespeariene, și al fiului, concentrat în ultimul capitol, al șaptelea, un fel de apendice care dinamitează tot eșafodajul justificărilor construit înainte. Personajul celebru prin multele și lungile lui solilocvii e aproape redus la tăcere și, nu întâmplător, ajunge să facă o obsesie pentru fotografie, asamblându-și instantaneele în adevărate discursuri, acuzatoare la adresa celor din jur, care nu trădează și nu manipulează, precum cele făcute din cuvinte.

La fel ca în tragedia clasică, prezentul narativ se reduce la o singură zi ce concentrează însă întreaga teatralitate și tensiune dramatică din hipotextul shakespearian. O zi în care mama Amona (Gertrude), regizoare a unui teatru de provincie și fiul, numit Marius, precum tatăl său (Hamlet fiul și Hamlet tatăl), se urmăresc prin casă – ea cu îngrijorare, el cu ostilitate –, își ghicesc gândurile, își parează gesturile, se suspectează reciproc, se controlează pasiv-agresiv. E ziua ce se va încheia cu debutul MITFestului, pe a cărui scenă, concretă, vor juca, dar

de fapt vor trăi, chiar scena fictivă, finală a tragediei shakespeariene, cea în care Hamlet, Laertes, Claudius și Gertrude se înfruntă și se precipită fiecare prin celălalt spre moarte.

Precedențele istoriei tragice se încheagă anevoios din secvențe rememorative noncronologice, mai mult analitice decât epice, disipate în materia confesivă a celor două discursuri paralele, trădând vieți paralele, trăite într-o tăcere apăsătoare sub care însă „colcăie emoțiile”, „sapă adânc în carnea noastră și ne consumă” (198)¹. Sunt monologuri discontinue, rupte de corpuri diferite de literă (italic și regular), marcând pendularea obsesivă între trecut și prezent. Mai mult trecut în cazul mamei, care, „simțind enorm și văzând monstruos”, coboară adânc în preistoria sciziunii lor și caută să-și justifice inițiativele. Mai mult prezent în cel al fiului, căruia autoarea îi dă și rolul lui Horațiu din piesa lui Shakespeare, acela de cronicar „în transmisiune directă”, chiar și de dincolo de moarte, al ororilor care umplu scena finală cu cadavre. Despre viitor, evident, nu poate vorbi, iar monologul său se încheie, parcă mai motivat decât la Shakespeare, cu cuvintele „Restul e tăcere”.

Tematizări (neo)shakespeariene

Alina Nelega păstrează angrenajul temelor hamletiene – nebunia, manipularea, identitatea, trădarea –, dar le recalibrează în manieră proprie și folosește avantajele modului narativ pentru a schimba raportul dintre evenimential și emoțional, configurând astfel mecanismele intens reactive ale personajelor. În primul rând, desființează tema *nebuniei simulate* construindu-și propriul Hamlet după modul în care, ca om de teatru, a citit piesa lui Shakespeare, respectiv ca un caz de psihoză, de patologie reală, în care realitatea interioară, construită logic, se substituie celei exterioare și ajunge să o ignore cu desăvârșire. Comedia nebuniei, pe care Hamlet decide să o joace pentru a afla adevărul, nu e credibilă, spune ea, căci „nu e oare unul din simptomele psihozei, faptul că se mimează pe ea însăși? Că joacă teatru? Fiindcă nu poți înțelege nebunia, nu poți intra acolo, nu te mai poți întoarce de-acolo” (Nelega, 2021). Or pentru a devoala patologia nebuniei, dispozitivul narativ are nevoie de un martor din afară, lucid, care să obiectiveze starea personajului și să-i înțeleagă suferința, rol care nu poate fi atribuit decât mamei. Valorizarea Gertrudei *pe dimensiunea maternală* este cea de-a doua mare intervenție în memoria culturală posthamletiană, dar Alina Nelega nu intră neapărat în competiție cu modelul, ci marșează pe valențele neexploatate ale schematicii regine. De fapt, este vorba despre o dublă transformare sau despre ceea ce Genette (1982: 394) numește „valorizare secundară” în creațiile palimpsestice: trecerea unui personaj dintr-un plan subsidiar

¹ Citatele din roman sunt reproduse după ediția: Alina Nelega, *un nor în formă de cămilă*, Iași, Polirom, 2021.

într-un rol de prim-plan și dintr-o poziție depreciată într-una reabilitată. Personajul Alinei Nelega nu e Hamlet, ci Gertrude (Amona), o mare nedreptățită de montările clasice, îndatorate unor clișee paternaliste – „femeia adulteră, mama crudă și aservită puterii, scorpia” (Vornicu, 2022) –, eludându-se suferința ei în fața alienării lui Hamlet și dorința de a-i recupera dragostea: „în textul lui Shakespeare povestea care se spune e tragedia prințului, iar în romanul meu, e a mamei. La Shakespeare e o tragedie a nebuniei, la mine e o tragedie a martorei care se contaminează și încearcă să intre în lumea delirantă a fiului, să-l înțeleagă, la început cu resorturile logice ale rațiunii și acțiunii, iar apoi cu singura resursă emoțională, irațională, care îi leagă: dragostea maternă” (*Ibidem*).

John Updike în *Gertrude and Claudius* (2000, traducere în română Paralela 45, 2006) apela la aceeași strategie de valorizare, oferind un *prequel* narativ al prezentului din piesă, care să justifice adulterul, vechi de doi ani, al reginei printr-o diferență temperamentală și caracterială. „Găurile” textului shakespeareian i-au permis să ficționalizeze tinerețea unei Gertrude victimă a timpului său: de stirpe regească, cu o personalitate debordantă, dar condamnată, prin mariajul politic cu ursuzul și indiferentul Hamlet tatăl la o existență searbădă și frustrantă. Adulterul ei apare ca o supapă cel puțin acceptabilă când întâlnește în persoana lui Claudius o ființă de o complexitate și o forță a trăirii similare.

Și strategia inversă, a devalorizării Gertrudei, a fost exploatată palimpsestic, semn că personajul shakespeareian cu prea puține replici a fost perceput ca evaziv, iar relația mamă–fiu ca una problematică. În fantezistul *Nutshell* (2016, în românește *Coajă de nucă*, Polirom, 2019), Ian Mc Ewans dezvoltă relația mamă–fiu pe versantul opus, dând, prin dependența ombilicală a fătului vorbitor de mama însărcinată, un conținut fizic legăturii lor psihanalitice în care Freud (2009: 319-321) a văzut o ilustrare a complexului oedipian. Aflat în stadiul uterin, Hamletul său e martorul crimei puse la cale de cei doi adulterini, însă, prin voința lui intempestivă de a se naște, reușește să dejoace planul acestora de a fugi și a se descotorosi de copilul nedorit și să o obțină pe mamă doar pentru el, fie și în închisoarea în care ea își va ispăși pedeapsa.

În sfârșit, o temă forte a romanului este cea a *identității*, catalizator semantic care adună în zone de coerență materia epică și în același timp o scurtcircuitează. Cine e mama și cine e fiul dincolo de rolurile lor, care e victima și care e opresorul în tot acest amalgam de conflicte pe care le naște relația mereu ambiguă dintre realitate și imaginație? Mottoul romanului decupat din tirada adresată de Hamlet lui Laertes (actul V, scena II), prin care cel dintâi se deresponsabilizează de uciderea lui Polonius, privilegiază această pistă de lectură. Îl redăm mai jos în traducere:

[...] Iar fapta mea
Ce ți-a rănit și firea, și onoarea,
Stârnindu-ți ura, fu doar nebunie.
Să-i fi făcut rău Hamlet lui Laert?
Hamlet, nicidecum: de-i Hamlet dus de-acasă
Și-așa, nebun, i-o coace lui Laertes,
Hamlet nu recunoaște că i-a copt-o.
Dar cine, -atunci? Sminteala lui. Se cheamă
Că-i Hamlet victima, iar nu făptașul,
Căci nebunia-i este-al lui dușman.

(Shakespeare, 2016: 314)

În lecturile clasice ale piesei, tema identității a fost mereu ecranată de cea a nebuliei simulate și a răzbunării care ar justifica duplicitatea și versatilitatea personajului evidente în schimbările sale de dispoziție și de discurs. În general, Hamlet a fost receptat ca personaj de o sensibilitate romantică melancolic-maladivă și ca model al omului modern, cu complexitatea sa contradictorie. Dar dincolo de aceasta, se recunoaște că „problema hamletică [...] a continuat să provoace perplexitatea critică a cititorilor moderni” (Battaglia, 1976: 182). Este și opinia, recentă, a autorilor studiului ce prefațează ultima traducere a piesei în română: „protagonistul pare să oscileze uneori între nebunie și luciditatea rece a omului sănătos mintal, părând ba un răzbunător autentic, ba un actor distribuit fără voia lui într-o tragedie a răzbunării; ba un îndrăgostit ce ține cu adevărat la Ofelia și la mama lui, ba un misogin absolut” (Cinpoș, Volceanov, 2016: 33).

Lumea ca teatru, teatrul ca lume

Complexul tematic, deopotrivă shakespearian și revizionist, își găsește cea mai adecvată ilustrare prin plasarea intrigii în spațiul unui teatru de provincie contemporan, cu personaje oameni de teatru care își dispută nu numai profesia, ci și viața pe scenă sau mută scena în spațiul personal, al relațiilor de familie. Teatrul cu lumea sa de închipuiri și iluzii e mediul propice pentru ambiguizarea identităților, pentru dedublări, interpretări personale, jocuri de tot felul, pentru balansul dintre *a părea* și *a fi*. Momentele-cheie ale poveștii shakespeariene se mută în sala teatrului, în foaiere sau în cabinele actorilor, încât granița dintre spectacolul de pe scenă și spectacolul vieții rămâne una mereu fluidă.

Procedeele actualizării a devenit un trend al rescrierilor operei shakespeariene și a fost aplicat programatic în cadrul proiectului aniversar Hogarth–Shakespeare (lansat în 2014), o serie de autori consacrați imaginându-și, cu mai multă sau mai puțină verosimilitate, cum ar arăta *plot*-urile dramaturgului în zilele noastre marcate de obsesia corectitudinii politice, dar și de maladii contemporane precum infracționalitate, consum de droguri, boli psihice, îngheț afectiv. Au fost publicate șase recontextualizări în narativ ale pieselor shakespeariene

(primele cinci apărând și în traducere românească la editura Humanitas): *Vinegar girl* de Anne Tyler (după *Îmblânzirea scorpiei*), *Shylock is my name* de Howard Jacobson (după *Neguțătorul din Veneția*), *A Gap of Time* de Jeanette Winterson (rescriere a *Poveștii de iarnă*), *Hag-Seed* de Margaret Atwood (o piesă în piesă după *Furtuna*), *New boy* de Tracy Chevalier (*Othello* reinventat), *Macbeth* de Jo Nesbø și *Dunbar* de Edward St Aubyn (un nou *Rege Lear*). În toate acestea, spații heterotopice, funcționând ca sisteme în sine, guvernate de reguli specifice – școala, închisoarea, poliția, cartierul evreiesc, industria show-ului, laboratorul de cercetare sau sanatoriul – și-au revendicat lumile ficționale shakespeariene ca puncte de emergență a unor conflicte general valabile.

Alina Nelega propune o heterotopie ce descinde în mod vădit din Shakespeare, cea a teatrului deopotrivă ca spațiu instituțional și ca mediu al simulacrelor, o lume în lume, aflată sub semnul paradoxului: maxim închisă prin ierarhia și profesionalizarea stricte și maxim deschisă prin universurile ficționale pe care pe care le încapsulează. Ne e greu să o credem pe autoare când spune că a ales teatrul doar pentru că era o soluție la îndemână² de vreme ce romanul ei construiește pe această „scenă” sisteme de reprezentări suprasemnificante și „foarte” shakespeariene ținând de *motivul lumii ca teatru* pentru care bardul din Avon este, alături de Calderon, un reper esențial. Mai degrabă am spune că explicația stă în teza pirandelliană a subiectului și a personajelor care își găsesc singure autorul. Foucault (1984: 758-759) exemplifică prin *teatru, cinematograful sau grădina* heterotopiile de tipul *imago mundi*, care au puterea de a reuni într-un singur spațiu concret, pe dreptunghiul scenei, al ecranului ori în perimetrul rectangular al terenului, mai multe spații care sunt în esență incompatibile. Am spune că heterotopia teatrală este prin excelență una pulverizantă pentru că ilustrează *in actu*, în sincronia reprezentării și a receptării, principiul identității și al alterității spațio-temporale. Căci, deopotrivă heterocronie, teatrul e exercițiul multiplicării infinite și, implicit, al identității problematice, mereu reconfigurată într-o zonă terță în care se întâlnește universul scenic cu universul ficțional, actorul și rolul.

Ideea că teatrul e un microcosmos în sine apare textualizată prin numeroasele „grefe” shakespeariene: teatrul e o „cetate”, un alt Elsinore, sau un castel lugubru în care rivalii își „picură în ureche cuvinte otrăvite”

² „Ea [povestea, n.m.] ar putea foarte bine să existe într-o corporație sau într-o primărie sau într-un restaurant chinezesc, doar că aceste lumi îmi sunt total necunoscute, nu aș ști care sunt relațiile zilnice și nici substanța conflictelor dintre oameni” (Vornicu, 2022).

(77), se petrec crime și apar stafii, în cele din urmă, „un cavou regal” unde oamenii își îngroapă sufletele. Marius, soțul Amoniei, directorul de teatru, a fost un „rege al scenei” și a murit pe scenă jucând rolul unui personaj care moare. Marius fiul și prietenii lui – Horațiu, Raul și Geo (cei din urmă, replica butaforică a lui Rosencrantz și Guidenstern) – sunt cu toții actori tineri, „fii rătăcitori” tentați, dintr-o revoltă generaționistă, de mirajul teatrului independent. Se vorbește despre „drogul” teatrului, despre „sacralitatea”, dar și despre „toxicitatea” lui, despre ambivalența pe care o injectează în existența de zi cu zi a oamenilor de scenă, despre capacitatea artei actorului de a scoate la suprafață demonii interiori. Teatrul e „loc al miracolelor” sau o „enigmatică peșteră a lui Ali Baba, unde, oricum ai intra tot te alegi cu ceva” (59), e „erotic” și „mistic”. Un spațiu recunoscut ca oximoronic și contradictoriu și la Shakespeare care îi denunță dimensiunea duplicitară, căci „în una și aceeași piesă, ba chiar, deseori, în interiorul unuia și aceluiași monolog, protagonistul trece de la afirmarea puterilor spectaculare ale teatrului la conștiința, exaltată sau grotescă, a «falsității» lui, a abilității cu care știe să se prefacă, să imite, să amăgească, din dorința de a crea o «iluzie a adevărului»” (Banu, 2010: 25).

Suprapunerea, chiar confuzia viață–scenă e hotărâtoare pentru destinul personajului principal, dar, ca un bulgăre de zăpadă, antrenează și alte vieți, împingându-le, în rostogolirea lui, spre neant. Regizor și director artistic, Amona e prinsă într-un conflict între maternitate și carieră, își trăiește profesia ca pe o profesiune de credință, extinzând-o chiar și dincolo de marginile scenei, în propria familie, unde joacă roluri discreționare mai cu seamă din momentul în care fiul, afectat de moartea tatălui, dă semne de dezechilibru nervos. Maternitatea ei multă vreme ignorată din cauza profesiei devoratoare – mai devoratoare pentru o femeie, care, ca să răzbească în sistem, trebuie să devină unul dintre *big boyz* – iese la suprafață și ajunge să se manifeste paroxistic, printr-un control deplin al vieții fiului, implicând până și manifestări paranoice. În procesul acuzat–acuzator, măcar asupra dragostei materne toxice sunt amândoi de acord:

... e posibil ca eu să fi făcut din tine ceea ce ești; cu imprudența mea și dragostea mea necumpătată, mi te-am asumat în întregime și ți-am negat, oarbă, natura. (166-167) /

... știi ce spui, de fapt? Că nu mă iubești decât condiționat, dacă mă poți avea; că nu mă înțelegi decât dacă mă poți controla, stăpâni, încorpora în tine – asta înseamnă pentru tine a înțelege. Acceptă-mă, nu mă înțelege, lasă-mă, nu mă mai ajuta. Nu sunt al tău, nimeni nu e al nimănui, suntem doar ai noștri și nici măcar ai noștri nu suntem pe deplin, iar când vrem să-i avem pe ceilalți nu mai suntem nici ai noștri. (200-201)

Pe Marius, spune fiul, l-ar fi ucis ea și iubitul ei mai tânăr cu cincisprezece ani otrăvindu-l în fiecare zi cu legătura lor adulterină din dorința de a se răzbuna pe nenumăratele infidelități ale directorului de teatru care își „testa” în prealabil viitoarele angajate. Claudiu, cu care împărțea „frățește” aceeași cabină, s-a grăbit apoi să-i preia postul de director interimar și amândoi să-și afișeze relația veche de doi ani. Există și o „victimă colaterală” și aceasta e Lavinia/Ofelia, actrița orfană de mamă, pe care Amona o consideră fiică adoptivă, dar nicidecum o potențială iubită a fiului, motiv pentru care îi cultivă fragilitatea și o îndepărtează în teatrul de păpuși. Și mai există o serie de victime prin hazard sau prin complicitatea evenimentelor: Paul ce împărțășește destinul lui Polonius și moare pentru că a fost confundat cu Claudiu; Ovidiu (Laertes), intrat în scenariu ca să răzbune moartea tatălui; cuplul Raul și Geo, ajuns în locul lui Marius în sanatoriul de boli psihice; Claudiu însuși, pe care, tot ca în *Hamlet*, Marius îl ucide abia după ce mama a băut paharul cu otravă.

Absentă din istoria crimei shakespeariene, cum sugerase Stafia, mama Amona/Gertrude se află aici în rolul declanșatorului tragic. Mama sau Teatrul, acest suprapersonaj implicat în toate actele umane, care ajunge să joace rolul de destin pentru toți cei care au făcut pactul cu el? Chiar și conflictul erotic dintre ea și Marius tatăl apare relativizat într-o lume în care se admite condescendent că experiența de viață diversă, inclusiv cea extraconjugală, e o condiție a muncii actorului sau cel puțin o mondenitate ori o supapă de eliberare a tensiunilor artistice, precum alcoolul și experiențele psihedelice. Câteva secvențe din roman intră perfect în angrenajul semnificativ al toposului *lunii ca teatru* și rezolvarea lor textuală nu și-ar putea găsi un spațiu mai potrivit. Apariția stafiei pe scenă e reprezentația de maxim impact, construită pe jocul ambiguității teatrale. Este ea o farsă făcută de un actor îmbrăcat în costumul de rol al tatălui mort recent sau o nălucire a minții rătăcite și alcoolizate a lui Marius fiul, favorizată de poveștile despre strigoi care noaptea ar bântui teatrul și de scârțâitul decorului vechi? Sau el chiar „a venit din proprie voință”? Adevărul nici nu contează, contează doar că „el n-a apărut degeaba” (199), că e expresia conștiinței acuzatoare a fiului.

Alte scene-cheie sunt realizate în respectul verosimilității nu fără a implica rolul, semnificația sau magia teatrului în avansarea acțiunii. Scena în care Hamlet ratează uciderea lui Claudius căci îl găsește pe acesta rugându-se e rescrisă magistral în ideea că teatrul și arta actorului reprezintă pentru cei care îl slujesc un sacrament. Imaginea lui Claudiu care repetă în singurătate, la buza scenei cu trapa deschisă, moment intim când „dialogul se frânge în rugăciune, singurul partener e Dumnezeu Actorilor” (108) îi paralizează noului Hamlet pornirea de a-l împinge

peste rampă, pentru că „nu merită să moară pe scenă” (109), la fel cum Claudius al lui Shakespeare nu merita să fie trimis direct în rai.

