

*UNIVERSITATEA CREȘTINĂ "DIMITRIE CANTEMIR"*  
*FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE*

---

*ANALE*  
*INTERCULTURALITY AND PLURILINGUIISM*

*Nr. 2/2011*

*Ediția 2011 a ANALELOR Facultății de  
Limbi și Literaturi Străine este închinată  
memoriei Doamnei conferențiar universitar dr.  
Gabriela Lupchian, întemeietorul facultății și al  
activității de cercetare filologică din cadrul  
acesteia, Decan de excepție între 1999-2010.*

Comitetul de Redacție

Academician Prof. dr. Marius Sala

Profesor dr. Nicolae Dobrișan

Membru Corespondent al Academiei de Limba Arabă – Cairo

Membru Corespondent al Academiei Siriene de Știință – Damasc

Academician Prof. dr. Răzvan Teodorescu

Profesor dr. Larisa Avram

Profesor dr. Violeta Negrea

Profesor dr. Andrei Avram

Editor: Conf. dr. Iulia Waniek

**[www.analefls.ucdc.ro](http://www.analefls.ucdc.ro)**

**[analefls@ucdc.ro](mailto:analefls@ucdc.ro)**

UNIVERSITATEA CREȘTINĂ “DIMITRIE CANTEMIR”  
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE

**ANALE**  
*INTERCULTURALITY*  
*AND*  
*PLURILINGUISM*

**Nr. 2/2011**



**ISSN 2065 - 0868**

## CUPRINS:

<b>LITERATURE AND SOCIOLOGY IN CANADA FROM A FEMINIST PERSPECTIVE .....</b>	<b>7</b>
---	----------

Assistant Cristina Nicolaescu

<b>A CONTEMPORARY PORTRAIT OF MOTHER INDIA BETWEEN CULTURAL SPECIFICITY AND DIVERSITY IN ARUNDHATI ROY`S <i>THE GOD OF SMALL THINGS</i>.....</b>	<b>27</b>
--	-----------

Lecturer Aurora Goia

<b>CĂTRE UN NOU CANON LITERAR ROMÂNESC? DE LA TEORIE LA METODĂ.....</b>	<b>37</b>
---	-----------

Lecturer Ph.D Carmen Duțu

<b>VON DER GEOGRAFISCH-POLITISCHEN DIMENSION DER GRENZE ZUM ENTWURF EINER „PERATOLOGIE”. DER DEBÜTBAND <i>GRENZSTREIFEN</i> (1968) .....</b>	<b>43</b>
--	-----------

Lecturer Ph.D Maria Irod

<b>CORESPONDENȚA LUI ALEXANDRU BUSUIOCEANU .....</b>	<b>65</b>
--	-----------

Lecturer Irina Dogaru

<b>ECHI RISORGIMENTALI NELLE OPERE DI GIUSEPPE VERDI.....</b>	<b>101</b>
---	------------

Senior lecturer Ph.D Otilia Doroteea Borcia

<b>L’IMPRESSIONNISME – LIEN ARTISTIQUE ENTRE LES PEINTRES FRANÇAIS ET ROUMAINS .....</b>	<b>111</b>
--	------------

Lecteur Mirela Pentelescu

**WAR THEMES AND MYTHS IN MOURNING BECOMES  
ELECTRA BY EUGENE O'NEILL..... 120**

Professor Mary Koutsoudaki

感情を超えて－日本伝統における泣くことの儀礼的な側面

**BEYOND EMOTION: RITUAL WEeping  
IN JAPANESE MYTH AND CUSTOM ..... 132**

Senior lecturer Ph.D Carmen Săpunaru Tămaş

**THE IRON WILL**

**THE DANISH AND FRENCH INFLUENCES IN ENGLISH ..... 148**

Daniela Obilişteanu

# LITERATURE AND SOCIOLOGY IN CANADA FROM A FEMINIST PERSPECTIVE

**Assistant Cristina Nicolaescu,**  
*Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"*  
chris2013x@yahoo.com

**Abstract:** *In my paper I argue that understanding the transnational nature of feminism as a recent trend is the best way in which we can situate the particular Canadian social phenomenon. I endeavour to follow womanhood reconstruction as part of social life in postmodernity ("Feminisms Transformed? Post-Structuralism and Postmodernism," in Bryan S. Turner, *The Blackwell Companion to Social Theory*, second edition, Blackwell Publishers, Malden, Massachusetts).*

*The focus will be on the following perspectives: issues related to equality, difference, social inclusion, basic notions of woman, gender, sexuality, patriarchy, symbolic violence, maternity values and bodies.*

**Keywords:** *feminist sociology, feminism, womanhood, gender, Canadian society, difference, relationships, power*

*"The true worth of a race must be measured by the character of its womanhood" (Mary McLeod Bethune).*

I acknowledge the merit of the feminist writers and theorists (*Daphne Marlatt, Linda Hutcheon*) to have led sociologists to reconsider and revise their social theories in this new light on major issues newly entered into contemporary sociological debates such as: sociology of bodies, understandings of power, violence, patriarchy, and sexuality, differences between males and females, also how their social relationships are patterned, how social relationships are established and how social institutions have changed accordingly.

What makes research uniquely feminist are the motives, concerns and knowledge brought to the process. Feminist research and epistemology aim to look at social issues from a woman's point of view. Epistemology as the philosophy of knowing, the construction and authentication of certain forms of knowledge, has four main feminist directions: feminist empiricism, which argues that we should try to do non-sexist empirical research; standpoint feminism, viewing the world from the point of view a particular perspective or social group outside the hegemonic discourse of power; feminist constructivism, which aims to construct alternative discourses from a non-positivistic perspective and postmodern epistemologies that concentrate upon deconstruction and critique, especially around textual analysis. The feminist researchers may be both insiders and outsiders to the environment and topic they explore. As insiders, they have a stronger understanding of the dynamics and play of social relationships that inform the situation under investigation. Feminist research takes women's situations, concerns, experiences and perspectives as the very basis for research. It embodies women's experiences in the social world from their own interpretation and using their language, which shapes the words, concepts and stereotypes of society, and also actions, behaviours and expectations.

New developments within feminist scholarship have given rise to fresh explorations, which have strengthened and expanded the boundaries of feminist knowledge.

Although books on women generally claim to reveal the secret underlying womanhood, woman continues to be an enigma. The issue of woman's self has long been discussed in the feminist philosophy, for it is significant to questions about personhood, body, identity and agency that feminism is centered upon. Feminist accounts of autonomy address the subordination consequences on women's sense of self and agency and the autonomy women can gain in spite of this domination. The self-discovery, self-definition, and self-direction skills are related to the autonomy topic,

as women's selfhood should be legally and culturally affirmed from the perspective of moral and political theory. Many feminist philosophers have proposed reconstructions of alternative theories on the self nature. Postmodern challenges concerning the idea of a stable self and the coherence of the category woman have been the source of a long lasting debate on the relation between genders and self, which is the very basis of a woman's identity and subjectivity. Feminist analyses of women's abilities as agents acknowledge traditional feminine social contributions and denote the ways in which women can overcome the oppressive norms and practices of the patriarchal society. Feminist reconstructions of the self nature are interwoven with accounts derived from emancipatory benefits of conceiving the self. Following this line of thought, the category of women is the starting point of feminism, but various critiques on gender have fragmented it, raising the question: *what is it to be a woman?* To answer this, the feminist analysis has looked at how a unified category of women are articulated for political purposes. All the psychological categories (ego, individual and person) derive from the notion of substantial identity.

If women are seen as the Other to men, they cannot be defined independently from a definition of men, which means that women are articulated only within a male-norm language.

In the past years, sociological developments from other countries have strongly influenced Canadian sociology. Since sociology is an international field, Canadian sociologists have become part of each trend within sociology, making major contributions to these developments and interpreting the Canadian society within each approach.

Sociology in Canada has a relatively short history, since most sociology departments were established after 1960. The Canadian Sociology and Anthropology Association was established in 1965 and held its first meetings in Sherbrooke in 1966, the *Canadian Review of Sociology and Anthropology* began publishing in 1964 and the *Canadian Journal of*

*Sociology* in 1975. Brym states that before 1960 only about a dozen books on sociology had been published and only a few PhDs in sociology were awarded in Canada. The Social Studies Department was merged into the Sociology Department in 1975 to become the Department of Sociology and Social Studies.

The classical theories of Durkheim, Weber and Marx are a major part of the sociology curriculum at Canadian universities, and are the main theoretical perspectives used in Canadian sociology. Other approaches such as structural functionalism, symbolic interactionism, feminism, and postmodernism are also widely spread. None of these have their origins in Canada, though Canadian sociologists have made contributions to these contemporary approaches and in this sense, Canadian sociology has an international nature.

There are no influences of the feminist approach on sociology before the feminist movements of the 1960s, such as the endeavour of women to get the vote, the temperance movement, etc. Some historians aim to rediscover the role played by women in those times in Canada: Marjorie Cohen, Joy Parr, Bettina Bradbury.

Generally, Canadian sociology uses concepts, methods and approaches that are not strictly sociological, but combining historical, political, economical, geographical approaches that deal with the different history and nature of societal development, class struggles and the state nature, each providing models of how social science approaches can be developed.

The field of difference has been part of the Canadian feminist heritage, but if we theorize it more explicitly, we realize that most achievements of feminist analysis have come from the women's praxis or movement. The approach embraced by the Canadian sociologist Dorothy Smith highlights the absence of women from social analysis, for the social world of the classical sociologists generally excluded the actions of women. As a result, sociology as a discipline did not have much to say about women. In Canada, women did not have the right to vote in federal elections until 1918, though the franchise was extended to women two years before in the

Prairie Provinces. The women in Quebec did not have the right to vote in provincial elections until 1940. Property ownership was also restricted to men until the end of the nineteenth century, when changes that allowed property buyers to become owners, irrespective of sex, occurred between 1872 and 1940. Feminist social theorists (Dorothy Smith) and historians of sociology (Mary Jo Deegan, in *Women in Sociology*, 1991) rediscover how the first women sociologists developed and tested their ideas when working on this matter. Nowadays, the challenge for the feminist sociologists, under the current circumstances, is how to redevelop sociology so that the field becomes a site for knowledge creation and praxis toward a more fair society.

Feminist insights have greatly enriched the field of moral psychology by calling to philosophers' attention issues previously ignored.

Sociology and women's studies have had a similar course over the recent years. In Canada, sociologists have been women's studies pioneers. Eichler finds that the discipline was the earliest and most frequent contributor to women's studies courses, despite the initial absence of material. Feminist researchers have the great ambition to build up new knowledge and take forays into a new ground, rediscovering and redeveloping the basic directions of feminist thought.

The feminists from various theoretical backgrounds, creating new trails of analysis, now, when women's studies and feminist sociology are established as disciplines, have argued for a re-conceptualization of power as a capacity to transform others and this is a central concept of feminist theory.