De asemenea, înmormântarea Laviniei prilejuiește formatarea în registru burlesc a scenei în care groparii Ofeliei divaghează pe tema vanității vieții. Rolurile sunt transferate sunetistului și luministului teatrului, doi clovni cinici care aranjează foaierul, în mijlocul căruia tronează un catafalc gol, în timp ce își mănâncă prânzul proletar sau se cinstesc cu whisky-ul subtilizat din biroul directorului. Efectul de deriziune macabră e potențat prin îmbinarea „cugetărilor adânci”, cu cântece licențioase și cu anecdote despre marii actori ale căror fotografii sunt coborâte de pe pereți pentru că „foaierul ăla prea seamă cu un cimitir” (176). Craniul bufonului Yorick devine „fața rânjită” și „poza proastă” a comediantului care i-a înveselit lui Marius copilăria. Viața pare să bată teatrul, constată regizoarea care asistă din umbră la acest moment atât de reușit încât se gândește să îl distribuie într-un spectacol: „Mă întreb doar dacă în scenă ar mai fi la fel de adevărat” (179).

Schema relațiilor mamă-fiu e afectată și de un conflict secundar, care complică tema identității pe linie profesional-artistică. Divorțul dintre teatrul *mainstream*, teatrul iluziei bazat pe reprezentare și pe paradoxul actorului, și teatrul „trăirist”, de tip *performance*, artă a prezenței și a prezentului, îmbibat de un militantism „de miting”, teatrul disprețuit de „clasicii” scenei pentru că nu are nevoie de talent și profesionalizare, ci doar de autenticitate și revoltă, e echivalentul negocierilor de putere din *Hamlet* dintre Norvegia și Danemarca, dintre nou și vechi. Aflăm că, deși îl angajează la teatru, mama refuză să-și distribuie fiul în spectacolele regizate de ea, că pe el descendența din părinți actori îl complexează și îl lipsește de certitudinea valorii proprii. În răzlețirea lui se poate citi revolta lui Hamlet educat la școala Renașterii împotriva unui vechi sistem feudal: „Sunteți morți și nu vă dați seama de asta, jucați povești moarte pentru un public mort, care de mult e oale și ulcele, și numiți asta artă, cultură! Tot teatrul vostru e mort, putred și pute!” (83).

Sunt multe tipuri de conflicte implicate în sciziunea mamă-fiu și problematizarea lor dă romanului forța motivațiilor psihologice capabile să susțină spectaculosul intrigii shakespeariene până în finalul ce consemnează schimbul de putere în lumea pe care acest Hamlet dezabuzat o lasă moștenire unui alt Fortinbras, perfect pregătit pentru voracitatea ei. Ceea ce dă însă forță finalului și rotunjește proiectul de valorizare a personajului feminin este moartea deliberată, și nu accidentală, a mamei care bea cupa cu otravă destinată fiului ca să-i salveze prin sacrificiul ei viața. Sacrificiu inutil în planul exterior, dar care-i aduce iertarea și lansează retrospectiv și o altă pistă de lectură a istoriei tragice, cea freudiană: „Ai ales, iar el [Claudiu n.n.] nu reușește

să ne despartă. Ești a mea, sunt al tău. Bine-ai venit, mamă, pășim în sfârșit, împreună, pe același drum. Te iert” (221).

Ne întrebăm, citind acest final, dacă este teatrul un mijloc de revelare a adevărului, cum crede Hamlet punându-i pe actori să joace sub propria regie *Cursa de șoareci*, sau, dimpotrivă, unul al ambiguității lui? Romanul Alinei Nelega pare să nu dezmințască vectorul de semnificație pe care s-a construit pas cu pas și să lase povestea generată de dispozitivul teatral – responsabil, în planul configurării narative, de tot ceea ce înseamnă mimare, invenție, exagerare – la latitudinea publicului/cititorului.

REFERINȚE:

- Banu, George, *Shakespeare. Lumea-i un teatru*, Nemira, 2010.
- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Univers, 1976.
- Brînzeu, Pia, *Fantometele lui Shakespeare*, vol. I, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2022.
- Cinpoș, Nicoleta, Volceanov, George, *De trei ori Hamlet: extinderea canonului shakespeareian în limba română*, prefață la William Shakespeare, *Opere II. Hamlet*, ediția a II-a, coordonată și îngrijită de George Volceanov, traducere de Violeta Popa și George Volceanov, București, Tracus Arte, 2016, p. 5–69.
- Foucault, Michel, *Des espaces autres*, în *Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 2: *Interpretarea viselor*, traducere din germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2009.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Nelega, Alina, *Fragmente de jurnal, un nor în formă de cămilă*, în „Suplimentul de cultură”, 16 iulie 2021. <https://suplimentuldecultura.ro/35467/fragmente-de-jurnal-un-nor-in-forma-de-camila/>
- Papahagi, Adrian, *Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. Titus Andronicus. Hamlet*, Polirom, 2021.
- Shakespeare, William, *Opere II. Hamlet*, ediția a II-a, coordonată și îngrijită de George Volceanov, traducere de Violeta Popa și George Volceanov, București, Tracus Arte, 2016.
- Vornicu, Andrei, *Scriitorul e un animal însingurat, o ființă monologală, pe când în teatru nu ești singur, ai nevoie de ceilalți. Interviu cu Alina Nelega*, 18. 02. 2022. <https://atelier.liternet.ro/articol/31360/Andrei-Vornicu-Alina-Nelega/Scriitorul-e-un-animale-insingurat-o-fiinta-monologala-pe-cand-in-teatru-nu-esti-singur-ai-nevoie-de-ceilalti.html>

Humour as Self-Deprecation in *Born a Crime: Stories from South African Childhood* by Trevor Noah

Sandiso Ngcobo*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.3

Abstract:

Born a Crime: Stories from South African Childhood is a captivating memoir penned by a globally acclaimed South African comedian, Trevor Noah, delving into the hardships he and those around him endured during the oppressive Apartheid-era government and colonialism. This article analyzes instances where the comedian author employs a self-deprecating humour style to add depth to his narrative of stories from South African childhood. To conduct this analysis, we adopt cognitive and incongruity theoretical frameworks. Our methodology is qualitative, involving the analysis of selected texts to present thematic data. The findings reveal that the author's transparency about his life, from the title of the book to his relationships with others, delves into painful details of his childhood experiences during the traumatic history of the nation in which there was oppression. However, he presents these experiences with self-deprecating humour that simultaneously entertains and educates readers about the socioeconomic issues prevalent in South Africa at the time. Noah's storytelling strategy can be understood within the context of comedians' freedom to explore sensitive matters about themselves to entertain their audience.

Keywords: Apartheid, communication, self-deprecating humour, South Africa

Introduction

Humour in the literature serves as a powerful tool to address sensitive subjects (Untarini et al., 2022). Humour is so powerful that it can serve as a coping mechanism not only to deal with a difficult childhood but also to heal the past suffering of the whole nation (Ngcobo & Roya, 2023). It offers a means to alleviate the weight of stressful or traumatic situations through a more lighthearted approach to communication (Ellithorpe et al., 2014; Meyer, 2000; Sorensen, 2008). By skillfully presenting inconsistencies, authors aim to elicit amusement from their audience (Baisley & Grunberg, 2019; Sorensen, 2008). This

* Associate Professor PhD, Department of Communication, Mangosuthu University of Technology, South Africa, sandiso@mut.ac.za

technique effectively captures the attention of readers, directing it towards the core message in the hopes of influencing their future behavior and attitudes. Authors can employ humor to raise awareness of social or political issues, encouraging the audience to reflect on and contribute to societal transformation (Sorensen, 2008). In pursuit of this objective, comic authors may even employ humor at the expense of their personal lives and those of others around them.

However, not everyone has the skill to express humor in communication. Achieving the status of a comedian requires great effort to ensure that the audience finds amusement in their words. In the process, it is not uncommon for comedians to tackle sensitive topics head-on, even those considered taboo by society. They may poke fun at politicians, religion, racism, tribalism, sexual orientation, and gender inequality. Surprisingly, the audience would not complain about these jokes but rather find humor in the unexpected remarks. Furthermore, comedians often go to the extent of making jokes about themselves, a style known as self-deprecating humor or self-putdowns (Russell, 2002). Self-deprecating humor involves joking about oneself as an individual or as a member of a group, embracing stereotypes and accepting one's shortcomings to alleviate tension (Ellithorpe et al., 2014; Rawlings & Findlay, 2013; Shaikh & Vyas, 2022). Comedians may use satire or criticism against themselves to achieve humor (Kallergi, 2020). However, it is important to note that these self-assignments do not indicate self-hatred or self-censorship. Instead, they serve to diffuse tense social or political situations, accommodate others' perspectives, and gain favor by sacrificing themselves (Russell, 2002; Tsukawaki et al., 2019). Furthermore, self-deprecation is encouraged because it promotes positive humor that contributes to friendship, tolerance, and self-affirmation (An et al., 2023; Dynel & Poppi, 2020). Sharing self-defeating humor is a sign of positive self-esteem, as it allows people to laugh with others at stereotypes rather than being laughed at (Brown et al., 2019; Rawlings & Findlay, 2013; Shaikh & Vyas, 2022). Ask and Abidin (2019) content analysis of student memes in a Facebook group found that self-deprecation humor was used to avoid displaying a perfect appearance but to share real daily struggles as they went through life.

As simple as it might sound, humour is paradoxical. This is because, while it is easy to recognise and appreciate, it is at the same time difficult to describe analytically and empirically in a satisfactory manner (Alm-Arvius, 2010). However, this has not prevented studies on humour. Humour has been studied across different disciplines and in multidisciplinary studies such as philosophy, business, marketing, linguistics, anthropology, intercultural studies, leadership, health, psychology, linguistics, and sociology. However, research that examines humour in literature and linguistics is underdeveloped because of the

tendency to focus on serious writing. Humour or comedy in literary studies suffers from the perception that it lacks value, status, seriousness and is lightweight when compared to tragedy that is considered deep, dark, and heavyweight (Cheetham, 2003). This ignores the value of humor as a means of communication that is essential to human life and a crucial competence for a successful social life (Borisova, 2019; Harakchiyska & Borisova, 2020). It is no wonder that when people are asked about the preferred characteristic in a communicator or their partner 'a sense of humour' often receives a mention and admiration. Indeed, a sense of humour is essential in establishing and sustaining social networks and social groups (Zeigler-Hill et al. 2013).

In the context of this article, Trevor Noah writes about himself and the people around him during the traumatic period in South African history when there was Apartheid and colonialism. This period was associated with racial and tribal tensions. Since he is a world-renowned stand-up comedian, his writing makes an interesting case of examination of how he uses self-deprecation humour about his life and the people he interacted with (trevornoah.com). Against this background, the purpose of this paper is to outline the extent to which Trevor Noah employs self-deprecating humour to entertain the readers whilst sharing his story and that of many South Africans during his childhood.

Theoretical Framework

Humor is multidisciplinary and is hence studied drawing from various theories. Similarly, this paper draws from two theories to tackle the use of self-deprecating humour as a style in literary work. The two are incongruity and cognitive theoretical frameworks.

Various competing scientific theories are used to study different ways in which humour occurs. The three prominent are the superiority theory, the relief theory, and the incongruity theory. Firstly, the superiority theory asserts that the audience would laugh when the joke is about superior people or subjects reduced to inferiority by joking about them, such as politicians or religion. Second, the relief theory views humour as the moment when we laugh to release tension caused by fear, anger, and stress. This would include the humor created during and after the period of the coronavirus pandemic (COVID-19) to release stress and cope with its severity (Zahoor, 2020). Lastly, and widely accepted, is the incongruity theory which portrays humour as emerging when what we understand and expect about the world is suddenly presented in an inconsistent, illogical, or unexpected manner to trigger amusement or enjoyment (Cheetham, 2003; McGhee, 1979; Mulder & Nijholt, 2002). The incongruity theory entails the presentation of political, social, family and religious situations, concepts, or ideas in an inconsistent, unrelated,

or incongruent manner to evoke laughter in the audience (Mohamed & Bnini, 2020). However, when humor is in written form, it is not the same as when it is communicated in person, where the punch line would be clear in the ending of the story. As such, the reader might just smile or be in good spirits without necessarily laughing loudly (Cheetham, 2003).

Humour is cognitive in that as the audience listens or reads, they already build the possible outcome of the story in their minds from what they are used to (Canestrari & Bianchi, 2013). However, when the build-up of the storyline presents an unexpected shift or incoherent punch line, also known as the closing element, the audience finds the incongruity or the contradiction humorous (Canestrari & Bianchi, 2013). At the same time, humour is a creative product that is not accidental. Comedians think and prepare these punch lines in their minds and present them in written text or person using language, whether verbal or/and nonverbal (Azeez & Al-Bahrani, 2019). It is in this sense that humour involves sudden changes in perceptions, thoughts, and expectations that it is regarded as a cognitive phenomenon (Morreall, 2009). Moreover, humour has cognitive benefits for patients and ordinary people (Menekli & Doan, 2021).

Methodology

The methodology is qualitative and descriptive, in which Trevor Noah's autobiography is a case study that is subjected to analysis. It is a desk-top study in which the literature is reviewed and data are collected from the electronic copy of Noah's (2016) book. The collection and analysis are, however, limited to the first part of the book that has eight chapters. The collected data are presented in three themes that are consistent with the objectives and questions of the study.

Findings and Discussion. Suffering

The story opens with a near-rape and death incident in which Noah, aged nine, is thrown out of a speeding minibus taxi by his mother, Patricia, who also has to jump out with her little child, Andrew. Once they are safe after running, Noah sees humour in the whole experience because he was half asleep when it happened. He says the men chasing them would have woken him up before killing him, unlike his mom who just threw him out of the vehicle in his sleep. They argue with his mother saying 'Thanks to God' that they were safe and Noah asserts that it was a punishment from God for not staying home when his car would not start. This exchange of words ends with them 'laughing together through the pain'.

Noah writes about gender-based violence (GBV) within his extended family as if it were a small matter. Dinky used to physically abuse Noah's aunt, who would retaliate by chasing Dinky with a pot of

hot water just “to teach her man a lesson” rather than ending it with ‘hot cooking oil’.

Joking about yourself

Noah describes his relationship with his mother as similar to that of the “Tom and Jerry” cartoon because his mother was always chasing him when he misbehaved. When she could not catch him, she would shout ‘Thief’ to draw the attention of the community to help. Since the community was intolerant of crime, they would not hear his pleading that “I am her son!”.

The second chapter is titled ‘Born a crime’ to poke fun at the fact that he was born a racially mixed child during apartheid. At the time ‘one of the worst crimes you could commit was having sexual relations with a person of another race’ because it was ‘worse than treason’. Yet, he is quick to point out the irony of the whole thing because the same Dutch people who created this law were the first to have sexual intercourse with black people. After all, racially ‘mixed children’ were observed just ‘nine months’ after the arrival of the Dutch. To further complicate it, when the police caught them they would only ‘beat them, arrest them’ if they are black and ‘charged them with rape’. However, the white partner would get away with a warning and an excuse that they ‘were drunk’.

Part of the reason he was born to a twenty-four-year-old Xhosa woman is because most ‘prostitutes in town were Xhosa’ tribes that slept with white foreigners who were Portuguese or German, like his father. His birth certificate neither says he is Xhosa nor Swiss, but states that he is ‘from another country’. He describes himself as a ‘proof’ of his parents’ “criminality”. As such, he could not freely interact with his parents in a public space. His father would run away if he called him “Daddy” and chase him thinking “it was a game”. His mother also had to ask a coloured friend, Queen, to ‘act like my mother, and my mother would walk a few steps behind, like she was the maid’. This made his black mother look like ‘photobombing the picture’ when they took one together.

He describes the township of Soweto where his mother’s relatives stayed as designed so that the military could easily ‘bomb the shit of everyone’ in case ‘the monkeys’ tried to rebel against apartheid. When visiting Soweto he was not free to roam the streets because his “family could have been deported, my gran could have been arrested”, leaving one wondering where they would have been deported from their native country. When his cousins were playing with other black neighbors, he had to stay alone and had ‘to remember to be with people’.

Noah writes about the practice of witchcraft, ‘Mother Nature’, in South Africa to have your enemy killed. He exaggerates that ‘there are no tall buildings, few tall trees, nothing between you and the sky, so



people are hit by lightning all the time'. Should you be arrested and tried for murder, your 'attorney' argument cannot be 'Witchcraft is not real'. No, no, no. You will lose".

Noah likens family feuds among black poor people to the 'Game of Thrones', a popular television series based on a book series. He narrates that his mother would warn him not to eat anything when visiting the other family. Knowing that his mother was 'very Christian', he would ask her 'Why don't I just pray to Jesus and Jesus will take the poison out of the food?'

Politically Traumatic Experiences

The old racist government system was officially called apartheid to emphasise that it was based on keeping citizens apart from each other and treating them unequally by giving them different rights and privileges. However, Noah describes it as 'genius' because it promoted 'apartheid hate' not only across racial lines but also among black people who turned against each other based on tribalism. Thus, when democracy or freedom came with the release of political prisoners, it was described as a 'bloodless revolution' because no white people were killed. Instead, it was black people turning against one another that their "blood ran in the streets".

The Dutch were the first colonizers to enslave black people until they were stopped by the British. However, Noah describes the Dutch as 'the white tribe of Africa', because they later called themselves Afrikaners after developing a new culture and Afrikaans language made of a mixture of Dutch and African languages.

Noah illustrates apartheid for 'any American to understand' by comparing it to the treatment of natives in America who experienced forced removals, black people who were subjected to slavery and segregation. However, he says that all these three things happened to black people in South Africa 'at the same time' during apartheid.

Noah is surprised to learn that there was an option to go into exile to escape prosecution during apartheid. However, he fears that black people trying to sneak out of the country would have been 'thrown out of an airplane' and fractured all their bones and after healing from the hospital will be shocked to learn that they could have carried 'parachutes' to save themselves from this ordeal.

Naming/Identity/Apart-hate

The painful history of South African politics is centered on the system of government that was designed to keep people of different races and tribes apart in what became known as apartheid. However, Noah humorously uses the word 'apart-hate' to refer to the separation of people according to racial and tribal lines. He unexpectedly described

this system as ‘genius’, as it helped the white rule ‘divide and conquer’ the black nation that came to hate each other instead of focusing on the white enemy. This has gone beyond freedom, as tribal wars and hatred have continued.

Conclusions

To downplay the past traumatic history, Trevor Noah uses his skills as a comedian by bringing humour to his storytelling, even to the point of self-deprecating. In narrating his personal experience and how Apartheid impacted his upbringing, he also tells stories about people he interacted with whilst drawing attention to the socio-politics of that painful historical period.

REFERENCES:

- Alm-Arvius, C., *Heading for witty poeticity: wordplay in headlines in The Times Literary Supplement*, in Stockholm Studies in Modern Philology. *Humour in language: textual and linguistic aspects*, p. 15-29, 2010, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-54298>
- An, I., Di, H., Yang, Z. & Yao, M., *Does my humor touch you? Effect of leader self-deprecating humour on employee silence: The mediating role of leader-member exchange*, *Psychology Research and Behavior Management*, 16: p. 1677-1689, 2023, <https://doi.org/10.2147/PRBM.S411800>
- Ask, K., & Abidin, C., *My life is a mess: Self-deprecating relatability and collective identities in the memification of student issues*, in *Information, Communication & Society*, 21(6), p. 834-850, 2018, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2018.1437204>
- Azeez, F. A. S., & Al-Bahrani, R. H., *A cognitive linguistic study of the satirical language in Al-Hajjar’s caricatures*, in *Journal of the College of Education for Women*, 30(1), p. 203-217, 2019.
- Borisova, T., *Linguistic aspects of the contemporary theories of humour*, Proceedings of University of Ruse, volume 58, book 6.3, 2019.
- Brown, R. *Self-defeating vs Self-deprecating humour: A case of being laughed at vs. laughed with?*, Melbourne, Swinburne University of Technology, 2019.
- Brown, R., Findlay, B. M., & Brinker, J., *Individual differences in the way observers perceive humour styles*, in *The European Journal of Humour Research*, 7(2), p. 116-136, 2019, <https://doi.org/10.7592/EJHR2019.7.2.brown>
- Canestrari, C. & Bianchi, I., *From perception of contraries to humorous incongruities*, in John Benjamins Publishing Company, 2013.
- Cheetham, D., *Written humour and humour theory*, in *English Literature and Language*, 40, 2003.
- Dynel, M., & Poppi, F. I., *Arcana imperii: The power of humorous retorts to insults on Twitter*, in *Journal of Language Aggression and Conflict*, 8(1), p. 57-87, 2020, <https://doi.org/10.1075/jlac.00031.dyn>

- Ellithorpe, M. E., Esralew, S. & Holbert, R. L., "Self" in self-deprecation: When deprecating humor about minorities is acceptable, in *International Journal of Humor Research* 27(3), 2014.
- Harakchiyska, T & Borisova, T., *The place of humour competence in foreign language teaching and learning*, Proceedings of ICERI2020 Conference, 9th-10th November 2020.
- Kallergi, A., *Self-deprecation of Horace's satirical voice during the Saturnalia celebrations* (satires 2.3 AND 2.7), in *Akroterion* 65, p.89-100, 2020.
- Menekli, T., & Doğan, R., *The relationship between humor style and death anxiety of palliative care patients*, in *International Journal of Health Services Research and Policy*, 6(3), p. 369-379, 2021, <https://doi.org/10.33457/ijhsrp.996104>
- Meyer, J.C., *Humour as a double-edged sword: Four functions of humour in communication*, in *Communication Theory*, 10(3), p. 310-331, 2000.
- Mohamed, B. & Bnini, C., *Analyzing the Incongruity Theory of Humor: George Carlin's stand-up comedy as a case study*, in *International Journal of Sciences: Basic and Applied Research (IJSBAR)* 54(5), p. 22-33, 2020.
- Morreall, J., *Humor as Cognitive Play*. Vol. 3 (Issue 2), p. 241-260, 2009, <https://doi.org/10.1515/JLT.2009.014>
- Mulder, M.P. & Nijholt, A., *Humour research: State of the art, technical report CTIT-02-34*, Center for Telematics and Information Technology, TKI Parlevink Research Group, University of Twente, The Netherlands, p. 24, 2002.
- Ngcobo, S., & Roya, W., *Unveiling humorous resistance: Incongruity and critical discourse analysis in "Born a crime: Stories from a South African Childhood"*, in *International Journal of Research in Business and Social Science* (2147-4478), 12(6), p. 334-342, 2023, <https://doi.org/10.20525/ijrbs.v12i6.2686>
- Noah, T., *Born a Crime: Stories from a South African Childhood*, New York, Spiegel & Grau, p. 920, 2016.
- Proekt, J., *Humor as a communication strategy in social networking services*, in *Communication Strategies in Digital Society Workshop (ComSDS)*, St. Petersburg, Russia, 2019, p. 61-64, <https://doi.org/10.1109/COMSDS.2019.8709653>
- Rawlings, M. R & Findlay, B.M., *A scale for self-deprecating humour*, Paper presented at the 10th Colloquium of the Australian Humour Studies Network, Newcastle, Australia, 2013.
- Russell, D., *Self-deprecatory humour and the female comic: Self-destruction or comedic construction?*, in *Thirdspace: a journal of feminist theory & culture*, 2(1), 2002.
- Shaikh, M., & Vyas, M., *Do Humour Styles have a Relation with Self-esteem? A Scoping Review*, in *Indian Journal of Positive Psychology*, 13(3), 2022, <https://iahrw.org/our-services/journals/indian-journal-of-positive-psychology/>
- Sorensen, M. J., *Humor as a serious strategy of nonviolent resistance to oppression*, in *Peace & change*, 33(2), p. 167-190, 2008, <https://doi.org/10.1111/j.1468-0130.2008.00488.x>
- Tsukawaki, R., Kojima, N., Imura, T., Furukawa, Y., & Ito, K., *Relationship between types of humour and stress response and well-being among children in*

Japan, in *Asian Journal of Social Psychology*, 22(3), p. 281-289, 2019, <https://doi.org/10.1111/ajsp.1369>

Untarini, N., Andjarwati, A. L., Artanti, A., Widyastuti, W., Tiarawati, M., *Impact of humorous narrative online advertising on attitude toward advertising: The moderating role of ads involvement*, in *Business Excellence and Management*, 12(4), p. 76-93, 2022. <https://doi.org/10.24818/beman/2022.12.4-06>

Zahoor, A., *Linguistic humor in memes to mitigate post Covid-19 severity* (October 30, 2020), in *Linguistics and Literature Review (LLR)*, 2020, <https://journals.umt.edu.pk/index.php/llr>

Zeigler-Hill, V., Besser, A., & Jett, S. E., *Laughing at the looking glass: Does humourstyle serve as an interpersonal signal?*, *Evolutionary Psychology* 11, p. 201-226, 2013, <https://www.trevornoah.com/about>

JESS

Concept of “Go Green” in O.V. Vijayan’s the *Legends of Khasak*: Growing Consciousness towards Mother Nature

Simran Yadav*
Naveen Kumar Mehta**

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.4

Abstract:

In recent years, the global “Go Green” movement has garnered significant attention, serving as a universal call to embrace sustainable living and prioritize environmental conservation. Drawing inspiration from Vijayan’s literary masterpiece, this study explores the parallels between the ecological challenges faced by the fictional world of *Khasak* and the urgent issues confronting our planet today. *The Legends of Khasak* intricately examines the intricate relationship between its characters and nature, offering a lens through which we can understand the intricate interplay between human actions and the environment. This paper posits that the “Go Green” movement, with its focus on sustainable practices, conservation, and the safeguarding of Mother Nature, resonates deeply with the themes presented in Vijayan’s work. The Present Paper aims to explore the Concept of Go Green in O.V. Vijayan’s *The Legends of Khasak* in the backdrop of growing consciousness towards Mother Nature.

Keywords: humanity, crises, suffering, nature, environment, pollution

Introduction

O.V. Vijayan, born Ottupulackal Velukkuty Vijayan on July 2, 1930, in Palakkad, Kerala, was a prominent figure in Indian literature, known for his contributions as a novelist, short story writer, and cartoonist. “O.V. Vijayan’s novels portray a deliberate submission to the forces of nature” (Lalitha, 2017: 122-132). His impact on Malayalam literature extended beyond crafting compelling narratives; he also emerged as a social commentator and political activist. One of his notable works is the acclaimed novel *Khasakkinte Ithihasam* (*The Legends of Khasak*), a masterpiece exploring spirituality, social dynamics, and existentialism through the character of Ravi, a young

*PhD Research Scholar, Department of English, Sanchi University of Buddhist-Indic Studies, Sanchi, Raisen (M.P.), ysimran356@gmail.com

**Associate Professor PhD, Department of English, Sanchi University of Buddhist-Indic Studies, Sanchi, Raisen (M.P.), nknmehta@gmail.com

teacher in the fictional village of Khasak. “O.V. Vijayan in ‘The Legends of Khasak’, conventional practices, local stories, myths, and religious ceremonies play a central role in guiding the community” (Akhil & Geetha, 2019: 375-377). Vijayan’s influence firmly places him among the celebrated novelists in the Malayalam language. “The philosophy of literature is considered in its third sense, where a writer may create books with the intention of substantiating a particular argument. However, when skillfully executed by an accomplished writer, philosophical themes can have a remarkably enduring impact on readers” (Rajendran, 2018: 89-95).

The term “Environment” encompasses the surroundings in which living organisms exist, including physical elements such as air, water, and land, along with social and cultural factors. A positive environment significantly impacts well-being, promoting physical health through clean air and water, proper waste disposal, and minimal pollutants. The quality of our surroundings also affects mental health, with natural spaces correlating to reduced stress and improved mood, while adverse conditions like pollution contribute to mental health issues. Additionally, a conducive environment is linked to economic prosperity, as healthy ecosystems support industries and agriculture, contributing to sustainable economic practices.

The environment’s role in regulating Earth’s climate is crucial, with human activities like deforestation and fossil fuel use contributing to climate change, impacting ecosystems and societies. Maintaining a balanced and sustainable environment is essential for the well-being of individuals and communities, considering physical, mental, social, and economic factors.

Eco-criticism, a literary and cultural theory, explores the relationship between literature and the natural environment. Emerging in response to growing environmental concerns in the late 20th century, it examines how literature represents and influences our understanding of nature, ecology, and environmental issues. Joseph Meeker is often considered the pioneer, exploring ecological aspects of literature in *The Comedy of Survival*. The field gained prominence in the 1990s with contributions from scholars like Lawrence Buell, Cheryll Glotfelty, and Jonathan Bate. Eco-criticism’s importance lies in promoting environmental awareness, advocating for sustainability, and contributing to the ecological dialogue. “Ecocriticism seeks to explore the ways in which people in society engage with and react to the natural world and ecological factors. Instead of adopting a utilitarian perspective on nature, the present emphasis is on reevaluating the relationship between human beings and their surroundings” (Nimisha, 2016: 375-377).

By analyzing how literature reflects and shapes perceptions of the natural world, eco-criticism fosters environmental consciousness.

Incorporating insights from various disciplines, it encourages a holistic understanding of the relationship between literature and the environment, inspiring social and environmental activism. Eco-criticism plays a vital role in cultivating a deeper understanding of the intricate link between literature and the environment, contributing to a more ecologically informed and responsible society.

Research Methodology

This research paper relies on a combination of primary and secondary data sources for its foundation. The original works by the select author is used as primary sources. The selected novel for carrying forward the research work is critically evaluated and analysed. The secondary sources will include the use of Library, Research journals, Magazines, Internet. These sources provide help and guidance for examining the works in depth and for further multiple interpretations.

Revisoning *The Legends of Khasak*: Environmental Perspectives

The re-visioning seeks to delve into *The Legends of Khasak* from an environmental standpoint, highlighting the ecological aspects interwoven into the story. Through an analysis of the complex connections among characters, landscapes, and the natural world, the research aims to uncover the environmental themes of the novel and examine how it addresses, critiques, or anticipates ecological issues. “*The Legends of Khasak*, the narrative revolves around the rural terrain of Khasak, where Vijayan adeptly presents a varied cast of characters and intricately weaves the folkloric spirit of the locale into their lives through his creative storytelling” (Ashwathy, 2020: 198-202).

The fictional village of Khasak, where the novel takes place, acts as a backdrop for exploring the interaction between human activities and the environment. By closely examining the described landscapes, the paper investigates how they actively contribute to the narrative. From the lively meadows to the sacred groves, each component plays a role in the ecological tapestry, providing insights into the delicate balance between nature and human existence. The study specifically identifies instances where natural elements symbolize broader environmental concerns, such as the recurring theme of water bodies, the symbolism of plant and animal life, and the portrayal of weather patterns. The objective is to decode how these elements enhance the novel’s underlying environmental narrative.

Through an examination of these relationships, the research delves into themes of dependence, exploitation, and mutualism. This exploration aims to reveal how these relationships mirror real-world

dynamics, offering readers a nuanced understanding of the intricate connections between humans and the environment.

The Legends of Khasak gains significance in the current environmental discourse by bringing attention to its ecological layers. By unraveling these layers within the narrative, the study seeks to foster a deeper comprehension of the complex relationships among literature, culture, and the environment.

Awareness towards Mother Nature in *The Legends of Khasak*: Issues and Challenges

Examining the environmental undertones in *The Legends of Khasak*, the study unveils the intricacies and hurdles embedded in the narrative, presenting a comprehensive insight into the awareness, or lack thereof, regarding Mother Nature. Although the novel doesn't overtly center on environmental issues, it can be interpreted as an exploration of the broader theme of human connectivity with nature and the trials faced by communities in maintaining a harmonious bond with the environment. The novel reflects the deep cultural and spiritual connection traditional societies often have with the natural world.

The ecological challenges confronted by the characters and the community in Khasak encompass issues like deforestation, water scarcity, and various environmental problems. Nature assumes a symbolic role in the novel, a common literary device where it serves as a metaphor for different aspects of human life. The narrative subtly urges environmental awareness and, in some instances, explicitly encourages readers to ponder their relationship with nature and take steps towards environmental conservation.

The enchanting beauty of Khasak significantly contributes to the memorability of the text through vibrant descriptions and its association with the local inhabitants. The legends surrounding Khasak, particularly those linked to the mosque, set the scope of the novel. Vijayan adeptly combines the rustic allure of Khasak with gothic elements to establish the novel's mood, portrayed through the deteriorated Mosque of the King, the captivating waterfall, the eerie gallop of horses during solitary nights, and the depiction of enigmatic creatures concealed within the lush greenery. "Vijayan, renowned for his exceptional creative versatility as a writer, initially composed his iconic masterpiece, *The Legends of Khasak*, with apparent ease in a sphere seemingly separate from the wider historical currents of the era" (Jagdish, 2022: 646-649).

O.V. Vijayan captures the essence of Khasak by emphasizing its distinctive features, such as houses with thatched roofs and the quintessential village teashop, reminiscent of typical scenes in Kerala villages. The novel showcases a deliberate surrender to the forces of nature, emphasizing a harmonious coexistence with the natural

surroundings. “Vijayan employs a range of images in his writing, with a notable recurring theme being dragonflies, frequently associated with Appukili and their significance in preserving memories from the past. Another poignant image involves Ravi’s mother seated on the veranda, indicating the stars in the sky as a symbolic representation of her profound maternal affection for her child” (Sruthi, 2021:58-61).

The Legends of Khasak narrates the journey of two spores, with the elder one pausing upon encountering a lush green valley, while the younger one, driven by a desire for discovery, continues the expedition. The novel underscores the omnipotence of nature over humanity, displaying its strength through natural calamities like famine, drought, flood, and earthquakes. The interdependence of human life and nature is highlighted, underscoring the impossibility of separating oneself from the profound influence of the natural world. The challenges faced by the characters in *Khasak* mirror broader global environmental concerns, providing a contemporary context for discussions on environmental awareness. The characters’ personal journeys in the novel are intricately intertwined with their surrounding

Concluding Remarks

Vedic philosophy often views nature with reverence, deeming various elements as divine. In *The Legends of Khasak*, the village is portrayed as a mystical and spiritual place, emphasizing the interconnectedness of the natural and spiritual realms. The sacred grove symbolizes this unity. The cyclical nature of life, a key Vedic concept, is mirrored in the novel’s narrative, highlighting the interdependence of life and nature. This cyclic perspective serves as a subtle reminder to respect environmental cycles. Characters in the story grapple with moral dilemmas, their actions intricately linked to the natural world. The Vedic principle of Dharma, emphasizing righteous living and responsibilities, can be applied to environmental conservation, urging the protection of nature.

Examining the protection of Mother Nature from a Vedic standpoint, it’s crucial to consider Vedic literature, which underscores the interconnectedness of all beings and the environment. In Vedic philosophy, Earth is seen as a living entity deserving respect. Vedic concepts, such as the sacredness of nature, non-violence, and the interconnectedness of living beings, deeply influence Indian culture and philosophy. Author Vijayan likely drew on these ideas, subtly incorporating them into his work. The novel delves into the environmental impact of human actions and the repercussions of disrupting the natural order, conveying a sense of the importance of harmonious coexistence with nature.

Vijayan's awareness of nature and his perspective on Earth as an ideal habitat are evident in the narrative, where the village of Khasak is intimately connected to its natural surroundings. The characters' relationships with the land, river, and ecosystem may signify a broader understanding of Earth as a source of sustenance, emphasizing humans' coexistence with nature. Although Vijayan doesn't explicitly articulate environmental or Vedic themes like a modern environmentalist, the novel reflects broader cultural and spiritual values recognizing Earth as a precious and interconnected entity.

REFERENCES:

- Akhil, & Senthilkumar Geetha, *A Postcolonial Reading of O.V. Vijayan's Khasakinteithiasam (The Legends of Khasak)*, in "Literary Endeavour", Vol. X, Issue-1, 2019, p. 376.
- Jangale, Jagdish, *Impact of Dr. Ambedkar's Views on Literature with Reference to Select Text of O.V. Vijayan*, in "Journal of Emerging Technologies and Innovative Research (JETIR)", Vol.9, Issue-4, 2022, p. 646.
- Joseph, Lalitha, *Ecological Elements in the Indian Narratology: A Study of Anand, Gita Mehta and O.V. Vijayan*, in "Galaxy: International Multidisciplinary Research Journal", Vol.8. Issue-1, 2017, p.122-132.
- Nimisha, KJayan, *A Phantamagoria of Myths and Lores: An Ecocritical study of "The Legend of Khasak"*, in "Global English oriented Research Journal (GEORJ)", Vol.1. Issue-4, 2016, p.63-65.
- N.P, Rajendran, *O.V. Vijayan's The Infinity of Grace: A Study in Philosophy of Literature*, in "International Journal of Multidisciplinary Researc", Vol.7, Issue-6, 2018, p.89-95.
- Ravindram, Ashwathy, *A Post-Colonial Approach to Magic realism in O.V. Vijayan's Novel "The Legend of Khasak"*, in "Oray's Publication: Research Journal of English (RJOE)", Vol.5, Issue-1, 2020, p.198-202.
- Sasi, Sruthi, *Narratology of Landscape: A Study of O.V. Vijayan's "The Legend of Khasak"*, in "International Journal of English Language, Literature and Translation Studies", Vol.8, Issue-1, 2021 p.58-61.

LINGUISTICS, STYLISTICS AND
TRANSLATION STUDIES

JESS

Anglicisme recente în domeniul modei

Voica Radu-Călugăru*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.5

Recent Anglicisms in Fashion

Abstract:

The constant penetration of anglicisms in the vocabulary of the Romanian language in all fields of activity is a characteristic of the current dynamics of the lexicon. The fashion field excels in this regard and faces an accentuated dynamic generated by a series of factors: the opening of the field itself to the new, the lexicon with an international character, the activity of influencers, bloggers, content fashion designers who use a language that abounds in lexical elements borrowed from English. In this article, we aim to point out the presence of recent Anglicisms in the field of fashion, frequently used in specialty publications, in the virtual space by influencers, but also by the ordinary consumer and speaker who consults different clothing sites and is confronted with new lexical structures, from English, mostly not recorded by the academic dictionaries of the Romanian language.

Keywords: lexicon dynamics, Anglicisms, linguistic globalization, Romanian vocabulary, fashion language

Anglicismele din domeniul modei reprezintă o sursă constantă de înnoire lexicală a limbii române actuale prin însăși esența domeniului, care presupune schimbare, noutate și creativitate. Studiile și lucrările de specialitate din domeniul lingvisticii, care s-au aplecat asupra studierii fenomenului încă de la începutul anglicizării limbajului modei în peisajul românesc, sunt numeroase și se axează pe diferite aspecte: fie inventariază împrumuturile recente, incluzându-le în categoria celor *de lux* sau *necesare*, fie urmăresc chestiuni legate de adaptare fonetică, ortografică sau morfologică, ori diferite valori stilistice ale acestora, în special la nivelul textului publicistic.

Dintre studiile care sistematizează anglicismele din domeniul modei, oferind reperele teoretice necesare analizei acestei categorii de împrumuturi, amintim lucrările Adrianei Stoicitoiu Ichim, *Din nou despre anglicisme „la modă” în limbajul modei* (în Pană Dindelegan, Gabriela (ed.), *Limba română: dinamica limbii, dinamica interpretării*, București, Editura Universității din București, 2008, p. 681-692) și

* Associate Professor PhD, “Aurel Vlaicu” University, Arad, voicaradu@yahoo.com

Anglofilie și anglomanie în discursul referitor la vestimentație (în Ionescu Ruxăndoiu, Liliana; Constantinescu, Mihaela Viorica; Stoica, Gabriela (eds.), *Limbaj–discurs–stil. Omagiu Mariei Cvasnîi Cătănescu*, București, Editura Universității din București, 2017, p. 356-371) în care autoarea conturează așa-numita *romgleză* a modei, care stă sub egida anglomaniei și anglofiliei evidențiate semnificativ în acest domeniu.