The first feminist sociologists began by "borrowing" the existing theoretical ideas and attempted to adapt them to the women situation, subsequently they embraced the strategy of challenging the key concepts and debates of existing theoretical traditions from women's perspective, an approach that has proved insufficient to overcome the embedded issues of patriarchy and colonialism. Then attempts have been made to create new theoretical foundations during the engagement in the specific geopolitical

environment. As a result, the contemporary knowledge has benefited from a relevant and prolific start, based on new concepts and conventions in search of a new and deeper understanding of the society and the world in general.

All these newly built concepts, perspectives, methodologies and approaches to social analysis are also the basis of feminist theorizing as opposed to the dichotomous ahistorical and abstracted conceptualization, reflected on feminist praxis.

In Canada, equality is now formally affirmed in social life, with the recognition of the same legal rights for both women and men. *The Canadian Charter of Rights and Freedoms* in the 1982 Constitution Act says that “every individual is equal before and under the law and has the right to equal protection and equal benefit of the law without discrimination and, in particular, without discrimination based on race, national or ethnic origin, colour, religion, sex, age or mental or physical disability” (Section 15). Section 28 asserts that “Notwithstanding anything in this Charter, the rights and freedoms referred to in it are guaranteed equally to male and female persons.” In the early 1980s, women’s organizations had to mobilize to have equal rights by sex included in the Charter. As a matter of fact, there are feminists that argue that this is a not a genuine equality.

For feminist sociologists, a major problem is that the classical definitions of the social world exclude large parts of human action and interaction. Many of the excluded portions of the social world are those that were typically occupied by women and children, with classical writers showing little interest in or analysis of institutions such as the household, family, or community where women’s experiences have often been centred. More recent feminist approaches have emphasized the importance of building alliances across difference, although this requires “genuine dialog and mutual exchange between those who are unlike” (Lovell 2000, 304). Perhaps the first concern of feminist sociology is to recognize women as full-fledged social actors in the social world. While

women were always part of the social world, theoretical perspectives often did not recognize them as such. In some cases, earlier theoretical perspectives can be modified or extended so that women are recognized as such, in other cases it may not be possible to do so, thus requiring that these perspectives be rebuilt or that their limitations be recognized. For example, it would seem possible to introduce feminist theory into symbolic interaction perspectives in a way that would enrich these. Theories such as Parsons' model of the family or the instrumental and expressive appear to be much more limited and perhaps incapable of basic revision.

The recognition of biases, assumptions and alternative methodologies led to the development of *women's studies / recherche féministe* in Canada, and to its expansion in the academy study. Many courses, programs and the legitimacy of this field have increased in number since 1980.

Feminists developed collaborative, comparative methodologies to reduce individualism and increase representation of diverse women and their experiences. Such approaches allow us to understand different manifestations of oppression from sexism, racism, class discrimination, colonialism, heterosexism. Learning from differences and similarities in concrete experiences also allows the understanding of local and global processes such as nationalism or globalisation.

Over the last decades, the feminist project has made a significant contribution to the sociological theory by calling to attention the relevance of issues such as: male-female relations and their patterns, violence against women, inequality. The feminist social theory fosters not only feminism, but also the contemporary social theory in general. Women are not easy to understand. Many authors have extensively written about women, yet no one can claim to fully capture their essence.

The recent approaches identify difference between the genders as the starting point for social analysis. Gender Difference feminists argue that universal presumptions are in fact not neutral but derived from men or

notions of the masculine and constitute women as outsiders. However, the former theorists have not attempted to include women in a gender-neutral universal. Difference feminism underscores women's concern for relationship, with their sensitivity to the particulars of individual circumstances and interest in the individual lives. The aim that unites all feminists is to end women's oppression, but the way in which this aim is attained separates them.

Human standard regards men and women as being the same. Rather there is an alternative worldview which recognises and highlights difference, specifically gender difference. Some examples of gender difference writers include Mary Daly (Radical feminist), Nancy Chodorow (psychoanalytic Socialist feminist), Carol Gilligan (moral philosopher), and Luce Irigaray (psychoanalytic Postmodern French feminist). It is evident from this short list that this singular focus on gender difference (rather than several differences) spans Modernist and Postmodern approaches. I employ the terms 'Identity Politics' and 'Sexual Difference' respectively to distinguish these frames of reference.

The aim of the Gender Difference framework in Feminism was, rather than attempting to locate the marginalised women at the edges of existing society, to acknowledge difference positively. Such a concern involves reversing the traditional hierarchy of social privilege by revaluing the marginal. Rather than an all-embracing theory of social organisation and human nature, such thinking tends towards a multiple account of different social and cultural positioning. Some feminists promoting this woman-centred *Identity Politics* argue that men and women are naturally intrinsically different, an idea that has been long contested.

In the more Postmodern inflected versions of Gender Difference thinking – often termed 'Sexual Difference' thinking – there is a marked refusal of any particular content to gender identities like 'women'. Sexual

Difference theorists do not assume that women necessarily have any particular qualities that can be contrasted with those of men. Instead, they revalue the *feminine* as representing in cultural terms 'difference' from the masculine norm. The norm – what is deemed to be universal rather than the merely particular – is associated with the Masculine. Gender is not so much about the actual characteristics of men and women as the exemplary symbolic register for power and hierarchy in society, but the symbolic Western cultural understanding that differences between people must be conceived as expressing an intrinsically hierarchical order. The differences are seen as normal/superior or abnormal/inferior but not as diversity. In revaluing the feminine as having an autonomous potential and not merely as the other (lesser) half of the masculine, in conceiving the feminine as offering a vision beyond hierarchy, Sexual Difference theorists reinterpret Gender and Feminism: it as the means to envisage plurality in society. While Feminist Identity Politics and Sexual Difference approaches depart in their assessment of the meaning of the category women/feminine, they share certain features. They offer postmodern variants on the common theme of the incommensurability of the sexes and the importance of celebrating rather than suppressing difference in social life.