Analiza corpusului anglicismelor selectate din DOOM² ne permite să observăm că anglicismele din domeniul modei înregistrate în dicționar nu sunt numeroase¹. Inventarul anglicismelor înregistrate în DOOM² cuprinde următoarele elemente lexicale cu referire la modă sau din domeniul modei:

bluejeans (angl.) [pron. engl. *bluginz*/rom. *blugins*] (*blue-jeans*) s. m. pl.
dandy (angl.) [pron. *dendi*] s. m., art. *dandy-ul*; pl. *dandy*, art. *dandy-i*

*hippy*₁ (angl.) adj. invar.

high-tech (angl.) [pron. *haitec*] s. n.

make-up (angl.) [pron. *meicap*] s. n., art. *make-upul*; pl. *make-upuri*

modelling (angl.) s. n., , art. *modellul*

Modern Style (angl.) [yle pron. *ail*] s. n., art. *Modern Style-ul*

sexy adj. invar.

!shetland (angl.) [pron. *șetlând*] (*shet-land*) s. n.

!spray (angl.) [pron. *sprei*] s. n., art. *spray-ul*; pl. *spray-uri*

topless (angl.) adj. invar.

**top-model* s. n., pl. *top-modele*

T-shirt (angl.) [pron. *țișărt*] s. n., pl. *T-shirturi*

!tweed (angl.) [pron. *tuîd*] s. n., (sorturi) pl. *tweeduri*

Numărul total de anglicisme (adică de împrumuturi din limba engleză, neadaptate la sistemul fonetic și morfologic al limbii române) din DOOM² este de 526 cuvinte-titlu (leme). La această cifră pot fi adăugate și cele peste 100 de cuvinte de proveniență engleză (și americană) adaptate la sistemul fonetic și morfologic al românei (Radu, 2013: 105).

Dintre cele 526 de cuvinte înregistrate în DOOM², 170, deci 32,31%, sunt anglicisme de proveniență latino-romanică. Acest procent poate crește, dar nu deosebit de semnificativ, prin includerea împrumuturilor de acest tip, adaptate deja limbii române (Radu, 2013: 106).

Din prezentarea *Dicționarului ortografic, ortoepic și de punctuație*, ediția a 3-a, 2021, reținem că „nu s-au eliminat, de regulă, cuvinte din DOOM²” (*Ce s-a păstrat în DOOM³ din DOOM²* de pe https://doom.lingv.ro/ce_s-a_pastrat_din_doom2), că „în DOOM³ sunt

¹ Vezi *Inventarul anglicismelor înregistrate în DOOM²*, în Voica Radu, *Limba engleză și globalizarea. Realități românești și romanice*, Editura Mirton, Timișoara, 2009.

peste 3.600 de articole noi, marcate prin semnul + înaintea intrării de dicționar” și că „în ceea ce privește cuvintele străine de diverse origini folosite actualmente în enunțuri românești, s-au adăugat mai ales elemente din engleză, care sunt utilizate tot mai frecvent, inclusiv în vorbirea curentă, chiar dacă unele au corespondente în limba română (...). Dincolo de modă și de imitația facilă, multe dintre acestea denumesc realități noi, îmbogățesc limba cu sinonime și au adesea și avantajul conciziei și al univocității.” (*Ce e nou în DOOM*³ de pe https://doom.lingv.ro/ce_e_nou_in_doom3).

Domeniul modei ilustrează evoluția societății, presupune o legătură intimă între individ și modul în care acesta se percepe pe sine sau se raportează la exterior. În același timp, moda este conectată cu diferite contexte exterioare individului și influențată de factorii economici, politici, de ierarhiile sociale. Dinamica acestei paradigme se reflectă la nivelul lexicului. O istorie a modei revelează o serie de concepte și reprezentări ale umanității despre sine însăși, ce sunt transpuse într-o serie de elemente lexicale care au referenți cu caracter denominativ.

Creată cu scopul de a oferi omului de rând posibilitatea de a avea acces la replici ale produselor vestimentare destinate celor bogați și puternici, industria de modă a reprezentat un punct de cotitură în evoluția acestui domeniu. Ținutele vestimentare personalizate, executate în mici ateliere vor fi înlocuite cu produse de *fashion industry*. După 1850, apar diferite concepte, stiluri, viziuni în modă, aparținând fie unor case celebre de modă, fie anumitor creatori de modă care duc moda în zona artei. Aceste momente semnificative din istoria modei de la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20 sunt acompaniate de prezența unor elemente lexicale care se impun odată cu orientarea, stilul casei de modă sau articolul vestimentar: rochiile *bomb* (1854, Louis Vuitton, prima casă de modă); 1900, apariția așa-numitului *Modern Style*; modelul de *classic bag*-uri de piele (1909, apare a doua casă de modă foarte cunoscută, *Coco Chanel*); prima haină *sporty* și renumitele *shoe hats* (1928, Elsa Schiapelli); revivifierea stilului *classic-elegance* (1930-1940, Nina Ricci), *street style*, rochii *balloon hems* (1940-1950, Cristobal Balenciaga), *bar jacket* (creație Christian Dior, 1940-1950, perioadă de criză și de război când scade interesul pentru modă); 1950-1965: apare Pierre Cardin cu noul *cloak*; *silk dress* – Hubert Givenchy; colecțiile *runaway* (*Coco Chanel*); Yves Saint Laurent creează *skirt hem*, iar Pacco Rabanne *hauberk dress*; 1965-1970: primul *birou de stil* numit *Promostyl*; *minijupa* (Mary Quant), definirea stilului *moon girl* (Couregges), rochia *trapeze* (Yves Saint Laurent); promovarea unei singure tipologii feminine: adolescenta *independent, rebellious and sexy*; *sexy underwear* (Chantal Thomass – moda lenjeriei la vedere); 1970-1980: stilul *science fiction* în combinație cu *glamour sexy* (Thierry Mugler); parfumuri și obiecte vestimentare *female* (Valentino); stilul

masculine-feminine (Yves Saint Laurent); simplificarea stilului: *low top-uri* (Versace și Cerutti); producerea celebrelor *lingerie sets* (Calvin Klein și Ralf Laurent); 1980-1990: promovarea senzualității în modă, de asemenea, *minimalist vision*, conceperea *presentation catalogs*; 1990-2000: desființarea tabuurilor și încălcarea regulilor, excese de tot soiul, menite să incite publicul la sublinierea și descoperirea propriei personalități, la găsirea stilului propriu; spectacole de modă extravagante (McQueen); stilul *transparent clothes* (renunțarea la complexe)².

Domeniul modei este rafinat prin excelență în chestiunea limbajului, întrucât îmbină lexicul specializat al expertului în domeniu (lucrări, reviste de specialitate, cronica de modă), cu limbajul actual al *influencerilor*, *bloggerilor* și *vloggerilor*, mai mult sau mai puțin avizați, și cu cel al vorbitorului obișnuit, consumator de modă. Nu în ultimul rând, *site-urile* diferitelor *branduri*, *mallurile* și *hipermarketurile* care se adresează publicului larg apelează la elemente lexicale de origine engleză pentru a-și promova produsele. Astfel, pentru a găsi perechea de *blugi* sau de pantaloni dorită, orice posibil cumpărător trebuie să aleagă între variantele care au următoarele caracteristici: *bootcut*, *low/high/mid waist*, *wide leg/super wide leg*, *loose straight*, *baggy fit*, *standard length*, *full length*, *slim*, *straight*, *skinny shaping*, *jeggings*, *soft touch*, deci se presupune că orice client are acces la informația conținută de cuvintele în limba engleză, fără a i se pune la dispoziție echivalentele în limba română.³

Analiza unui articol destinat doamnelor aflate în căutarea stilului potrivit fiecărei vârste, scris cu scopul de a lămuri care sunt caracteristicile și avantajele *blugilor bootcut* ne indică asocierea descrierii obiectului vestimentar cu încă trei anglicisme din domeniul modei (*cross-body*, *half tuck* și *tweed*):

Ce sunt blugii bootcut?

Sunt acei blugi cambrați pe șolduri și pe coapse, care se evazează de la genunchi în jos, dar nu exagerat, ci atât cât să acopere încălțăminte. De aceea se și numesc bootcut (boots înseamnă ghete). [...] Am completat ținuta cu o cămașă albă purtată pe deasupra și un sacou de tweed.

Am purtat cămașa în două moduri, fie liberă peste blugi, fie cu una din părți introdusă în betelie. Acest mod de a purta cămășile se numește half tuck și se folosește pentru a marca linia taliei. [...]

Am completat ținuta cu o geantă cross-body și un colier lung în formă de lanț.⁴

² Pentru mai multe detalii despre istoria modei, vezi Doina Berchină, *Moda pe înțelesul tuturor*, Editura Paideia, București, 1999.

³ Exemplele nu sunt date cu indicația contextului din care au fost extrase, întrucât *site-ul* oricărui *brand* de *blugi*, respectiv orice magazin de firmă care comercializează *blugi* își prezintă produsele utilizând structurile lexicale evidențiate.

⁴ *Maxine over 50. It's never too late to discover your style!* de pe <https://www.maxineover50.com/ce-sunt-blugii-bootcut-si-cum-sa-i-porti-cu-stil/> (accesat în 22.03.24)

Elementele lexicale împrumutate din limba engleză în domeniul modei pot fi grupate, ca orice anglicisme sau americanisme, în categoria *împrumuturilor necesare* (împrumuturi care nu au echivalent în limba română), respectiv a *împrumuturilor de lux* (împrumuturi care au echivalent în limba română)⁵. Având în vedere aria largă de acoperire a anglicismelor selectate din domeniul modei, acestea pot fi sistematizate după cum urmează: articole vestimentare, stiluri vestimentare, titluri de reviste, publicații, *bloguri*, materiale sau țesături, croiala sau linia obiectului vestimentar, profesii în domeniul modei.⁶

Gruparea diversității de articole vestimentare ne aduce în atenție anglicisme frecvent folosite tocmai pentru delimitarea acestor categorii: îmbrăcăminte de zi cu zi (*casual outfit*), îmbrăcăminte de petrecere/pentru evenimente (*party outfits/partywear/uncasual*), îmbrăcăminte pentru birou (*office outfit/business formal/business casual/smart casual*), îmbrăcăminte de lucru (*workwear*), îmbrăcăminte sport (*sportswear*), îmbrăcăminte *outdoor*. La acestea, se adaugă încălțăminte și accesoriile. Selectăm câteva exemple pentru fiecare categorie:

- îmbrăcăminte *casual*: blugi *lift, flared jeans, low-rise boyfriend jeans, ripped jeans*, bluză *fluffy*, bluză *V-neck*, bluză *tie neck*, fustă *pencil, flowy dress, Pdot skirt, dirndl skirt*, jachetă *teddy*, jachetă de pluș *cropped*, pantaloni *cargo*, pantaloni *tailored look*, pantaloni *straight leg*, vestă *natural fur* ;

- îmbrăcăminte pentru evenimente: *bodysuit*, rochie de ocazie *baby doll*, rochie elegantă tip *A-line*, rochie *bodycon, V-neck slip dress*, rochie *red bow*, rochie *bomb*, rochie *summer, mini-shift dress, open-back dress*, bluză dantelă *Pearl, cloak, cut-out top*;

- îmbrăcăminte sport este prezentată pe *site*-urile *brandurilor* specializate pe categoriile: *cardio training, aerobic, biking/cycling, body attack/combat, step* și cuprinde numeroase anglicisme: geacă *trekking*, jachetă navigație *offshore*, geacă *ski snowboard*, geacă de tură *mountain touring*, geacă *softshell*, geacă *trekking softshell*, bluză *utility sweatshirt*;

- pantofi: *skimmers, sling-backs, peep toes, Mary Janes, T-bar, mules, pantofii Oxford, loafers*⁷, toc *kitten heel* (de 5-6 cm)⁸, sandale *biscuit; workshoes, workboot*;

⁵ Pentru mai multe detalii privitoare la sistematizarea *împrumuturilor de lux*, vezi Adriana Stoichițoiu Ichim, 2017: 369.

⁶ Adriana Stoichițoiu Ichim (2017: 363-367) identifică anumite caracteristici ale anglicismelor din domeniul modei operând cu o gamă variată de criterii.

⁷ O parte dintre exemple au fost selectate de pe <https://tvhappy.ro/beauty/dictionar-de-pantofi-denumirea-modelelor-de-pantofi-431036.html> (site *Antena happy*, accesat în 13.03.2024), articol care cuprinde și explicații pentru fiecare model de pantofi.

- pantofii sport, care sunt prezentați, de obicei, cu trei variante, *jogging*, *lifestyle* și *sport*, conțin o gamă foarte variată: teniși *platform lift*, *skechers* (întâlnit cu forma de pl. *skecherși*) *skechers slip-on*, pantofi *low-cut*, *sneaker* (întâlnit cu forma de pl. *sneakerși*), bocanci *trekking*, încălțăminte *fitness cardio*;

- accesorii: *clutch*, geantă *weekender*, *denim hobo bag*; *choker*, *scrunchies*, *jewellery*, *bubble earrings*, *cocktail ring*, *signet ring*, *pandant necklace*, *chunky scarf*, *bulky scarf*;

- stiluri vestimentare/coduri vestimentare: *casual*, *sport*, *hipster*⁹, *heritage*, *boho chic*, *black tie*, *white tie*, *modern style*, *streetwear style*¹⁰;

- titluri de reviste: „Cosmopolitan”, „One”, „Vanity Fair”, „In Style”, „Click!”, „Body”, „Mom”, „Diva hair”, „Cool girl”;¹¹ „Styleguide”, „Brasty”, „Glamour”, „Bravo girl”, „eGirl”, „Girl Boss”.

În ultimii ani, revistele de modă au pierdut teren în fața *influencerilor*, *bloggerilor* și *vloggerilor* de modă. Analiza diveselor *blogguri*, a mesajului *influencerilor* de modă și a *vloggerilor* îi surprinde pe aceștia cu rolul de „creator de conținut” în lumea modei, „creatorul de conținut” reprezentând profesia momentului. Sintagma „creator de conținut” este un calc lingvistic după modelul englezesc *content creator*. Cele două structuri, *content creator* și „creator de conținut” circulă în spațiul virtual de limbă română în paralel¹² și prezintă nuanțări față de statutul de *influencer* sau de *blogger*. De pe *site-ul Portal Manager*, aflăm că „creatorul de conținut este profesionistul care se dedică producerii de conținut pe Internet, fie în format text, video, imagine sau audio” și că între *creator de conținut*, *influencer*, *blogger* și *youtuber* există, totuși, o diferență: *influencer digital* este cineva care are un profil

⁸ „Un toc de înălțime medie (8-10cm) este mai versatil decât un toc exagerat de înalt (peste 11 cm) sau un *kitten heel* (5-6 cm)” de pe <https://www.stylediary.ro/wordpress/2015/06/18/incaltamintea-bej-nud-sau-50-shades-of/> (accesat în 13.03.2024)

⁹ Pentru *hipster* ca mod de viață, limbaj și atitudine, vezi Voica Radu, *Subculture versus Macro Culture: Hipster Language in Journal of Humanistic and Social Studies*, Volume VI, No. 2 (12)/2015, pp. 61-66, ISSN 2067-6557, ISSN-L 2247/2371, paper presented at the International Symposium “Research and Education in Innovation Era”, section: Linguistics, “Aurel Vlaicu” University of Arad, 5-7th of November 2014.

¹⁰ *Moda pe înțelesul tuturor: 21 de termeni din industria fashion explicați* <https://fashionhouse.ro/blog/moda-pe-intelesul-tuturor-21-de-termeni-din-industria-fashion-explicati/> (accesat în 1.03.2024)

¹¹ Revistele din lumea modei sunt pe categorii. Din fiecare categorie (de lux sau *glossy*, de masă sau populare, de mijloc, de nișă, în format mic sau *pocket*) am selectat câteva exemple.

¹² Pe *LinkedIn*, găsim oferte de locuri de muncă, pe poziția de *content creator* în România, cu diferite specializări: *social media content creator*, *social media and influece professional*, *social media producers*, *casino social media producer*, *tehnicat content creator*.

(<https://www.linkedin.com/jobs/content-creator-jobs/?currentJobId=3906485289&originalSubdomain=ro> accesat în 1.04.2024)

activ pe cel puțin o rețea socială, de asemenea, este cel care poate influența decizia consumatorului. Vedetele sunt *influenceri* care nu produc conținut. *Micro-influencerul* joacă același rol ca *influencerul*, dar pe un spectru mai mic. Un *creator de conținut* trebuie să ofere ceva adeptilor săi, nu doar să influențeze. *Creatorul de conținut* folosește profilul său *online* pentru a adăuga o anumită valoare la ceea ce oferă adeptilor săi, chiar și în cazurile în care nu există un *brand* pe care îl promovează: *bloggeri* care oferă sfaturi de călătorie, *instagrameri* care informează publicul despre un anumit domeniu de activitate sau *youtuberi* care vorbesc despre diferite subiecte, cu scopul de a educa.¹³

Revenind strict la domeniul modei, constatăm oferta generoasă și diversificată a *creatorilor de conținut* care se axează pe diferite teme: tendințe actuale, stiluri vestimentare, încălțăminte la modă, ținute *office*, sfaturi pentru persoanele supraponderale etc. Limbajul *creatorilor de conținut* din lumea modei abundă în cuvinte, expresii, sintagme preluate din limba engleză. Ilustrăm această caracteristică a limbajului în *social media* prin câteva exemple:

- Iulia Andrei *Fashion Blog*: formulează întrebări cărora le și dă răspunsuri: Care sunt cei mai *cool blugi* ai acestui an?; Care este cel mai purtat *trend* de către *fashion lovers*?; Ce este *new* în *trendul* accesoriilor?; Iulia Andrei vorbește despre *flared jeans*, care pot fi purtați atât într-o ținută *casual*, prin adăugarea unui *T-shirt basic*, cât și într-o ținută elegantă, asortați cu o pereche de *heeled sandals* și un *top* din *silk*. Articolele *must have* din acest an sunt acele rochii vaporose de vară pe care le numește *airy dresses*, purtate în combinație cu un *knitted sweater* și clasicele cizme *cowboy*. Alte teme abordate de aceasta sunt: *Oversized shoulders*, *Chunky sneakers*, *Festival looks*, *Sparkles looks* etc. (<https://www.iulia-andrei.ro/fashion/> și <https://www.iulia-andrei.ro/category/sfaturi-moda-tendinte/moda-femei/>).

- Ioana Dumitrache a creat un *blog* în care prezintă noile tendințe în de impuse stil, utilizând anglicisme preluate din limbajul modei de la casele de modă celebre, fără a explica semnificația termenilor. Abordează tema *overweight*, lansând moto-ul „Stilul nu are mărime” și prezintă piese vestimentare recomandate pentru persoanele supraponderale: rochiile *fluffy*, sandalele *biscuit*, salopeta *smoching*. *Lookul office* se compune din *pencil skirt* și *blazer*. *Stilulul crazy* este descris prin îmbinarea hainelor *oversize* asortate cu o pereche de *super high heels*. De asemenea, persoanele care au problema *overweight* sunt încurajate de *bloggeriță* să apeleze la pantalonii *bootcut*, *straight-leg*, sau *tailored look* pentru efectul de *thinning*. Pentru weekend, aceasta ne

¹³ *Ce face un creator de conținut și de ce este aceasta profesia momentului?* De pe <https://www.portalmanagement.ro/ce-face-un-creator-de-continut-si-de-ce-este-aceasta-profesia-momentului/> (accesat în 25.02.2024)

prezintă *stilul relaxed* care conține o *light jacket* sau un *cardigan*, *sweaters* și o pereche de *bright color pants*. Ioana explică în *blogul* său aceste stiluri. Singurul indiciu pentru cel care urmărește *blogul* acestuia îl reprezintă fotografiile care ilustrează fiecare stil în parte. Deducem din selecția făcută de Ioana Dumitrache că *stilul crazy* este o ținută care afișează o neglijență studiată (<https://idufashion.ro/>).

- Actrița Dana Rogoz este și *influencer* de modă; ne prezintă o colecție-capsulă în ediție limitată a brandului *Mango*, în *bohemian style*, stil sau expresie artistică care abdică de la regulile convenționale, apelând la anumite articole vestimentare: *summer breeze dress*, *flowy dress*, *whimsical dress*, *tribal patterns*, *mix-art clothes*. Dana Rogoz oferă și detalii despre noile ținute *spring-summer collection* semnate de *Mango*, compuse din rochii cu guler *halter*, cămăși *heart cleavage*, *bow blouse*, *contrast jumpsuit*, *cotton dress with knot*, *polka dot skirt*, *babydoll dress*, *ballerina flats*, *bulky scarfs*, *spaghetti top*, *wide tops*, *trapezoid skirt* (<https://www.danarogoz.com/> și <https://shop.mango.com/ro/femei/>).

Exemplele sunt numeroase, avem în față un fenomen în plină desfășurare care depășește granițele modei, trecând într-o zonă care îmbină aspectele de limbaj cu cele sociale, culturale și economice cu impact asupra individului și societății. Dincolo de fenomenul de *globalizare* în general, respectiv de *internaționalizare* a limbajului modei, în particular, urmărim o articulare a individului și societății într-o formulă uniformizantă căreia nu i se poate sustrage nimeni: vorbitorul, indiferent de categoria socială sau profesională căreia i se subscrie, nu se poate opune impactului pe care îl au aceste unități lexicale împrumutate din limba engleză atât asupra limbajului său, cât și asupra *patternurilor* de gândire sau stereotipiilor comportamentale care îl definesc. În ceea ce privește consumatorul de modă, de la cel elevat, instruit, tipul *dandy*-ului, până la tipul *fashionistei* cu mai mult sau mai puțin discernământ în alegerea pieselor vestimentare sau în crearea unui stil propriu, funcționează o dublă definiție, care se insinuează implicit: prin *limbaj* și prin *modă*.

REFERINȚE:

- Berchină, Doina, *Moda pe înțelesul tuturor*, Editura Paideia, București, 1999.
 Radu, Voica, *Subculture versus Macro Culture: Hipster Language*, în „Journal of Humanistic and Social Studies”, Volume VI, No. 2 (12)/2015, p. 61-66.
 Radu, Voica, *Limba română și globalizarea lingvistică*, București, Editura Palimpsest, 2013.
 Radu, Voica, *Limba engleză și globalizarea. Realități românești și romanice*, Timișoara, Editura Mirton, Amphora, 2009.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Globalization through English in Romanian PostCommunist Media*, în „Analele Universității din București. Limba și Literatura Română”, LIII, 2004, p. 3-18.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Aspecte ale influenței engleze în româna actuală*, București, Editura Universității, 2006.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Observații privind grafia anglicismelor în româna actuală*, în Sala, Marius (ed.), *Studii de gramatică și de formare a cuvintelor*, București, Editura Academiei Române, 2006, p. 381-410.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Anglicisme «la modă» în limbajul modei*, în Pană Dindelegan, Gabriela (ed.), *Limba română – stadiul actual al cercetării*, București, Editura Universității din București, 2007, p. 581-598.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Din nou despre anglicisme «la modă» în limbajul modei*, în Pană Dindelegan, Gabriela (ed.), *Limba română: dinamica limbii, dinamica interpretării*, București, Editura Universității, 2008, p. 681-692.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Anglofilie și anglomanie în discursul referitor la vestimentație*, în Ionescu Ruxândoiu, Liliana; Constantinescu, Mihaela Viorica; Stoica, Gabriela (eds.), *Limba – discurs – stil. Omagiu Mariei Cvasnii Cătănescu*, București, Editura Universității din București, 2017, p. 356-371.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Anglicisme recente în terminologia ocupațională din română și franceză*, în Mârzea Vasile, Carmen; Nedelcu, Isabela; Naidinoiaia Tăbăcitu Mădălina (eds.), *Româna în context romanic*, București, Editura Universității din București, 2020, p. 327-334.

Zafiu, R., *Limbaul chic*, în „România literară”, nr.18, 2009.

Dicționare:

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române, ediția a II-a revăzută și adăugită, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, Univers Enciclopedic, București, 2005.

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române, ediția a III-a revăzută și adăugită, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, Univers Enciclopedic, București, 2021.

Dicționarul explicativ al limbii române, ediția a III-a revăzută și adăugită, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, Univers Enciclopedic, București, 2016.

Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum Vizual, București, 2007.

Surse on-line:

https://doom.lingv.ro/ce_s-a_pastrat_din_doom2

https://doom.lingv.ro/ce_e_nou_in_doom3

<https://www.maxineover50.com/ce-sunt-blugii-bootcut-si-cum-sa-i-porti-cu-stil/>

<https://tvhappy.ro/beauty/dictionar-de-pantofi-denumirea-modelelor-de-pantofi-431036.html>

<https://www.stylediary.ro/wordpress/2015/06/18/incaltamintea-bej-nud-sau-50-shades-of/>

<https://fashionhouse.ro/blog/moda-pe-intelesul-tuturor-21-de-termeni-din-industria-fashion-explicati/>

<https://www.linkedin.com/jobs/content-creatorjobs/?currentJobId=3906485289&originalSubdomain=ro>

<https://www.iulia-andrei.ro/fashion/>

<https://idufashion.ro/>
<https://www.danarogoz.com/>
<https://shop.mango.com/ro/femei/>

JESS

English Phrasal Verbs and Prepositional Verbs: Difficulties and Pitfalls from the Perspective of the Romanian Language Native Speaker

Manuela Margan*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.6

Abstract:

The aim of this study is to investigate the multi-word *verbs*, which are very common in English, but are acknowledged as *difficult* to acquire by *non-native* learners of English. Phrasal verbs and prepositional verbs serve an idiomatic purpose. Therefore, they should not be taken literally; rather, they have a figurative or metaphorical meaning. The existence of a simple notional verb in a synonymic relationship with a verb with an adverbial particle determines the non-native English speakers to avoid the latter. From the perspective of the Romanian language, where such constructions do not exist, it is obvious that the attempt to avoid verbs with an adverbial particle and the preference for simple verbs will be more significant as the semantic transparency of the English verbal construction is reduced.

Keywords: verb, phrase, language, particle, preposition, construction

A peculiarity of the English language, not only in comparison with the Romanian language, but also with other languages, is represented by *the verbs with an adverbial particle* (Phrasal Verbs), most often found in specialized literature under the name of *complex verbs*. Most English grammars written by Romanian authors include in the category of complex verbs both verbs with an adverbial particle and prepositional verbs, together with those containing both an adverbial particle and a preposition. (Levițchi, 1970). In the following pages, we will consider these classes of verbs separately for two reasons: firstly, the clear distinction between verbs with an adverbial particle and prepositional verbs operated by English grammars (Biber et al., 1999; Palmer, 1968), and secondly, the distinct treatment that we will apply to the two classes from the contrastive perspective, considering the non-existence of structures similar to verbs with an adverbial particle in the Romanian language and the presence, even if not as a distinct class and with notable differences, of verb + preposition constructions in Romanian.

* Lecturer PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad, manuela.margan@uav.ro

R. Quirk et al. (1972) define *verbs with an adverbial particle* (phrasal verbs) as structures formed by a verb and a morphologically invariable particle, and which together form a single lexical and syntactic unit.

The confusion between verbs with an adverbial particle and prepositional ones is determined by the fact that most adverbial particles have the same form as the corresponding prepositions but function as adverbs, modifying the verb to which they are linked.

The classification of verbs with an adverbial particle is most often based on the semantic criterion. Thus, M. Dagut and B. Laufer (*Avoidance of Phrasal Verbs – A Case for Contrastive Analysis*, in “Studies in Second Language Acquisition”, Cambridge University Press, Vol. 7, No. 1, 1985, p. 73-79, *apud* Liao, Fukuya, 2004: 196) divide them into:

- **literal** – verbs with an adverbial particle whose meaning emerges from the combination of semantic components:

to go out – a ieși; to come in – a intra; to turn round – a se întoarce.

*An old man was staring at her, so she **stuck** her tongue **out** at him.*

*Un om bătrân se holba la ea, așa că **a scos** limba la el.*

- **figurative** – where a new meaning appeared through the metaphorical change of meaning and the semantic fusion of elements:

to let down – a dezamăgi; to give up – a renunța; to put off – a amâna.

*I **made up** the most credible story.*

*Eu **am inventat** cea mai credibilă poveste.*

- **completive** – where the particle describes the result of the action:

to burn down – a arde complet; to cut off – a întrerupe; to break off – a se despărți.

*She swung her body around, and **climbed down** like it was a ladder.*

*Ea și-a răsucit corpul și **a coborât** de parcă ar fi fost o scară.*

Similarly, but even more useful for a contrastive approach, is the classification proposed by B. Laufer and S. Eliasson (*What Causes Avoidance in L2 Learning*, in “Studies in Second Language Acquisition”, Cambridge University Press, Vol. 15, No. 1, 1993, p. 35-48, *apud* Liao, Fukuya, 2004: 197):

- **transparent** from a semantic point of view (the meaning of the construction can be derived from the accumulation of the meanings of the components);

- **semi-transparent** (those that are transparent when they appear in a context);

• **figurative or opaque** (which have a lexicalized meaning and are considered to be semantically more difficult to assimilate than the other verbs with an adverbial particle);

G. Gălățeanu-Fârnoaga and E. Comișel (1998: 186) consider a similar classification distinguishing between verbs with an adverbial particle whose meaning is completely different from that of the individual components taken separately, constructions whose meaning can be deduced from analyzing the elements and constructions in which the use of the adverbial particle emphasizes, without modifying, the meaning of the verb:

- change of meaning: *to come round – a-și reveni*
- meaning deduction: *to come back – a se întoarce*
- emphasizing the meaning: *to drink up – a bea (până la fund)*

The most common adverbial particles are: *about, above, across, after, along, around, away, back, behind, by, down, in, off, on out, over, round, through, under, up*, which cannot be literally translated into Romanian except in very few cases. Knowing their meaning is useful when constructions with an adverbial particle are transparent or semi-transparent, but insufficient for those in which there is a change in meaning. In the latter case, the only approach for their correct assimilation is to learn them independently or, even better, together with the full notional verb with which they form a synonymous pair, since their meaning cannot be recomposed by summing up the meanings of the component elements:

to put off = to postpone (a amâna);

to bring back = to reintroduce (a readuce /reintroduce);

to call off = to cancel (a anula) etc.

*We must **put off** the party till you return.*

*Trebuie **să amânăm** petrecerea până când te vei întoarce.*

We will try to illustrate the multiple uses of some adverbial particles, comparing the constructions in which they play a determining role with examples where the meaning of the verbal construction can be deduced, respectively those in which the adverbial particle completely changes the meaning of the verb it accompanies. In the following, we will observe these changes in the case of the adverbial particle *off*:

transparent

- disappearance, lack

*The damage to the fuse box caused the power to **go off** in the whole cottage.*

*Deteriorarea cutiei de siguranțe a cauzat **întreruperea** curentului în toată cabana.*

- separation, detachment:

*He'll **bite** my head **off** if I disobey his orders.*

O să-mi reteze capul dacă nu ascult ordinele lui.

The patient **took off** all his clothes and lay down.

Pacientul **și-a dat jos** toate hainele și s-a întins.

She **pulled off** her clothes and threw them into a pile in the middle of the dance floor.

Ea **și-a scos** hainele și le-a aruncat într-o grămadă în mijlocul ringului de dans.

semi-transparent

- removal, leaving a place:

They **hurried off** in the opposite direction.

S-au **grăbit să plece** în direcția opusă.

I stepped on it and **drove off**.

Am apăsat accelerația și **am plecat**.

- deactivating:

The light is a bit too harsh. You can **turn it off**.

Lumina este un pic prea tare. O poți **stinge**.

- ending an action:

All this time the Queen had never **left off** staring at the prisoner.

În tot acest timp Regina **nu încetase** să se zgâiască la prizoner.

Stop whining and **help me off** with this bloody thing.

Nu te mai plânge și **ajută-mă** odată cu drăcia asta.

Figure it out. Work a lifetime to **pay off** a house downtown.

Zi și tu. Să lucrezi o viață ca **să plătești/termini de plătit** o casă în

centru.

figurative

She **set off** at once, and ran till she was out of breath.

Ea **plecă** imediat și fugi până când își pierdu suflarea.

The plane **took off** as scheduled.

Avionul **a decolat** conform orarului.

You always buy more instead of **paying off** your debts.

Întotdeauna cumperi mai mult, în loc **să-ți achiți** datoriile.

I'm afraid I'm not feeling well so I'll **take the day off**.

Mă tem că nu mă simt bine, așa că **o să-mi iau liber** astăzi.

They **called off** the meeting and left the building as fast as possible.

Au anulat ședința și au părăsit clădirea cât mai repede posibil.

They tried to **buy the policeman off** but they ended up in jail eventually.

Au încercat **să-l mituiască** pe polițist dar au ajuns până la urmă la închisoare.

He only bought that sports car to **show off** and prove he could afford one.

Și-a cumpărat acea mașină sport doar pentru a **se lăuda** și a dovedi că își permite una.

*Ten thousand people were **laid off** this year.
Zece mii de oameni **au fost concediați** anul acesta.
They cannot **put off** a decision much longer.
Ei nu pot **amâna** o decizie mult mai mult.*

The combinatory possibilities of these adverbial particles are, of course, much more varied. Not only in terms of the verbs that accompany them, but also their topic in the sentence, in close connection with the transitive or intransitive nature of the verb.

A large number of verbs with an adverbial particle are intransitive, in this case the adverbial particle follows immediately after the verb:

*The sun **had just gone down** as the divers raised their heads out of the water.*

*Soarele tocmai **apusese** când scafandrii și-au ridicat capetele deasupra apei.*

*If you don't sit still, you must be **tied down** to the tree.*

*Dacă nu stai liniștit, va trebui **să te legăm** de copac.*

*It's no use **going back** to yesterday, because I had a different mentality then.*

*Nu are rost **să ne întoarcem** la ziua de ieri, pentru că atunci aveam o altă mentalitate.*

Transitive verbs accompanied by an adverbial particle determine a certain topic for the elements that follow them, as follows:

- when the direct object is expressed by a pronoun, it will appear between the verb and the adverbial particle:

*He often **cheers me up** when I'm feeling down.*

*Adesea mă **amuză** când mă simt dezamăgit.*

*I rose to go but the detective caught me by the arm and **pushed me back** into my chair.*

*M-am ridicat să plec, dar detectivul m-a prins de braț și m-a **împins înapoi** pe scaun.*

- when the direct object is expressed by a noun, it can be before or after the adverbial particle:

*'Just **take his head off** outside', the governor ordered the executioner.*

*„Duceți-l afară și **luați-i capul**,” a ordonat guvernatorul călăului.*

*Do you intend to **take over this house**?*

*Intenționezi **să faci pe șeful** în casa asta?*

- when the direct object is expressed by a subordinate clause or a longer construction, the adverbial particle remains immediately after the verb:

*He **took out the gun and the ammo case**.*

*El a **scos pistolul și carcasa de muniție**.*

*The soldier felt a very strange dizziness, which puzzled him a good deal until he **made out what it was**.*

Soldatul avu o amețeală ciudată, care îl încurca destul de tare, până când își dădu seama despre ce era vorba.

As I mentioned before, a large part of the verbs with an adverbial particle corresponds from a semantic point of view to a simple verb, the difference between them being mainly one of register, because verbs with an adverbial particle are used mostly in everyday speech. The existence of a simple notional verb in a synonymic relationship with a verb with an adverbial particle determines the non-native English speakers to avoid the latter. From the perspective of the Romanian language, where such constructions do not exist, it is obvious that the attempt to avoid verbs with an adverbial particle and the preference for simple verbs will be more significant as the semantic transparency of the English verbal construction is reduced:

*They **turned down** / **refused** our offer.*

*Au **refuzat** oferta noastră.*

*The bomb **went off** / **exploded** in a crowded train station.*

*Bomba **a explodat** într-o stație de tren aglomerată.*

*He **was taken in** / **deceived** by her looks.*

*A **fost păcălit** de înfățișarea ei.*

*The meeting **was called off** / **cancelled** without any notice.*

*Ședința **a fost anulată** fără nici un avertisment.*

*She really **takes after** / **resembles** her mother.*

*Ea **seamănă** bine cu mama ei.*

Prepositional verbs also represent a separate category in the English language, unlike the Romanian language, in which this type of verbs obligatorily takes a certain preposition together with which, sometimes, they form an idiomatic unit. This type of construction was also studied in the Romanian language, C. Dimitriu (2002) appreciating that the preposition cannot be part of the syntagmatic unit of the predicate, having only the role of a mark, unlike G. Pană-Dindelegan (1975: 81-82), which highlights the existence in the Romanian language of *verb + preposition* constructions, with the mention that the preposition that follows the verb is a constitutive part of the predicate: *el face pe deșteptul, el se erijează în cunoscător* (Avădanei, 2000: 43). Constanța Avădanei calls these constructions short combinations of words, expressing a single notion and having a single grammatical function, noting at the same time that “unlike the English language, where the verb together with the preposition forms a unit of meaning (and a grammatical unit), the semantic input of the preposition being important in forming the meaning of the group (*to shoot up = a teroriza, to shoot out = a înmuguri etc.*), the Romanian constructions (*a se erija în, a face pe*) cannot constitute a unit of meaning. Their meaning is incomplete, being mandatory completions (*cunoscător, deșteptul*), without which the group has no meaning and no stability” (2000: 43).

However, Constanța Avădanei does not make a clear distinction between verbs with an adverbial particle and prepositional verbs, the meanings formulated applying rather to the first category, which also presents a higher degree of idiomaticity. Prepositional verbs rarely present a semantic unit similar to idiomatic expressions, in most cases it is only a matter of constraints in the use of prepositions after the verb. However, the difficulties remain from the perspective of the Romanian language, because in many cases, the equivalent structures in the two languages refer to different prepositions.

Few of the prepositional verbs in English are idiomatic, as shown by F.R. Palmer (1968: 188), who states that the most common are the following:

*to look for: They are a bunch of imposters **looking for** publicity.*

*Ei sunt o adunătură de impostori care **caută** publicitate.*

*to look after: The doctor's email to the landlords ensured that he **was well looked after**.*

*Mailul doctorului către proprietari dădea asigurări că el **era bine îngrijit**.*

*to take to: The two dogs **took to** each other immediately and started to play.*

*Cei doi câini **s-au plăcut** imediat și au început să se joace.*

*to go for: He has never hidden that he **went for** her.*

*El nu a ascuns niciodată faptul că **a umblat după** ea.*

The difference between verbs with an adverbial particle and prepositional ones with an idiomatic character is difficult to notice and most dictionaries include the latter in the category of verbs with an adverbial particle. However, we can observe that in the case of verbs with an adverbial particle, the verb is semantically dominated by the particle, while in the case of prepositional verbs, the verb semantically dominates the preposition depending on the context in which they appear.

From the point of view of construction, prepositional verbs can be accompanied by **simple prepositions** (*about, after, at, before, by, during, for, from, in into, of, on, out, over, to, under, with, without etc.*), **compound prepositions** (*according to, along with, out of, because of, next to, together with etc.*), **prepositional phrases** (*in accordance with, in addition to, on condition that, with regard to, in spite of etc.*):

*Can't you see he's **thinking of** a good reason to ask for some more money?*

*Nu vezi că **se gândește la** un motiv bun pentru a mai cere niște bani?*

*All that was coming **out of** his mouth was full of envy and hatred.*

*Tot ce-i **ieșea din** gură era plin de invidie și ură.*

*I don't want to **pass in front of** those men.*

Nu vreau să trec prin fața acelor bărbați.