This framework of difference has equivalents in sexuality. In this case the studies strongly focus on marginal group identities and on the difference between homo- and hetero- sexualities. Difference theorists validate difference from that mainstream, being committed to the critical examination of dominant rather than marginal social identities, the typical stress being laid on revaluing different identities. Social positioning has necessarily taken another path from its deployment in feminist theorising.

The social constructionist or materialist feminists strongly rejected the *gender difference* position that became significant in the 1980s. They argue that difference does not adhere in the self/identity, is not an inherent essence, but is created by relations of power. Social Constructionist theorists largely reject Modernism's humanist emphasis

on a pre-existing inner core to the self. Rather, they assert, identities are made and made different by the social structuring effects of power.

Postmodernism offers a critique of both *Emancipatory* and *Gender Difference* approaches in that both of the latter accounts stress relatively fixed notions of identity, criticizing inherent or fixed notions of either *human* or *group* identities as essentialism, in support of an original inner essence of self.

A second overriding concern of feminist sociology is to recognize the difference between biology and the social – the difference usually associated with sex (biologically ascribed) and gender (socially constructed). A large part of feminist theory and research has been devoted to explaining how the status, role, and position of women in the social world was socially constructed, and was not natural or unchangeable. This involved studies of the different experiences of women in different times and places, showing the great variety of ways that societies dealt with male/female relationships, resulting in the view that gender differences were much more variable and malleable than biological differences. For feminists, biological realities may be relatively unchangeable, but what is constructed in social relations is more readily reconstructed.

Such an approach is consistent with a sociological approach, where social construction is always emphasized over biological explanations. It is also consistent with liberal or equal rights approaches to feminism, tending to argue that the mind/body split that accorded rationality and mind to males and nature and body to females were incorrect. That is, feminists argued that both males and females have bodies that differ, but similar minds and capabilities. They argued that it was a male view that women were more connected to nature and the body, and male domination and power over females meant the relegation of females to the private sphere. But these were socially constructed views of gender by powerful males who perpetuated such differences through laws, exclusion

of females, and domination of personal relationships. Feminists thus argued that females were as capable and rational as males, and there should be equality between males and females in all aspects of life, both in the public and private spheres. That is, the social construction of gender was the problem, not some inherent biological difference between men and women.

But it has not been easy to completely ignore biological realities and radical feminism has reintroduced the body and biological characteristics. While these are in quite different ways than in nineteenth century writings, it has become clear that the division between sex and gender is not clear-cut, nor so useful for feminist analysis as once thought.

Finally, some feminists emphasize the superior and positive characteristics of women. The alleged expressive, caring, maternal, nurturing, and conflict resolving characteristics of females are missing from instrumental, utilitarian, rational, and aggressive males. But if there is to be equality, and women and men are the same, which of these characteristics is to emerge? Would the equal female adopt the supposed male characteristics? Historically, feminists often argued that women could bring their more positive expressive characteristics to public life social relationships.

Postmodern feminism offers, among other things, a multiplication of the notion of difference that appears in the group difference approaches. In this theoretical trajectory there is an expansion of difference towards differences, a plurality that withstands any set identities. Postmodern feminists do not aim to include women in the existing opportunities of a male world or broadening the male world into an expanded range of possibilities that can include women. Nor do they wish to reverse the traditional hierarchy and focus on women/feminine (the model of gender/sexual difference). Postmodern feminists intend to destabilise the very conception of identity (human or group) and the binary identities (men and women) upon which the two former strategies rest. Writers like

Butler and Sedgwick question speaking as a woman, or for women, and instead emphasise differences between and within us all. The concern with differences may be extended to the point where the issue is a movement beyond such categories of analysis which questions their very status. Some writers may draw upon and be described as postmodern philosophers (for example, 'postcolonial writers' such as Gayatri Spivak).

Postmodern frameworks conceive people as no more or less than a social product organised by power. In this form of feminist thinking there is no prior or authentic true self underneath power. This is what creates multiple, fragmented selves and power itself is not a singular process. In short, postmodern feminism relates to an anti-generalist notion of a common core human nature or agency and has a very strong anti-essentialist position.

The terms Postmodernism and Poststructuralism are often used interchangeably and the range of their meanings is frequently better captured by considering their specific uses in particular writings.

For many, feminism is first of all a collective awakening of consciousness that leads to a revolt against the gender-based power structure and the subordination of women.

Patriarchy is "a social system in which men hold the power, or, to put it simply, male power." (Translation of Christine Delphy, *Dictionnaire critique du féminisme*, 2000, 141). Patriarchy is a system of male domination over women that is manifested in both the public sphere (the job) and private sphere (the family). It can be considered as a range of formal and informal structures and the individuals holding authority in these structures that combine in the specific oppression of women. Patriarchy oppresses and exploits women by denying them power over their living and working conditions. Domestic chores are still women's

domain, and women still hold most of the minimum wages and part-time jobs.

Feminism is a way of being, seeing and acting. This comprehensive vision of oneself and the world sparks a process of individual and collective transformation. In other words, it is a consciousness-awakening process leading to action. While feminists generally agree on these basic principles, they do not all share the same understanding of the roots of inequality and the solutions that need to be implemented.

What is the explanation for women's subordination in different societies? How can these situations be changed? The answers to these questions vary among the different currents of feminist thought.

Historically, women in most societies have been excluded from numerous spheres of life (political, economic, scientific, etc.). They were mainly responsible for running the home, maintaining it in good order and raising the children. Under patriarchal ideology, after being the dependent of their parents, they became the dependent of their husband.

Feminism is considered one of the great social movements of the 20<sup>th</sup> century. Feminists have achieved numerous advances, including women's right to vote, the transformation of the traditional roles of women and men, the critique of male supremacy in the family, the massive arrival of women in the labour force, the narrowing of the income gap between women and men, legislation enabling the right to divorce and civil (non-religious) union. But even though these are solid gains from which we benefit every day, there is still a long way to go before we achieve genuine equality. Indeed, some of these gains are now being threatened. In Canada, we are seeing this in conservative policies and the economic and religious right that back them; this means we face possible setbacks in some of these areas.

Feminist theory has expanded and become more nuanced and the feminist movement is addressing new issues and engaging in new struggles (e.g., anti-racism, combating discrimination against women with a disability). Despite the ongoing debate about the third wave, we can list some of the characteristics that many feminists attribute to it: the importance of art as a tool for protest and action, the imperative need for inclusion of women in all our diversity, decentralization and self-management.

There is no general theory of feminism; rather it comprises diverse theoretical currents of feminist thought. Each of them proposes an explanation of why and how women are socially subordinated and suggests the path to change. Among them the "Postmodern" feminism has multiple forms. Consequently, the definitions given by its various authors are not unanimously accepted. In general, though, we can affirm that postmodern feminism challenges and deconstructs established practices, models and standards, including gender identities. Postmodern feminists believe that the social perception of sex (female/male), gender (feminine/masculine) and sexuality (heterosexuality/homosexuality) is simply a matter of social constructions that we must deconstruct to allow for the creation of varied identities.

There are both changes and continuities in gender theory and that both change and continuity can be seen in the recent reinterpretations of issues and debates in feminism.

Postmodern challenges to the idea of a stable self and to the coherence of the category woman have caused a long lasting debate about the relation between gender and the self. If there is no such thing as a self with persistent attributes, it seems that gender cannot be a feature of every woman's identity. But if there is nothing that all women have in common, it seems that there are no interests that all women share, and there is nothing for feminism to be about. Several feminist philosophers have proposed accounts of the relation between gender and the self that aim to rescue feminism from this reduction.

Postmodern feminism is an approach to feminist theory that incorporates postmodern and post-structuralist theory (Nicholson, Linda, ed., 1990).

Linda Hutcheon, one of the most renowned of Canada's theorists, wrote extensively both on postmodernity and feminism. She is known as a "cultural theorist" or "literary critic and "feminist" and "a specialist in Canadian literature" or as a "philosopher". In her definition of postmodernism she states that this movement, particularly its attention to difference and marginality, has been significantly shaped by feminism. "Once that happened, - she said - "difference" became the focus of much thinking - from newer issues of sexual choice and postcolonial history to more familiar ones such as religion and class. I think feminisms (in the plural) were important for articulating early on the variety of political positions possible within the umbrella term of gender - from liberal humanist to cultural materialist. Feminist discussions "complexified" questions of identity and difference almost from the start, and raised those upsetting (but, of course, productive) issues of social and cultural marginality".

In her theoretical work she asserted that feminism has taken a variety of forms in different cultures, speaking of "feminisms" rather than a single feminist movement, implying that there is a distinct Canadian feminism:

*"I can't help believing that Canadian feminism is different: our social situation as women in Canada is different even from that of women in Britain or the U.S. - because of legal as well as cultural differences - and our intellectual context is, for historical reasons, perhaps more of a hybrid than most (though obviously related to that of post-colonial nations). Framed geographically and historically between two major Anglophone empires (past and present), Canada has experienced an odd amalgam of British and American influences and both have played their role in shaping our intellectual heritage."*

Much of her work has focused on or included representations of "the feminine" in literature and other art forms. In an early work (*The*

*Canadian Postmodern*) she suggested a shared pattern of irony and parody in texts by women writers generally and Canadian fiction.

*“Faced with a strong colonial heritage that conditions its response to Britain (and France, but in a different way) and confronted with an even stronger cultural power to the south of us in the USA, Canadians have often turned to irony to position themselves (self-deprecatingly) or to contest the strength of those dominant cultural forces of history or of the current situation. I wrote a book called Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies to try to explain my sense of the pervasiveness of parody and irony as a Canadian response to marginalization (often self-marginalization, I should say).”* (O’Grady, Kathleen. *Theorizing – feminism and postmodernity, A Conversation with Linda Hutcheon*. UK: Trinity College, University of Cambridge, (Interviews with Linda Hutcheon) <http://vos.ucsb.edu/browse.asp?id=1674>

There may be strong parallels found between postcolonialism and feminism as both are fundamentally concerned with the politics of "othering," marginalization and the construction of subordinated subjectivity, colonialism and patriarchy. Broadly speaking, postcolonial critics have attempted to dismantle naturalized assumptions about language and textuality using two main strategies: a denial of the centrality of imperialist culture (abrogation), and a seizure and reconstitution of imperial discourse (appropriation). These strategies are equally evident in feminist theories in which patriarchal norms are rejected and/or subverted.