Even if the similarities between the two languages are obvious regarding this type of construction, however, there are many cases in which the English language uses a different preposition than the Romanian language in collocation with a certain verb, hence the difficulties related to their assimilation:

*Her courage made him **shiver with** fear for her.*

*Curajul ei l-a făcut să **tremure de** teamă pentru ea.*

*She **speaks in** a quiet voice that is not clear.*

*Ea **vorbește cu** o voce liniștită care nu este clară.*

*They seem to **laugh at** me whenever I open my mouth.*

*Par să **râdă de** mine ori de câte ori deschid gura.*

Difficulties can also arise when in one of the languages, either Romanian or English, the verb is followed by a preposition, and in the other language the verb is followed by an object without a preposition:

*Peter went on **saying to** himself the same magic words.*

*Peter continuă **spunându-și** aceleași cuvinte magice.*

*Abia la ora patru noaptea **intră pe** ușa apartamentului și cel de-al doilea agent.*

*Only at four in the morning did the other agent **enter** the flat's door.*

*I'm ready to **answer** all questions at all costs.*

*Sunt gata să **răspund la** orice întrebare cu orice preț.*

***M-am întâlnit cu** ea acum vreo doi ani când era la liceu.*

*I **met** her a couple of years ago whe she was at highschool.*

*Don't say I **lied to** you because I did not.*

*Nu spune că te-**am mințit** pentru că nu am făcut-o.*

***Am rugat-o pe** scriitoare să se uite mai bine la ultimele citate.*

*I **asked** the writer to have a closer look at the last quotes.*

*She wouldn't say anything but she **asked for** a drink.*

*Nu a vrut să spună nimic, dar **a cerut** ceva de băut.*

Along with the verbs with an adverbial particle and prepositional ones, we also point out the existence of a category of *prepositional verbs with an adverbial particle*, i.e. verbs composed of two particles, one of them adverbial and the other prepositional. These constructions are often idiomatic, being treated together with the verbs with an adverbial particle in the dictionary:

*I am too tired to **put up with** any person around me.*

*Sunt prea obosit să **suport** pe orice om în jurul meu.*

*You wouldn't get **fed up with** such a life style.*

*Nu **te-ai sătura de** un astfel de stil de viață.*

*Most American states **did away with** the capital punishment.*

*Multe dintre statele americane **au abolit** pedeapsa capitală.*

I. Vlădoiu (2005: 256) includes in this category both semantically transparent constructions, in which the adverbial and prepositional particles

only partially modify the meaning of the verb, as well as idiomatic constructions, while F.R. Palmer (1968: 189) calls *phrasal prepositional verbs* only those verbs with idiomatic content, distinguishing between them and transparent constructions of the type verb + adverb, verb + preposition or verb + adverb + preposition.

G. Măciucă (2000: 131) also mentions verbs constructed with two prepositions in English:

*His body was **carried by** anonymous hands **to** the edge of the grave.*

*Trupul îi fu **transportat de** mâini necunoscute **până la** marginea mormântului.*

Leon Levițchi (1970: 126) also includes in the class of complex verbs of the English language constructions with verb + adjectiv (*to break loose – a fugi, to fall short – a se împuțina/a lipsi, to fall flat – a nu prinde* etc.). This type of construction is generally treated as an idiomatic expression or phrase (verbal phrase).

Phrasal verbs as well as prepositional verbs are notably essential for English language learners due to their common use in spoken and informal written language; however, non-native learners may find it difficult to master phrasal verbs in English as a foreign language, and they represent a challenge at all levels. Such findings should lead to some pedagogical implications. Firstly, these findings would suggest that students should be aware of the roles of phrasal verbs in both speaking and writing so that they should create their own study plans to master phrasal verbs. Furthermore, they should practice how to include the use of such verbs in their speech gradually. Secondly, teachers should instruct students on how to use phrasal verbs in conversations and motivate them to use them not only in speaking but also in writing. Thirdly, they should design useful lists of phrasal verbs for students so that they can make use of phrasal verbs in the process of learning. Additionally, textbooks with rich materials covering exercises and activities in relation to phrasal verbs should be designed to support students' learning and practice.

REFERENCES:

- Avădanei, Constanța, *Construcții idiomatice în limbile română și engleză (Idiomatic Constructions in Romanian and English)*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2000.
- Biber, Douglas, Johansson, Stig, Leech, Geoffrey, Conrad, Susan, Finegan, Edward, *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Harlow, Longman, 1999.
- Ciutacu, Sorin, *Glimpses into the History of English Modal Verbs*, in „Studii de Limbi și Literaturi Moderne”, West University of Timișoara, 1994, p. 202-209.

- De Cock, Sylvie, *Phrasal Verbs and Learners: How Well do they get on?* in Rundell Michael (ed.), *Macmillan Phrasal Verbs Plus*, London, Bloomsbury Publishing, 2005, p. 16-20.
- Croitoru, Elena, *Translating Idioms*, in „Studii de Limbi și Literaturi Moderne”, West University of Timișoara, Editura Mirton, 1999, p. 8-14.
- Darwin, Clayton M., Gray, Loretta S., *Going After the Phrasal Verb: An Alternative Approach to Classification*, in “TESOL Quarterly”, Vol. 33, No. 1, 1999, p. 65-83.
- Dimitriu, Corneliu, *Tratat de Gramatică a limbii române II Sintaxa (Treatise on Romanian Grammar II Syntax)*, Iași, Editura Junimea, 2002.
- Gardner, Dee, Davies, Mark, *Pointing Out Frequent Phrasal Verbs: A Corpus-based Analysis*, in “TESOL Quarterly”, Vol. 41, No. 2, 2007, p. 339-359
- Gălățeanu-Fărnoagă, Georgiana, Comișel, Ecaterina, *English Grammar*, București, Editura Lucman, 1998.
- Krzeszowski, Tomasz P., *Contrasting languages: The scope of contrastive linguistics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1990.
- Liao, Y., Fukuya, Y.J., *Avoidance of Phrasal Verbs: The Case of Chinese Learners of English*, in „Language Learning”, Vol. 54, No. 2, June, 2004, p. 196-197.
- Măciucă, Gina, *Glimpses of the English Verb Group*, Suceava, Editura Universității Suceava, 2000.
- Nicolaescu, Cristina, *Expresii și locuțiuni verbale în limba engleză (Verb Phrases and Idioms in English)*, București, Profile Publishing, 2003.
- Paidos, Constantin, *English Grammar, Theory and Practice. The Verb*, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Palmer, Frank R., *A Linguistic Study of the English Verb*, Longman, London, 1968.
- Pană-Dindelegan, Gabriela, *Types of relationships within the verbal group*, in „Limbă și literatură”, no. 2, București, Societatea de Științe Filologice, 1975, p. 226-232.
- Quirk, Randolph et al., *A Grammar of Contemporary English*, London, Longman Group Limited, 1972.
- Siyanova, Anna., Schmitt, Norbert, *Native and Nonnative use of Multiword vs. One-word Verbs*, IRAL, Vol. 45, 2007, p. 119-139.
- Tran, Quoc, Thao, Pham, Van, Bon, *English Majors’ Difficulties in Using Phrasal Verbs in Academic Writing*, VNU Journal of Science: Education research, Vol.39, No.4, 2023, p. 78-86.
- Vlădoiu, Ion, *Verbe Speciale ale Limbii Engleze. English ‘Special’ Verbs, Prahova*, Editura Antet, 2005.

SOCIAL AND EDUCATIONAL STUDIES

JESS

Short Incursion into Aristotle's View of Natural Languages

Doina Butiurcă*
Ana-Denisa Muraru**

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.7

Abstract:

The opinion that the theory of the linguistic sign starts with Ferdinand de Saussure, who defines this unit from a different perspective than the formal perspective adopted by Linguistics or the content perspective, adored by philosophers is not unanimously accepted. More than two millennia ago, Aristotle meditated *in nuce* on the mechanisms of human language, of the conventional rapport between *language* and the *objects* of the outer world, but also on the parts of speech – noun, verb, connectors etc. It is the general objective we start from in our study. Of the derived objectives we propose to study the relationship between *language* and *thought*, the status of language in the thinking process, the relationship between *language*, *Logic* and *knowledge* processes etc. The descriptive-linguistic method, the comparative, analytical method are among the research modes used in our study.

The first conclusion drawn is that, despite the advanced, innovative concept, language in Aristotle's view remains an *ancilla* of Logic.

Keywords: Aristotle, language, thought, Logic, ontology

In the Aristotle's philosophy, who was Plato's disciple, posterity discovers a first classification of signs opposing natural and conventional signs. Metaphors are added – a third class of signs belonging to Rhetoric, whose signified is different from the conventionally established one. Playing a special role in knowledge, metaphor presupposes passing a name from an object to another, a process that offers its transposed sign status.

The Stagirite researches, without prior systematization, the problems referring to language, that he subsums to Logic in two of his works on Philosophy, in the treaty *On Interpretation* and *Poetics*, chapter

* Professor PhD, Philology Habil., George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Tîrgu-Mureş, butiurcadoina@yahoo.com

** Master's Student, George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Tîrgu-Mureş, murarudenisa03@gmail.com

XX. We need to add other writings, which formulate in a non-unitary form certain ideas referring to the status of natural languages, among which, *The History of Animals*, *Organon*, *Politics*, *Metaphysics* etc. The role of language is to express thought, verbal expression becoming the *sine qua non* condition of thinking. It pertains to thinking: “everything that is to be established in utterance. Thinking is made up of: proof, rebuttal, awakening emotions, as pity, fear, anger and all other similar passions, plus the greatness or pettiness of a subject” (Balmuş, 1957: 62). Anticipating Ferdinand de Saussure, Aristotle intuitively sees the relationship between thinking and language, in the sense that thinking can only be expressed based on linguistic patterns, even if in the relationship *thinking – logic – language*, language is seen as an *ancilla* of the latter. For example, verbal inflexion (considered to be relative) is important for the function of expressing a logical relation. This conception of the role that language plays in the aforementioned trinary relationship and in the process of knowledge does not prevent the Greek philosopher from admitting the major role of linguistic expression in the formulation of logical judgement. *Language* and *thought* form *Logos*, and the relation between the two is of the type *content – container*, as modern Terminology would put it, the former being the sound, the material (language is the container) of the latter (thinking = content). In *On Interpretation*, hermeneia (communication of a thought or sense, *vox significativa*, according to Boethius) as the category mirrors “the intimate connection of thinking to language” (Florian, 1957: 195).

It is considered to be innovative to think about the relation between thinking and the objects of the outer, physical world. As a psychic, cognitive and logic process, *thinking* is manifested internally in the mind and expressed in reasoning, judgement, as we would put it today. Aristototele’s view – the world, the objects of the real are reflected in *thinking*, each representation mirrored by our mind being the image of an *object* – a relation where *language* plays the role of expressing *thought*.

The problems referring to the stability and variability of the *linguistic sign* derive from – in the linguistic conception of the 20th century – the ideal and material character of the communicative function (synchronically and diachronically), the functions of language, formulation and expression of thoughts. *Language* establishes complex relations to society, of dependence and interdependence. As a categorial entity, as a capacity, language is a human dimension – conceived as a social being. As a conventional and conventionalised semiotic system, with a paradigm (partially open, partially closed), *language* has immutable character, in Ferdinand de Saussure’s view: “If, in relation to the idea it represents, the signifier appears as freely chosen, in relation to

linguistic communication where in use, it is not free, it is imposed. Social mass is not consulted and the signifier chosen by the language could soon be replaced by another. This seems to imply a contradiction, which could be called the imposed card to play (Saussure, 2003: 87). Nearly two millenia ago, Aristotle approaches - with a “universal, unquenched thirst to know reality at its most detailed” (Florian, 1957: 15) – aspects regarding the relation between *sign* and *object* – arbitrary and motivated – between the *natural* and the *conventional* character of language. He counts among the supporters of the conception the human language has a conventional character, a feature by which the thinker justifies the wide variety of natural languages. Despite the time-defying ideas, posterity identified what is lacking from Aristotelian thought, in certain instances: “what Aristotle is overstating is the fact that he considers the surrounding reality to have as many acceptions as it has categories, utterances or expressions” (Zvanč-Ştef, 1963: 96).

The concept of *verbal expression* comprises in the Greek philosopher’s conception: the letter, the syllable, connectors, names, verb, inflexion and the sentence. In defining the letter, it is understood to be an undivided sound, which for the first time in European thinking highlights the difference between articulated and unarticulated sounds (a difference approached by Émile Benveniste at the beginning of the 20th century), but also an empiric definition of what we call *phoneme* with significance in modern terminology. About the extralinguistic signs with a recognition function, proper to human nature, Aristotle remarks: “among these signs some are intrinsic, as the sword that sees the sons of Earth or the stars in Thyestes by Carcinus. Others are (...) or on the body (...) or outside the body” (Balmuş, 1957: 51), (...) Iphigenia is recognised thanks to the letter” (Balmuş, 1957: 52) etc.

The opposition of *articulated* versus *unarticulated sounds* is inherent to the philosophical conception that *Man* differs from *Animal* through *language* and *thinking*, the former understanding the difference between right and wrong, just and unjust etc from the triple quality – of thinking being, social being and political being (to Aristotle, Man is a political animal). The auditory perception of sounds, considered to be material is not mistaken for the content of language. In the *History of Animals*, the philosopher considers that language is “the articulation of sounds with the help of the tongue”, while in *On interpretation* he states: “Articulated sounds using voice are symbols of inner states and written words are symbols for spoken words” (Florian, 1957: 206). Two ideas can be seen in this context and they are that terms to be defined are verbal sounds, while *sounds* are *signs* or *symbols* of inner states, *writing* thus becoming a *symbol of speech*. *Speech*, which in *Organon* is especially placed in the sphere of quantity together with number, is

eliminated in *Metaphysics* from this sphere. Aristotle writes: “speech is a quantity, it is obvious; as it is measured in long and short syllables. And I hereby understand that voiced speech (...) its components do not have a common limit. Since there is no common limit by which syllables are joined, but each is separate and distinct from all the others” (Florian, 1957: 138-139).

Of the classes of sounds, the philosopher has in view vowels, semivowels and the so-called silent ones. Classifying vowels according to openness, consonants and semivowels according to the place of articulation, aspirated ones according to the ending in *h*, sonorants, classifying vowels into *short* and *long* – having length in view, accent (acute, grave, circumflex) – these are but a few of the aspects that agree with the principles and rules of current Phonetics and Phonology, even if Aristototle approached them from a less grammaticalised perspective and more functionally, by comparing them to logical thinking and communication processes. As regards the relation *content-form* in language, Felicia Zvanț-Ștef made the following observation: “articulated sounds constitute in fact *the voice of sound complex*, which does not coincide with language (...) Aristotle is certainly referring to the form of language that is indeed the *voice*; he has in view only one aspect of language. The proof that Aristotle did not mistake language for the sound complex (or the voice) is found in other passages from his writing, where it is stated that language has another component beside sound, and that is content” (Zvanț-Ștef, 1963: 7). Some of the observations are close to the rules of modern Linguistics, while others lack backing. For example, Aristotle understood each continuant to be a semivowel and by syllable he means “a sound without meaning, made up of a silent one and a letter with sound”, meaning an occlusive and a vowel or an occlusive and a continuant, a fact that does not concur with modern views” (Balmuș, 1957: 65).

Linking words or what we call *connectors* constitute another subject to analyse proposed by the Greek philosopher in *Poetics*. We do not wish to dwell on the subject because, as the Academy member Constantin Balmuș observes “the entire passage regarding the connecting particle and the article is uncertain, corrupt, interpolated and possible interpretations are hard to set in line, in detail” (Balmuș, 1957: 66). We note, if only in passing, a few aspects that Aristotle considers regarding *connectors*. The first class of *linking elements* is that of particles from Greek, illustrated in examples, such as *οί* (without doubt), *μέν...* (on the one hand), while the second class contains prepositions of the type *ἀμφί* (around), the third one being the class of conjunctions, with no examples found to illustrate the category. The aforementioned classes of

connectors are void of sense and judged independently from context, they are not to designate concepts, according to the thinker.

The flexible parts of speech – name (noun), pronoun, adjective, article (considered to be demonstrative pronoun) – subordinate to the same principles of Logic are approached in *Poetics*, as well as in *On Interpretation*. In the latter work, Aristotle writes: “by name we understand a sound having a conventional meaning, without relation to time and if removed from context no part of it makes sense” (Florian, 1957: 208). By name, the philosopher understands the noun, a part of speech which is distinguished from the other morphological classes, through three characteristics – we would say in current terminology – an object, by convention or an expression of an inner state; the structural parts of the noun have no meaning, remaining simple phonetic sequences; the name does not make reference to time, this being a permanent feature of the verb, in the past, present, future forms. Unlike simple nouns, where the part does not make sense, compounds are characterised by the fact that the part contributes to the semantics of the whole “though void of meaning on its own”, as it can be deduced from the example selected by the philosopher, *pirate ship*, where *ship* “has no meaning unless found as a part of the whole compound” (Florian, 1957: 209). Words are not *natural signs* but carry conventional meanings. That explains the fact that object representations from the extralinguistic reality are the same for all speakers belonging to a population but differ from population to population. Aristotle understood another opposition too, that of the determined noun and undetermined noun, without explaining the latter concept.

If the noun is considered to belong to the most stable morphological class, a word, looked at in itself does not have the same stability, due to the differing senses (common noun, proper noun). Any “word is connected (...)” or in modern terminology, there is a relation of the concept to the “elements that are in its sphere” (Noica, 2005: 146). This is an *inner connection* of the word (at the level of its *conceptual content*). The external connections of words represent *the sine qua non condition of chaining word* in discourse – at syntagmatic level, in F. de Saussure’s terms – a level that the thinker gave special importance to.

With regard to the cases of the noun, the thinker only accepts as nouns the linguistic units that can be the subject of a judgment. In contradiction with modern grammar, nouns in oblique cases are not seen to be nouns. If Aristotle does not recognise the status of noun of these units, “the explanation is that, for him, nouns are equal to the subject of the sentence, and indeed the cases cannot be subjects. The cases express relations between representations or things, especially appurtenance (*Philon’s, to Philon*)” (Florian, 1957: 210).

The verb can be a predicate and is considered the “stable sign of the things said about something else”. C. Noica made the following observation: “at any rate, the verb is a function when compared to the noun, with a special functional horizon, make possible utterances and judgement (...). The only living and open utterance is created by the verb that elicits many empty spaces around it, not just one” (Noica, 2005: 147-148). What is the definition given by Aristotle to the concept of verb? We can read in *On interpretation*: “a verb is the word, that beside its own meaning, adds the notion of time. No part of it has independent meaning and it is the sign of something said about something else” (Florin, 1957: 210). The verb has three characteristics: it indicates time, it expresses something about something else, it indicates or qualifies the subject.

Even if we discover numerous references to the sense of words, Aristotle was not preoccupied with the problem of semantics, as it is understood in modern theory and practice, but by the problem of knowing the outer world. We read in *Categories*: “Homonymous are the things that carry the same name but the notions corresponding to the names are different (...) On the other hand, we call synonymous the things where names and corresponding notions are common. Man and ox are animals; not only the name, but also the notion are the same in both cases. As, if someone wishes to show in which sense each is an animal, they will resort to the same notion. (...) Finally, we call paronyms the things that draw their names from another name, from which they differ, usually in one ending” (Florin, 1957: 120-121). Far from being approached from the perspective of paradigmatic relations, the lexical system, homonyms are considered by Aristotle to be things.