Language is a central concern of both postcolonial and feminist theory and the theoretical trajectories of both have examined issues of "silencing" and enclosure due to the way in which the female/colonized subject has been forced to articulate selfhood in the terms of the oppressor. Both postcolonial and feminist theories interrogate the notion of a standard code by rejecting the binary structures of patriarchy/colonialism in order to posit alternative, but no less valid, centers. This in turn allows the

experience of the marginalized to be rendered authentic and offers the possibility of reconstructing the patriarchal/colonial canon.

Postcolonial theory, like feminism, raises vexing questions about identity formation, essentialism, biologism and constructivism in order to refute the notion of an ontological marginality and inferiority applicable to minority discourses. Both theories attempt to reinstate the marginal in the face of the dominant and unmask the structures of domination in a process of convergent, subversive but not always intersecting evolution.

Can we talk nowadays about postfeminism, and what does it mean for each of the theorists? Postfeminism can be understood in two main ways. In popular media it often means the end of feminism or after-feminism, implying that the goals of feminism have been achieved. In academic contexts it generally means a new form of feminism associated with postmodernism; that is why it is also often called postmodern feminism. *Postmodern feminism* focuses on gender differences and especially on understanding differences in relation to subjectivity and embodiment.

Caroline Rosenthal's study of Audrey Thomas, Daphne Marlatt and Louise Erdrich and the essays on Carol Shields, edited by Edward Eden and Dee Goertz, are proof that feminist criticism, diverse though it may be, has clearly established itself as a major approach to literature. Although Marlatt's feminist commitment is much more intense and radical, Thomas's, Shields's and Erdrich's literary sense of the body – as subject of humorous distortion (Shields and Erdrich) or of ironic wordplay (A. Thomas) – has a powerful impact on readers.

Drawing on feminist cultural studies theories and offering close readings of Audrey Thomas's *Intertidal Life*, Daphne Marlatt's *Ana Historic*, and Louise Erdrich's tetralogy (*Love Medicine*, *The Bingo Palace*, *The Beet Queen*, and *Tracks*), Caroline Rosenthal shows how these texts "disrupt linguistic and narrative structures not to unearth a true female identity, but to bring to the surface a multiplicity of women's identities." In studying Thomas's *Intertidal Life* and Daphne Marlatt's *Ana Historic*, her interest is in the narrative aspects of a self that ( like gender itself ), is

tenuously constituted and volatile. Rosenthal is particularly impressive in her subtle and yet succinct analyses of the language games and parodic uses of intertexts that help Thomas, in *Intertidal Life*, to reveal suppressed elements in the concepts of motherhood and femininity, and enable Marlatt, in *Ana Historic*, to destabilize traditional notions of gender by problematizing instead a lesbian identity as the “monstrous other.” Rosenthal forcefully deconstructs female stereotypes by bringing together different works by authors from diverse backgrounds.

The recognition of multifarious social realities has profound implications for changing the ways in which feminist research is practised today. Sociology and feminism rely on the relevant questions of today’s in order to expose and solve inequality. In order to counter the power of biased, contemporary knowledge, previously marginalised groups need their own intellectual space for creative work, and these separate spaces must be respected and fostered. As marginalised groups regain their individual and collective distinctiveness, knowledge creation will flourish, especially if sociologists are mindful of homogenizing tendencies. As more complex, ideas replace dichotomies, insightful concepts will emerge. Organizations such as the International Sociological Association are fruitful sites for this active intellectual engagement and for developing a collaborative, comparative approach to research across boundaries. As long as this approach is truly attentive to and respectful of differences, collaborative and comparative field-based learning will enlighten, enliven and nourish knowledge to further enlightenment.

The name *women's studies / recherche féministe* was developed at a Canada-wide symposium in 1991, organized in association with a review of strategic research on women. Its explicit recognition of women, feminism, and bilingualism distinguishes it from Gender Studies, more characteristic of the United States. The more collective, diverse and less individualistic assumptions of Canadian feminist scholarship and practice are illustrated by the difference between the group-based National Action Committee on

the Status of Women (NAC) in Canada and the individual-based National Organization of Women (NOW) in the United States.

In recent years, Canadian sociologists have made significant contributions with a variety of journals and books which can explain the history and structure of the Canadian society. The contemporary approaches obviously allow a deep change in dealing with the political and social facts of Canadian society and with the social construction of femininity, with promising prospects for the future of feminist sociology.

### **REFERENCES:**

1. Abbott, Pamela, Wallace, Claire and Melissa Tyler (eds.), (2005), *Introduction to Sociology. Feminist Perspectives*, 3<sup>rd</sup> edition, London & New York, Routledge
2. Carroll, W. K. et. al., (1992), *Fragile Truths: Twenty-Five Years of Sociology and Anthropology in Canada*, Ottawa, Carleton University Press
3. Crossley, Nick, (2001), *The Social Body – Habit, Identity and Desire*, London, Sage Publications
4. Holmes, Janet, and Meyerhoff, Miriam (eds.), (2003), *The Handbook of Language and Gender*, USA, Blackwell Publishing
5. Hutcheon, Linda, (1988), *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto, New York, Oxford, Oxford University Press
6. Hutcheon, Linda, (2002), *The Politics of Postmodernism*, 2<sup>nd</sup> Edition, London, Routledge
7. Kruks, Sonia, (2001), *The Politics of Recognition: Sartre, Fanon, and Identity Politics*, from *Retrieving Experience: Subjectivity and Recognition in Feminist Politics*, USA, Cornell University Press
8. Lovell, Terry, (2000), *Feminisms Transformed? Post-Structuralism and Postmodernism*, in Bryan S. Turner, *The Blackwell Companion to Social Theory*, 2<sup>nd</sup> edition, Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers

9. Moi, Toril, (2002), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London & New York, Routledge
10. Nicholson, Linda, (ed.), (1990), *Feminism/Postmodernism*, "Introduction" to *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge
11. Nock, David, A., (1995), *Lessons from Davis: The Sociology of Arthur Kent Davis*, *Canadian Journal of Sociology*, 20 (3)
12. O'Grady, Kathleen, (1997), *Theorizing – Feminism and Postmodernity, A Conversation with Linda Hutcheon*, UK, Trinity College, University of Cambridge
13. Sydie, R.A, (1994), *Natural Women, Cultured Men: A Feminist Perspective on Sociological Theory*, Vancouver, UBC Press
14. Tanant, Shiro (ed.), (2008), *Men Speak Out – Views on Gender, Sex and Power*, New York, Routledge.
15. Turner, Bryan S., (2007), *The Body and Society – Explorations in Social Theory*, 2<sup>nd</sup> edition, London, Sage Publications.
16. Turner, Bryan, (1996), *The Blackwell Companion to Social Theory*, 1<sup>st</sup> edition, Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers.

# **A CONTEMPORARY PORTRAIT OF MOTHER INDIA BETWEEN CULTURAL SPECIFICITY AND DIVERSITY IN ARUNDHATI ROY`S *THE GOD OF SMALL THINGS***

**Lecturer Aurora Goia,**

*Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, București*

aurora.goia@gmail.com

**Abstract:** Booker Prize winner Arundhati Roy addresses the sweeping problems and complexities of twentieth-century India as the country struggled for independence from British colonialism, in the narrative of the Kochamma family story, which has even some autobiographic elements. The novel shows a lingering Anglophilic sentiment among Indians who are caught between upholding narrow English standards of beauty and conduct, and confronting their own history of class prejudice and misogyny.

Critical response to ***The God of Small Things*** has been largely positive, for her handling of such a wide range of personal and social issues was praised, and even similarities in her writing to that of Salman Rushdie, William Faulkner, and James Joyce were pointed out. Other critics have argued that such comparisons are premature and that, while the novel shows tremendous promise, it is too self-consciously literary to be considered a masterpiece. Nonetheless, Roy is lauded for undertaking to examine the turbulence of India on such a large scale.

**Keywords:** Post-colonialism, Otherness, Specificity, Diversity

*The God of Small Things* is Arundhati Roy's first and most accomplished novel. It is semi-autobiographical in that it incorporates, embellishes, and greatly supplements events from her family's history. When asked why she chose Ayemenem as the setting for her novel, Roy replied, "It was the only place in the world where religions coincide; there's

Christianity, Hinduism, Marxism and Islam and they all live together and rub each other down ... I was aware of the different cultures when I was growing up and I'm still aware of them now. When you see all the competing beliefs against the same background you realize how they all wear each other down. To me, I couldn't think of a better location for a book about human beings." Because of her ingrained understanding of Ayemenem's diversity and cultural paradoxes, Roy allowed her imagination to run wild in a familiar landscape.

Upon finishing the novel in 1996 after four years of writing, Roy was offered an advance of half a million pounds. Rights to the book were demanded worldwide in 21 countries from India to New York. Upon its publication, the novel became a bestseller, going on to win England's premier literary award, the Booker Prize, in 1997. This made Roy the first Indian woman and non-expatriate to win the award.

Yet Roy's grand introduction into the fiction canon was not without incident. *The God of Small Things* infamously enraged some leftist Keralans upon its release. Soon after the book's release in 1997, a lawyer named Sabu Thomas attempted to have the book's last chapter removed because of its graphic description of sexual acts between members of different castes. Fortunately for the author and the novel, Thomas was unsuccessful and his lawsuit served only to bolster Roy's assertions throughout the novel that the caste system still greatly affects present-day Indian society.

Winning the Booker Prize placed Roy among the ranks of such writers as Salman Rushdie. Although in interviews Roy has denied imitating Rushdie's style, *The God of Small Things* certainly shows his influence. The novel's constantly changing perspective, its nonlinear progression of narrative, its lush, almost extravagant, sometimes capitalized or contracted diction, and its confounding of fantasy and reality also connect the novel with the style of "hysterical realism" (one might think here of the young American writer, Jonathan Safran Foer). Despite these similarities to others, Roy's narrative style and perspective are distinctive in *The God*

of *Small Things*. In addition to the literary techniques described above, Roy hones a delicate use of language that makes each word seem precious while imbuing phrases with a keen sense of whimsy. She skillfully incorporates foreshadowing in tiny refrains such as "Things can change in a day," "roses sicksweet on a breeze," and "blood spilling from his skull like a secret." The reader must collect these phrases along the way so that they fall into place with ease by the novel's end.

According to one critic, Roy's most original contribution in this novel is her portrayal of children, entering into their thinking in a way which does not sentimentalize them but reveals the fierce passions and terrors which course through them and almost destroy them." Indeed, the perspectives of child protagonists Rahel and Estha are given the most weight of any throughout the novel. Even though, according to another critic, Rahel and Estha are "victims of circumstance," they are to an equal extent intelligent evaluators of it.