The first conclusion to be drawn is that Aristotle reflected *in nuce* on the mechanisms of human language, the structural elements of language, and also on the process of signification, even if, as an autonomous discipline, Semiotics is only recently established. The philosopher sought to explain and demonstrate the conventional, arbitrary character of the linguistic sign, the relation that is established between the word and the reality it designates, the relation between *sign* and that which it refers to – we would say today – above all, from the perspective of the thinker. The Aristotelian concept of the parts of speech, the phoneme is modern and enticing, tightly connected to Logic, maintaining language at the level of an *ancilla* of Logic, as it usually happens in the stages of development of European culture, up to the *Grammar of Porte-Royale*.

REFERENCES:

- Florian, Mircea, *Aristotel. Organon I: Categoriile, Despre interpretare. (Organon I: Categories, On Interpretation, translation, introductory study, introduction and notes by Mircea Florian)*, București, Editura Științifică, 1957.
- Balmuș, Constantin, *Aristotel. Poetica (Poetics translated by Constantin Balmuș)*, București, Editura Științifică, 1957.
- Noica, Constantin, *Aristotel. Categoriile. Despre interpretare (Aristotle, Categories. On Interpretation, translation, foreword, notes, commentary and interpretation by Constantin Noica)*, București, Editura Humanitas, 2005.
- Saussure de, Ferdinand, *Scrieri de lingvistică general, (Writings in General Linguistics, translation by Luminița Botoșineanu)*, Iași, Polirom, 2003.
- Zvanț-Ștef, Felicia, *Probleme de limbă în opera lui Aristotel, în Studii clasice, V, (Language problems in Aristotle's work. In: Classical Studies, V)*, București, Editura Academiei, 1963.

JESS

Neu-Arad: Eine Welt in einem Stadtviertel

Petra-Melitta Sava*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.8

Neuarad: A World in a District

Abstract:

This article delves into the intricate dynamics of the municipality of Arad, Romania, through a multi-ethnic and multicultural lens, with a particular focus on the significant contributions of Neu-Arad, now a district, and its Swabian community. Neu-Arad, once an adjacent municipality, has evolved into a vibrant district that has played a pivotal role in shaping the economic and cultural landscape of Arad. This article aims to highlight the cultural enrichment brought forth by Neu-Arad and its Swabian inhabitants, underscoring their integral role in Arad's development and identity.

Keywords: Neu-Arad, Swabian community, culture, heritage, historical development

Die Stadt Arad rühmt sich mit ihrem multiethnischen und multikulturellen Charakter. Neu-Arad, einst benachbarte Gemeinde Arads, heute Stadtteil, steuert einen wesentlichen Teil dazu bei, eben dieses Gepräge zu konturieren. Vorliegender Artikel nimmt sich vor, den Beitrag Neu-Arads und der Neu-Arader Schwaben zur wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung Arads, ebenso wie die Bewahrung und weitere Entfaltung dieses breiten Spektrums kurz Revue passieren zu lassen. Gerade im Kontext weltweiter Migrationsprozesse und ständiger Identitätsdebatten erweist sich ein Blick auf Neu-Arads Geschichte und Gegenwart als hilfreich. Wenn Temeswar als „Phänomen“ (vgl. Dascălu-Romițan, 2019: 79) im Hinblick auf Mehrsprachigkeit und Interkulturalität aufgefasst wird, so trifft dies bei eingehender Betrachtung auch auf Neu-Arad zu. Bereits vor 20 Jahren begann eine kulturelle Bewegung zur Wiederentdeckung der banat-schwäbischen Wurzeln mit dem Wunsch und dem Bedürfnis einer neadaptierten Kontinuität. Studien und Monografien tragen zur Popularisierung lokaler Geschichte bei. Das Interesse dafür ist noch immer groß, da Neuerscheinungen auf deutschsprachige, ungarische und rumänische Quellen basieren, so dass Landkarten, Stadtpläne oder Archivbilder, meist von Zeitungsausschnitten oder Tagebucheinträgen in die

* Lecturer PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad, melitta.rosu@yahoo.com

jeweiligen Sprachen übersetzt und zusammengelegt wurden.

Im September 2023 feierte Arad 300 Jahre seit der Ansiedlung der Donauschwaben¹. Zelebriert wurde das 300-jährige Bestehen der deutschen Gemeinschaft durch ein Fest als Sinnbild der Fortführung banatschwäbischen Brauchtums unter neuen Bedingungen.

Was kennzeichnet Neu-Arad

In der jüngsten Monografie Neu-Arads, erschienen zum oben erwähnten Anlass, wird die frühere Gemeinde als:

eine Welt mit Kaisern und Kaiserinnen, großen Projekten ... mit Bauern, Handwerkern, Priestern... mit Adligen, Konflikten und großartigen Gesten menschlicher Solidarität, mit Dramen und Neuanfängen, eine Welt der Deutschen, Rumänen, Ungarn, Serben, Juden und anderen Ethnien [beschrieben] (Sava, 2023: 9).

Bereits in der ersten Kolonisierungskampagne unter Kaiser Karl VI. ließen sich die Siedler in Neu-Arad nieder, in der zweiten Phase dann die meisten. Ein oft zitierter Kolonistenspruch aus dem 18. Jahrhundert lautet: "Die Ersten fanden den Tod, die Zweiten die Not und die Dritten erst das Brot". Der Spruch lässt sich auf die damaligen Bedingungen zurückführen, wie etwa die Abwehr türkischer Überfälle oder die Notwendigkeit der Durchführung seriöser Entwässerungsarbeiten. Um das Gerücht, das Banat sei „das Grab der Deutschen“ mit etwas Positivem auszugleichen, wurde eine regelrechte „Marketingaktion für das Banat“ (Sava, 2023: 44) gestartet. So wurde mit der Fruchtbarkeit des Bodens oder den kleinen Preisen geworben. Der dritten Generation gelang schließlich der Durchbruch auf wirtschaftlicher und kultureller Ebene. Überleben und Wohlstand unter diesen harten Lebensbedingungen waren vor allem dank des starken Zusammenhalts möglich.

Die Kampf-Tagebücher von 1848 (vorzufinden im Militärarchiv Wien und erstellt von Hauptmann Valentin Jung) erwähnten Neu-Arad, sowie Sigmundhausen und Kleinsanktnikolaus und schrieben ihnen eine wichtige Rolle zu².

¹ Hier muss darauf hingewiesen werden, dass die Siedler allgemein einheitlich als "Schwaben" bezeichnet werden, obwohl viele aus dem Elsass, Lothringen und der Pfalz stammten. Der Donauhafen in Ulm galt jedoch als Ausgangspunkt der Schiffsreise.

Die berühmte Ulmer Schachtel (Bezeichnung für die Flussschiffe, welche zwischen 1723-1787 den Ulmer Hafen Richtung Banat verließen) steht als Symbol des Einwanderungsprozesses. Im Sommer letzten Jahres wurde, anlässlich des 300-jährigen Jubiläums, eine Replika der Ulmer Schachtel auf dem Domplatz in Temeswar ausgestellt.

² Eintrag vom 5.10.1848: „Die Kaiserlichen wollten die Stadt Arad angreifen, aber weil dort viele Schwaben auf dem Wochenmarkt waren, wurde der Angriff verschoben“.

Wurde das Banat allgemein als „Kornkammer“ der Monarchie bezeichnet, so waren die Marosch-Müller für ihr „Feuermehl“ (Sava, 2023: 378) berühmt. Zudem versorgte Neu-Arad auch noch im 20. Jahrhundert die Umgebung mit Gemüse, Obst und Blumen. Jahresmärkte wurden seit 1812 im März, Juni und Oktober organisiert. Hinzu kamen traditionelle Wochenmärkte. Seit 1909 gab es die Gartenbauausstellung und im Oktober 1905 berichtete die ungarische Zeitung „Pesti Hírlap“ ausführlich über eine Ausstellung von Trauben, Wein, Most und Branntwein aus der Neu-Arader Gegend (vgl. Sava, 2023: 369).

Den Wochenmarkt in Neu-Arad bezeichnen Greffner/Stoica als „Kuriosum“ und berufen sich dabei auf eine Beschreibung des Historikers und Wissenschaftlers Anton Valentin:

Die rein deutschen Gemeinden der Region: Engelsbrunn, Schöndorf, Traunau, Guttonbrunn, Wiesenhaid, Kreuzstätten, Segenthau und Saderlach repräsentierten zusammen mit denen von Neu-Arad alle Dialekte des südwestdeutschen Raums. Daneben gab es Gespräche auf Rumänisch, Serbisch, Ungarisch, Bulgarisch, ein Sammelsurium von Sprachen (Greffner/Stoica, 2001: 22).

Nach dem ersten Weltkrieg erfolgte die Eingliederung des größten Teils des Banats in Rumänien. Ebenso wie Rumänien nach dem Ersten Weltkrieg sein Staatsgebiet mehr als verdoppelte und zu einem Vielvölkerstaat wurde, bereicherte sich die Stadt Arad durch die Eingliederung Neu-Arads als Stadtteil. Obwohl nur von der Marosch getrennt, stellten Arad und Neu-Arad bis dahin unterschiedliche Welten dar. Es handelte sich dabei um eine andere Kultur, um andere Traditionen und Bräuche. Neu-Arad wuchs von einem Dorf (1725 - 280 Häuser bis 1941 - 1466 Häuser) zu einer Gemeinde vergleichbar mit einer Kleinstadt. 1931 hatte Neu-Arad noch eine eigene Verwaltung mit Bürgermeister, Vizebürgermeister und Notar. Für die Gemeinde bedeutete der Zusammenschluss praktische Vorteile, wie Abwasserentsorgung oder Kanalisation, für die Stadt selbst eine geschichtliche Bereicherung im Hinblick auf Kultur oder Bildung. Neu-Arad samt Sigmundhausen aber auch Kleinsanktnikolaus galten als Hochburg banatschwäbischer Lebensart³.

Eintrag vom 12.10.1848: „Den Müllern von Sigmundhausen wird verboten für die Leute aus der Festung zu mahlen oder ihnen Mehl zu bringen.“ (vgl. Sava, 2023: 107)

Eintrag vom 15.11.1848: „Kleinsanktnikolaus und Neu-Arad wurden vom Banat durch drei Gräben getrennt: einer am Ende der Hauptstraße, der andere rechts vom Friedhof und ein weiterer an der Marosch, in Richtung des Waldes“ (idem: 109).

³ Laut der Bestandaufnahme von 1941 lebten in Neu-Arad 5948 Deutsche („Banater Deutsche Zeitung“, 16.02. 1941 S. 2), wobei die Gesamtbevölkerung Neu-Arads 1948-6275 Einwohner betrug).

Tief verankert im kollektiven Gedächtnis ist immer noch die Erinnerung an die Deportation⁴. „Die Angehörigen der deutschen Minderheit Rumäniens waren in der Nachkriegszeit zunächst am stärksten von diskriminierenden und repressiven Maßnahmen betroffen“ (Sterbling, 1997: 4). Die deutsche Bevölkerung Neu-Arads wurde Opfer des sogenannten Phänomens der Kollektivschuld und erlebte auch die Enteignung. Bereits durch die Bodenreform 1921 wurden per Gerichtsbeschluss Schulgarten, Sportplatz, Kirchengarten, oder etwa der römisch-katholische Pfarrhof enteignet (vgl. Sava, 2023: 381). Nach der Massenteignung durch die Rumänische Arbeiterpartei wurden 1950 über 1000 enteignete Bauern in Neuarad vermerkt.

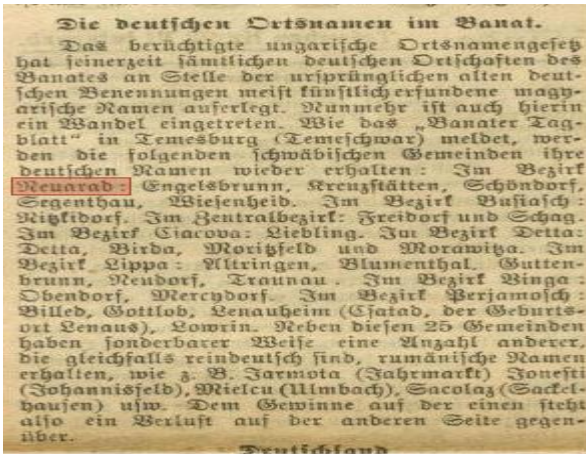
Die deutschsprachige Presse des XX. Jahrhunderts befasste sich öfter mit Neu-Arad. Festlichkeiten, Bevölkerungszahl beziehungsweise Bevölkerungswandel, Größe und Lebensqualität standen im Mittelpunkt des Interesses. Einige Artikel aus verschiedenen Bereichen und Periodika werden des Weiteren erwähnt.

Starker Glaube kennzeichnete die Gemeinschaft, so dass, auch noch zwei Jahrhunderte nach der Gründung der Gemeinde, Wallfahrten nach Maria-Radna organisiert wurden. In diesem Kontext wurden die Neu-Arader 1938 als „größte Wallfahrerschar“ in der Presse dargestellt.



„Banater Deutsche Zeitung“, 6.09, 1938, S.5

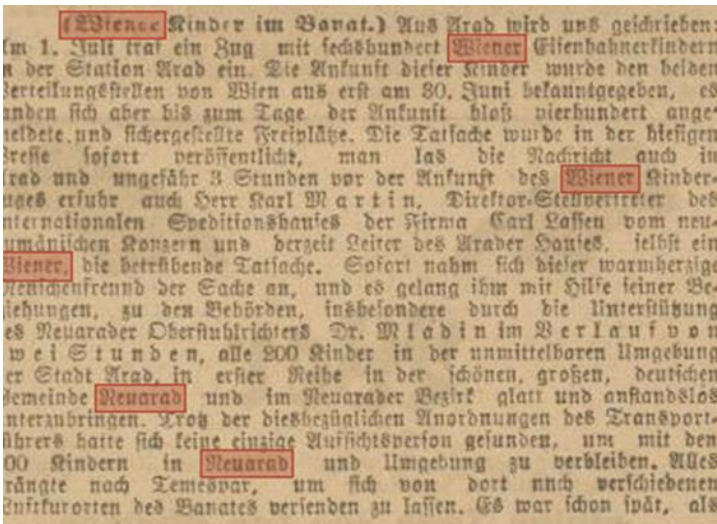
⁴ *Deportation* „Dunkle Wolken zieh'n mit den nordostwärts fahrenden Zügen wie eine Ahnung des Todes“ (Sterbling, 2022: 108).



„Volksfreund“, 5.03.1921, S.2

Der „Volksfreund“ vom 5. März 1921 berichtete über die Banater Gemeinden, die nach Außerkräfttreten des ungarischen Ortsnamengesetzes, ihre deutschen Namen zurückerhielten, darunter auch jene aus dem Bezirk Neu-Arad.

„Das Neue Wiener Journal“ hielt die Schönheit Neu-Arads und die Gastfreundschaft der Neu-Arader fest. In der Ausgabe vom 8. Juli 1922 wird von Kindern aus Wien berichtet, die im Banat auf Kururlaub waren, erwähnt wurde dabei Neu-Arad und die deutsche Gemeinde als schön und groß beschrieben, mit Menschen, die „glatt und anstandslos“ zu helfen bereit waren.



„Neues Wiener Journal“, 8. Juli 1922, S.7

Vereine, Kultur und Bildung

In ihrer Studie zum *Bewahren der deutschen Identität und Sprache in Großrumänien* konzentriert sich Iulia Zup besonders auf das Vereinsleben zwischen 1918-1933 und räumt den Hobby – und Berufsvereinen eine besondere Rolle ein und wertet diese sogar als identitätsbildend. Der wirtschaftliche sowie der sozio-kulturelle Entwicklungsfaktor, ebenso wie das Dazugehörigkeitsgefühl können nicht außer Acht gelassen werden.

[...] durch ihre Ziele und Aktionen [haben] die deutschrumänischen Vereine die Identität ihrer Gemeinde bewahrt [...] und ein „soziokulturelles Feld“ gebildet [...], was im Weiteren der rumäniendeutschen Kultur eine besondere Stelle in der Geschichte Rumäniens eingeräumt hat. (Zup, 2021: 89)

Die Vereine haben also nicht nur einen erzieherischen Einfluss auf die MitgliederInnen, sondern tragen durch ihre Tätigkeiten zur Entwicklung der Gesellschaft bei, besonders durch die gegenseitige Wirkung der Menschen aufeinander. Das endgültige Ziel der Vereine ist die Verbesserung der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Zustände einer Region, eines Staates oder sogar der ganzen Menschheit, durch die „Bildung eines gemeinsamen Bewußtseins“ (Zup 2021: 93).

In Neu-Arad existierten religiöse Vereinigungen (die Marienmädchen, Rosenkranzvereinigung), Berufsverbände (Maurerhandwerker, Winzer, Industrielle, Verband der Erzeuger und Verbraucher), kulturelle Vereinigungen (Jugendverein, Kulturverein der „Philharmoniker“), Chöre und weitere Musikvereine, (sogar die freiwillige Feuerwehr hatte eine Blaskapelle und einen Unterhaltungsschor), erfolgreiche Sportvereine, Jagdvereine, Kasino-Verband) oder soziale Vereine, wie eine Zweigstelle des Roten Kreuzes mit besonderer Tätigkeit während des Ersten Weltkrieges. „Die Banater Zeitung“ vom 11. September 1934 berichtete ausführlich über ein Treffen der Banater Gesangsvereine in Neu-Arad. Erwähnt wurden Feiertagslieder, gute Laune, Tanz und „das Recht auf freie kulturelle Entfaltung“ (vgl. „Banater Deutsche Zeitung“, 11.09.1934)

Fazit

Wenn Anton Valentin (Greffner/Stoica, 2001: 22) bereits Anfang des letzten Jahrhunderts von einer „bunten Mischung von Völkern“⁵ sprach, „die in der alten Monarchie lebten und die heute unter veränderten Bedingungen friedlich zusammenleben und sich gegenseitig beeinflussen“, so antizipierte er mit seiner Beschreibung der Neu-Arader

⁵ Dass gegenwärtig immer noch das Husarendenkmal mit ungarischer Inschrift am Friedhofseingang oder etwa das „schwarze Kreuz“ mit deutscher Inschrift vor der Kirche gleichzeitig in Neu-Arad vorzufinden sind, zeugt davon.

Gegend das Konzept der Interkulturalität; es handelte sich demnach keinesfalls um ein Bild des losen Nebeneinanders, sondern um ein reges Miteinander.

Heutzutage, in Anbetracht einer veränderten Bevölkerungszusammensetzung, aber gleichzeitig auch einer überdachten Minderheitenpolitik, kann man rumäniendeutschen Vereinen einen starken Erziehungsfaktor und eine traditionswahrende Rolle zuschreiben.

Zurzeit sichert das traditionsreiche „Adam Müller Guttenbrunn“⁶ Lyzeum das Fortbestehen des Unterrichts in deutscher Sprache^{7 8} (es gibt für jeden Jahrgang DaM und DaF Parallelklassen). Grundschulklassen mit DaM Unterricht gibt es auch in anderen Stadtteilen (Zentrum und Vlaicu). Das jährliche Kirchweihfest findet ebenfalls regelmäßig statt. Der Arbeitskreis Banat-JA führt seit 1990 die Tradition der Jugendvereine weiter und hat seinen Sitz ebenfalls in Neu-Arad.

Literaturverzeichnis:

Dascălu-Romițan, Ana-Maria, *Mehrsprachigkeit und interkultureller Dialog in Temeswar*, „Germanistische Beiträge“ 45.1, 2019, S. 78-93.

Greffner Otto u. Stoica Mario, *275 ani de învățământ în limba germane în Aradul Nou*, Arad, Poudique, 2001.

Peter-Petri, Anton, *Heimatsbuch der Marktgemeinde Neu-Arad im Banat*, Th.Breit, 1985.

Sava, Doru, *Neu-Arad 300*, Arad, FDGA, 2023.

Sava, Doru, *Aradul Nou – Mureșel. Istoria unui cartier, povestea unei lumi*, Arad, Promun, 2012.

Sterbling, Anton, *Das Banat, Die Deutschen aus Rumänien und die rumäniendeutsche Literatur*, München, Landsmannschaft der Banater Schwaben, 2022.

⁶ 1725 wurde eine Grundschule in Neu-Arad erwähnt, 1740 bereits zwei Grundschullehrer. Im 19. Jahrhundert funktionierte in Neu-Arad eine Gewerbeschule (wobei Neu-Arader Handwerker sich von Temeswar bis Budapest einer guten Reputation erfreuten). Die getrennten Jungen- und Mädchenschule (Klosterschule) erfreuten sich einer großen Schüleranzahl. Für kurze Zeit bis zur Machtübernahme der sozialistischen Partei funktionierte die Bildungsanstalt in Neu-Arad unter dem Namen „Adam Müller Guttenbrunn“ und galt als Höhepunkt deutschsprachiger Bildung und Kultur in der Arader Gegend. Als theoretisches Lyzeum gibt es die Lehranstalt wieder seit der Wende 1989.

⁷ trotz der massiven Auswanderung Anfang der 1990er Jahre (oder der „Massenflucht“ Ende der 1980er).

⁸ In Arad gibt es außerdem ein Lyzeum mit ungarischer Unterrichtssprache („Csiky Gergely“).

Sterbling, Anton, *Alte Heimat – Neue Heimat. Deutsche Minderheiten in Rumänien*, in „VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation“, Heft 50/51 1997, S. 48-58.

Zup, Iulia, *Bewahren der deutschen Identität und Sprache in Großrumänien. Das Vereinsleben* in „STUDIA UBB PHILOLOGIA“, LXVI, 3, 2021, S. 87 – 105.

Internetquellen:

<https://anno.onb.ac.at/> [05.04.2024]

REVIEW ARTICLES

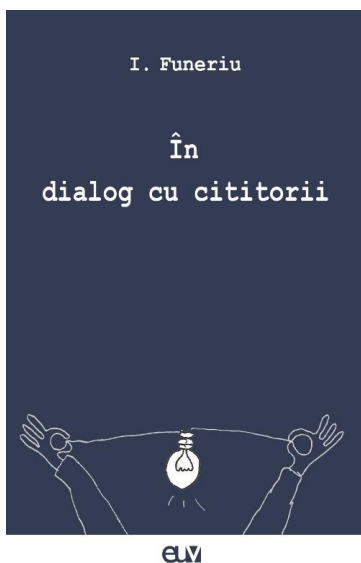
JESS

Dozajul cognitiv: Ionel Funeriu, *În dialog cu cititorii*

Grațiela Benga-Țuțuianu*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.9

Cognitive Regime: Ionel Funeriu, *În dialog cu cititorii*



Cunoscut în câmpul științelor umaniste din România datorită unor volume care au trezit interesul specialiștilor și au provocat comentarii îndelungate (primele din listă, *Versificația românească. Perspectivă lingvistică* și *Al. Macedonski. Hermeneutica editării*), Ionel Funeriu a revenit la sfârșitul anului 2023 cu o carte care, chiar dacă stă la distanță de tiparul constrângător al unui studiu științific, nu se desparte de bornele rigorii. De aceea, *În dialog cu cititorii* (Timișoara, Editura Universității de Vest, 2023, 415 p.)

mi-a menținut mecanismele de gândire constant activate, dar mi-a adus, totodată, un zâmbet amuzat pe chip, periodic înprospătat. Voi încerca să explic de ce.

Volumul apărut în toamna anului trecut este rezultatul unor postări pe o rețea de socializare. Nu reiau aici dezbaterele despre modalitățile în care internetul a schimbat deja peisajul umanității. Însă voi insera, în treacăt, sugestia că reflecțiile la impactul său și la viitorul nostru cu el sunt, și acum, necesare. La această reflecție îndeamnă, indirect, (și) paginile lui Ionel Funeriu – pentru că dialogul în care intră cu cititorii reflectă o întregă schimbare de paradigmă a comunicării. Coprezența nu mai este față în față. Nu

* Research Scientist PhD, Romanian Academy – Timișoara Branch, “Titu Maiorescu” Institute for Studies on Banat, gratielabenga@yahoo.com

mai e condiționată de aceleași coordonate temporale. Coprezența online poate fi și asincronă – prin imagine și text.

Dincolo de texte, se creează o serie întreagă de *legături de respingere* (am folosit sintagma impusă în reliefurile sociologiei de profesorul american Richard Sennett). Geografia dialogului s-a contractat. Câtă apropiere mai e în dialogul online? Dar câtă comuniune? Mi-e teamă că la întrebarea din urmă răspunsul e dezolant.

Dar principiul echilibrului aduce cu sine și o parte luminoasă. Dacă de multe ori ne întrebăm, într-o stare de perplexitate, cum de ajung virale atâtea postări stupide, mirarea și bucuria sunt cu atât mai mari când vedem că intervenții care ridică gradul de cultură, care ascut tăișul calamburului, care deșteaptă spiritul și antrenează cugetări atrag replici, observații, comentarii pertinente și nuanțate.

Iar acest lucru s-a întâmplat chiar dacă multe dintre textele postate de Ionel Funeriu au avut teme grele. *Pedagogie, modestie, plagiat* sunt doar câteva dintre ele. Altele au intrat în albia narațiunilor pline de haz. De exemplu, într-*Un Seminar de pomina*, valul evocării a adus sedimentele premonițiilor scriitoricești. Un citat *in extenso*: „La cursul de istoria literaturii române le vorbeam studenților despre Ion Creangă. La un moment dat, profitând de dotarea multimedia excelentă din sala de curs, proiectez pe tabla electronică prima pagină din *Amintiri din copilărie*. Acolo, în dreapta, imediat sub titlu, se poate citi: «Dedicație d-șoarei L.M.». Cu mulți ani în urmă, am semnat (în colaborare) e ediție comentată a *Amintirilor* lui Creangă destinată elevilor, în colecția Lyceum. Cu acea ocazie, am vrut să aflu cine este L.M. Pentru aceasta, i-am scris academicianului Iorgu Iordan, autorul ediției critice din 1970. Mi-a răspuns prompt: [...] e vorba de Livia Maiorescu, fiica lui Titu Maiorescu. Într-o notă de subsol, menționasem acest lucru în ediția respectivă și eram curios să aflu dacă cineva din cei 30-40 de studenți care îmi urmăreau expunerea era la curent cu această mică informație de istorie literară. O secundă, două – mormânt. Deodată, un glas irupe triumfător, pronunțând, în toată claritatea și nicidecum în glumă, numele rectorului Universității: Lizica Miheu! Stupoare. Colegii o iau peste picior, studenta se fâstâcește; mie îmi încolțește brusc o idee trăsniță și intervin grav: «De ce vă mirați? Dumneavoastră chiar nu vă dați seama că scriitorii clasici români [...] au în gena lor teribilul simț al anticipației?» [...] Liniște. Consternare. Proteste timide. [...] Aștept să treacă o secundă-două

și reiau calm: «Eminescu însuși, n-a prevăzut el, între atâtea altele, până și numele profesorului titular al Catedrei de Istoria Literaturii române? Mă așteptam să știți toate astea și să nu mai râdeți de colega dumneavoastră». În timpul derutei generale, [...] am reușit să găsesc pe internet și apoi să proiectez pe tablă, cu litere de-o șchioapă, poezia eminesciană de tinerețe: *Amicului F.I.* - moment în care un hohot de râs umple sala” (p. 80-81). Când rigoarea istoricului literar se lasă expusă nu prin morga profesorului pedant, ci prin magnetismul umorului, atunci e de remarcat că umorul are o dimensiune pedagogică: stimulează operațiile de gândire, fuzionează discernământul, modelează o cultură.

Firele împletite ale științei și ale hazului străbat nu numai secțiunea *Didactice*, care deschide volumul. Un haz subtil se strecoară până și în *Arcadia roșie*, segmentul în care textele orbitează în jurul experienței și trăirilor din perioada comunistă. Una dintre injecțiile de umor se află în surprinderea reacțiilor unor copii de grădiniță, la moartea tătucului Stalin (într-o evocare intitulată *1953*). O alta e decelabilă într-un episod din *1982*, când „logocrația și-a făcut datoria” (p. 115), deși purtarea blugilor era suspectă și atrăgea pedepse. Alteori, gravitatea ocupă versanții discursului – cum se întâmplă într-un text concentrat asupra libertății și corectitudinii politice, *Unde dai și unde crapă*.

Chiar dacă pornesc de la amintiri semnificative (cu numele profesorului Gheorghe I. Tohăneanu frecvent consemnat) sau sunt inițiate de subtilități filologice, ultimele două secțiuni ale cărții nu renunță la umorul fin. Nu e nimic greoi, răutăcios sau indecent în hazul acestor pagini. Cum poți învăța enorm și râde în același timp? Citind, de pildă, secțiunea *Filologice*. Sau textul care încheie volumul – un text savuros despre o... pildă.

Antropologul german Helmuth Plessner afirma că e ridicol să fii simultan cap și corp. Paginile care formează *În dialog cu cititorii* arată că această simultaneitate nu e ridicolă, ci, mai degrabă, e semnul unui dozaj cognitiv. Capul și corpul (împreună) dau măsura unui amplasament în perimetrul cunoașterii. Pentru că (nu-i așa?) cei care știu să ia în glumă ceea ce mulți iau numai în serios pot lua în serios ceea ce lumea ia în glumă. Iar în acest dialog deschis de Ionel Funeriu îi găsim, cu replici, pe Marcel Tolcea, pe Bazil Popovici, pe Mircea Mihăieș, pe Cristi Danileț, pe Emilia Șercan și pe mulți alții – filologi, persoane publice sau cititori care apreciază modurile în care cunoașterea își dă mâna cu

râsul, iar râsul devine, el însuși, un instrument de cunoaștere. E și joc, e și împunsătură. E un semn din depozitul constitutiv al umanității, dar e și un semnal de distanțare față de toxinele lumii.

La urma urmei, acest dialog propune o formă de a aduce general-umanul și unicitatea în babilonia egocentrică, invazivă și fals egalizatoare a online-ului.

Ghostbeing: Interpretation of *The Process of Wellbeing* by Iza Kavedžija through a Hauntological Perspective

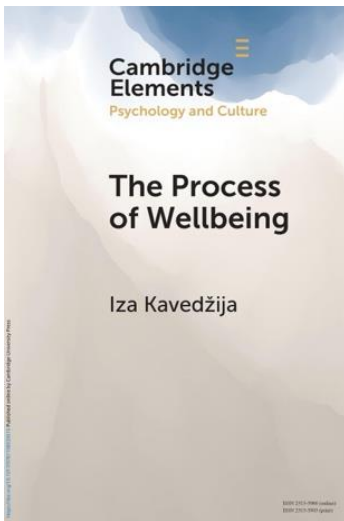
Sheng-Hsiang Lance Peng*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.10

Abstract:

This review uses hauntological frameworks to scrutinise Kavedžija's work, *The Process of Wellbeing*. Throughout the discourse, I encapsulate the notions, conceptualisations, and instances expounded in this scholarly work, positing that the integration of hauntology into wellbeing perspectives proffers substantive insights. Elaborating on Kavedžija's contentions, I accentuate the importance of interconnectedness between historical antecedents and contemporary circumstances in configuring the comprehension of wellbeing.

Keywords: wellbeing, hauntology, interconnectedness



Human Flourishing:

Conviviality, Care, and Creativity

Examining the essence of living well with others, *The Process of Wellbeing* (Kavedžija, 2021) challenges traditional social science perspectives that often focus solely on problems and pathologies. Published in the *Elements in Psychology and Culture* series by Cambridge University Press, it offers a fresh outlook on individuals and society by redirecting attention from pathology to positive aspects. Wellbeing, explored in this publication, is not a mere absence of suffering but a nuanced interplay with the challenging facets of human experience. While understanding social problems is crucial, a comprehensive grasp of wellbeing requires an exploration beyond simplistic dichotomies, acknowledging the interconnectedness of suffering and wellbeing across various cultures.

Hauntology, a term rooted in Derrida's philosophy (2012), refers to the study of the persistent presence of the past in the present, where

* PhD Candidate, Faculty of Education, University of Cambridge, shp48@cam.ac.uk

spectres or hauntological elements continue to influence contemporary experiences. In the context of wellbeing, I coin the term “ghostbeing” to encapsulate the lingering echoes of past experiences, cultural influences, and societal expectations that subtly shape individuals’ perceptions of their own wellbeing. Applying hauntological perspectives to Kavedžija’s work involves examining how the spectres of cultural norms, historical contexts, and personal experiences affect the construction and understanding of wellbeing. By adopting this approach, I aim to unveil the hidden layers of influence, offering a nuanced exploration of the interconnectedness between the past and present in the conceptualization of wellbeing.

In her exploration of wellbeing, Kavedžija intricately delves into the discourse through three fundamental themes: conviviality, care, and creativity. Haunted by the spectral echoes of past social interactions, conviviality emerges as an ongoing, beautiful process, demanding craftsmanship in navigating relationships. Kavedžija’s lens reveals the ethico-political dimensions of living well together, presenting it as an ever-evolving, dynamic entity shaped by lingering ghosts from previous social encounters. Within the landscape of human relationships, care becomes a defining moral practice that transcends the boundaries of the tangible and the intangible. Kavedžija’s perspective unveils care’s dual nature – nurturing and taxing, a gift and labour – entangled with the threads of institutional regimes. The moral practice of care, haunted by ghosts of benevolence and malevolence, emerges as an interaction of haunting influences. Anthropological insights on creativity unfold within the hauntological paradigm, emphasising its responsiveness, iteration, and dual potential. Kavedžija’s exploration of creativity, haunted by subtle vestiges from past imaginative endeavours, acknowledges its transformative power. The liminal stage, akin to a haunted time of potential and possibility, underscores how creative attunement with spectral forces shapes uncertainty into potential, revealing a hauntingly supportive foundation for wellbeing.

Kavedžija challenges the notion that wellbeing is a luxury reserved for those with leisure, arguing that reflections on the good life are integral to every human society. She dismisses the idea that concerns about wellbeing are post-materialist, emphasizing the universal significance of understanding diverse ideas about the good life. She then brings attention to specific cases. In Sierra Leone, particularly among the Kuranko people, the impact of hardship and adversity has not prevented contemplation on wellbeing. For the Kuranko, the emphasis is on coping with life’s burdens, balancing personal needs with social obligations. The struggle for a better life underscores the universal dilemma of balancing individual aspirations with communal responsibilities, highlighting the

tension between scarce resources and the demands of social harmony. Jackson's storytelling approach (2011) captures the ambiguity inherent in these existential issues, recognizing the elaborate interdependence among causes and effects in navigating a changing world and shaping lives for the better. Stories, with their multiplicity of meanings, offer valuable insights into how individuals can thrive in the face of life's challenges, making them well-suited for an exploration of wellbeing.

The exploration of the Kuranko example triggers profound contemplation on how individuals shape their self-perception in the quest for wellbeing. Hauntologically, Kavedžija contends that there is a connection between these aspects, underlining the importance accorded to relationships by groups like the Kuranko. They navigate the spectral echoes of openness to others while acknowledging the challenge of truly deciphering their thoughts and motivations. Conversely, those viewing humans as discrete entities may find it more straightforward to express emotions and intentions. These haunted perspectives on selfhood entwine with the fabric of wellbeing, proposing that negotiating the spectral balance between societal expectations and openness to others stands as a central challenge in cultivating haunted wellbeing. In the exploration of wellbeing across diverse cultural realms, it becomes imperative to delve into the spectral array of conceptualizations surrounding personhood.

Discussing the challenges of framing wellbeing as purely subjective, Kavedžija contests the misleading nature of the term "subjective" in capturing the multifaceted features of individual involvement. While acknowledging the personal and interior aspects of wellbeing, she critiques the academic notion of a self-contained individual, highlighting a dissonance with the realities of people's lives.

Whispers of Wellbeing: Ghostly Ties in Interconnected Relationships

To grasp the core of wellbeing as a dynamic process, Kavedžija asserts that it unfolds in an ever-changing environment, akin to navigating undulating waters rather than walking a stable path. Creative processes thrive in complex, collaborative interactions within an ever-changing environment, demanding improvisation. Embracing uncertainty, seen as a fertile ground for creativity, implies openness to external influences and ideas. Life's navigation is intertwined with others, shaping possibilities and constraining choices within networks of care. Viewing wellbeing as a social navigation prompts reflection on agency and control. Although entanglements with others limit individual agency, recognizing dependence on others becomes the foundation of agency itself. Processual creativity, valuing input as both productive and constraining, transforms uncertainty into a resource. The temporal aspect

of wellbeing emphasises the importance of leeway, resisting efficiency-driven narratives. Time proves crucial for enskillment, creativity, and the mastery of convivial arts, highlighting the interconnected temporalities of care. While contemplating the fluid and interwoven aspects of wellbeing, Kavedžija puts forth:

It is necessary to shift the focus away from individuals, and to conceive of persons as continuously constituted through interactions and their caring relationships with others. Wellbeing is never an achievement, in other words; it is not something to be attained or possessed. It is, rather, a quality of how the multiple relationships that constitute our lives unfold over time (58).

The quote encapsulates a haunting perspective on wellbeing, accentuating its elusive, ephemeral nature that defies conventional notions of attainment or possession. The rejection of wellbeing as a mere endpoint challenges linear narratives, echoing the hauntological notion that time's imprint persists and actively shapes the dynamics of the present. When viewed through the lens of hauntology, wellbeing becomes a spectral quality, a manifestation of the relationships and interactions that persist across time. The assertion that wellbeing is not an achievement but a quality of unfolding relationships introduces a temporal dimension, aligning with hauntology's emphasis on the enduring influence of the past. In this hauntological interpretation, the subjectivity of wellbeing is inseparable from the relational context. Acknowledging the social and relational qualities of wellbeing, Kavedžija urges a departure from an individualistic focus. Instead, it calls for an exploration of individuals intimately connected within the tapestry of their relationships, resonating with the hauntological concept of being haunted by interspersed pasts. This perspective challenges traditional views of wellbeing, urging us to navigate its complexities through the ghostly echoes of our shared histories and interconnected relationships.

As she approaches the end of her writing, Kavedžija concludes by proposing a novel perspective on wellbeing inspired by Singh's research (2017) on forest patrolling in India. Singh illustrates how local residents, by investing time and care in forest preservation, form affective attachments, treating the environment as a shared commons rather than a resource for exploitation. This connection between affective states, care, and wellbeing highlights the interdependence of conviviality and care in cultivating wellbeing for all parties involved. Kavedžija suggests reimagining wellbeing as an "affective commons" (61), where shared emotional resources thrive in circulation, challenging the notion of scarcity and foregrounding a generative logic of flow. This perspective

encourages viewing wellbeing as a collective endeavour rather than an individual pursuit.

In conclusion, considering the hauntological perspective on wellbeing as both relational and processual prompts an expanded focus beyond individual, subjectively experienced wellbeing. Kavedžija spotlights the crucial importance of attending to the interlocking of relational threads shaped by care, skills, and practices. Wellbeing, as a phenomenon characterized by perpetual evolution, finds its flow influenced by a diverse array of convivial arts and creative practices. It is paramount to explore the broader spectrum of convivial skills within their specific contexts, alongside creative and caring practices. This prompts a question: How do individuals craft the pathways through which the essence of wellbeing traverses? Venturing into the varied tactics people create these conduits provides a richer understanding of the sophisticated entanglement of factors – the ghostbeing – that shape the movement and modulation of wellbeing.

REFERENCES:

- Derrida, J., *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Routledge, 2012.
- Jackson, M. D., *Life within Limits: Well-being in a World of Want*, Duke University Press, 2011.
- Kavedžija, I., *The Process of Wellbeing: Conviviality, Care, Creativity* (1st ed.), Cambridge University Press, 2021.
- Singh, N., *Becoming a Commoner: The Commons as Sites for Affective Socio-nature Encounters and Co-becomings*, in *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 17(4), 2017.

JESS

EDITURA UNIVERSITĂȚII
AUREL VLAICU



A R A D