Although the book has no single protagonist and no definitive moral, it certainly champions details of life to which contemporary society tends to be too frenzied or farsighted to pay heed. Roy does her best in the novel (as well as in her other writing and political activism) to enfranchise the "Small Things," overlooked people and issues that, in her opinion, deserve more attention.

In a society concerned with "Big Things" such as the caste system, political affiliations, and marriage, Roy directs the reader to the "Small Things." These can be small creatures and their activities - the "whisper and scurry of small lives" - as well as secrets, promises, sins, and other emotional 'creatures' that people do not want to acknowledge. All of these things seem to have no place in the lives of characters like Baby Kochamma and Comrade Pillai. They want to strive for culturally significant ideals such as an honorable family and a noble political life. Because "Small Things" are shunned, they must find refuge in dark, secret places like the river and the History House, or the hearts of those willing to nurture and protect them. It can be a good or bad thing to keep watch over

"Small Things." Velutha, "The God of Small Things," slips from place to place undetected, enjoying life's small pleasures without paying attention to the "Big" fact that he is an Untouchable and should not be playing with the twins or sleeping with their mother. Velutha is also called "The God of Loss," a sad title that references the loneliness that accompanies living amongst the "Small Things." At the same time, recognizing the powerful presence of "Small Things" means knowing that we are never alone; there is always someone watching, even if it is a flea or even a microbe. Estha and Rahel are the disciples of "The God of Small Things." They explore the world of the river and History House, where no one else dares go. Because they are children, they are not as tied to the world of "Big Things" as the adults. Yet they also bear the brunt of the weight of the sad and dangerous "Small Things" that go on in their family's life: Estha's molestation, Rahel's fear that Ammu loves her a little less, the secret of what really happened to Sophie Mol, and the beating of Velutha, which they see with their own eyes. When Rahel and Estha make love as adults, they are finally letting go of their grief through action - they set themselves free from the burden of their "Small Things."

The grotesque permeates the story of *The God of Small Things* from the very beginning, when Rahel imagines the ceiling-painter dying on the floor, "blood spilling from his skull like a secret." We learn later that this is Velutha, dying alone and wrongfully accused in the police station. The grotesque takes precedence throughout the story precisely because it is not allowed to do so by the characters. That is, it is the manifestation of the ugly secrets that the family refuses to acknowledge, and since they are forbidden from being acknowledged openly, they are forced to seep into the world of "Small Things" through language, dreams, and daydreams.

Two repeating grotesque images are of Velutha's broken body and Sophie Mol's drowned corpse. They are the proverbial skeletons in the family's closet, willed to be nonexistent but unable to be forgotten. Therefore they become macabre images that haunt the characters, especially Rahel and Estha. Also, sex and violence are connected in a

grotesque way in the novel. The first instance of this combination is in Estha's molestation; his first sexual experience is a terrifying violation. And when it is safe on the riverbank, Ammu's and Velutha's affair is crystallized and beautiful, but once it is discovered, it quickly becomes associated with violent death. Finally, when Estha and Rahel make love, their incest is grotesque. Roy portrays the act of lovemaking as beautiful, but it is made bizarre by the fact that Rahel and Estha are siblings - twins, no less - and that they are doing so out of "hideous grief." It is as though in order to overcome all their grotesque secrets, Rahel and Estha must perform a grotesque act.

The family members' lives revolve around Ayemenem even though practically all of them journey away from it and then make a homecoming journey. The most prominent homecomings are those of Estha and Rahel. Estha comes home because he has nowhere else to go, and Rahel comes home to be with him. They come home to the place of their childhood and their deepest fears and pains, as well as to one another - they have not seen each other in thirty-one years. Throughout the story, we find the adult Rahel and Estha sharing space but not bridging the gap in their communication. When they finally break the rules and make love, they can finally feel as though they are back home, even as they violate a community norm. For them, the location of Ayemenem is not home so much as the safe haven within Ayemenem that they represent for one another.

Other characters such as Baby Kochamma and Chacko leave India to study, but they too always end up back in Ayemenem. When Sophie and Margaret Kochamma arrive in Ayemenem, they are treated as though they are returning home. A cake is festooned with "Welcome Home, Our Sophie Mol," and a matching song is sung. The family sees Sophie's homecoming as a part of the clan making a rightful return.

Roy uses the theme of homecoming to explain that we cannot escape history and our roots. We can ignore it and relegate it to forbidden places like the History House and the pickle factory, but we will always "come home" to the reality of who we are and what we have done in our lives.

Nevertheless, two characters who do not get to come home before their deaths are Ammu and Velutha. They die outside their own worlds in foreign rooms. The fact that they do not make a homecoming journey is a testament to the fact that although they pay for their actions with their lives (or in Ammu's case, her life as she knows it), they do escape the bounds of their roots, namely their castes.

Although they do their utmost to hide it, the family members' lives are filled with scandals. The foremost of these is Sophie Mol's death. Somehow the scandal of the incident is intensified by the fact that Sophie is not native to Ayemenem, so her death there is far out of the ordinary. Connected immediately to Sophie's death is Ammu and Velutha's affair. From the moment it is discovered, the affair goes from a clandestine experience of pleasure to an act punishable by death. Even before the police all but kill Velutha, Vellya Paapen offers to kill him with his bare hands, and Mammachi banishes him from her property on pain of death. Estha's molestation by the Orangedrink Lemondrink man is a scandal acknowledged only by Rahel and Estha.

There are also smaller scandals peppering the story, such as Velutha's affiliation with the Communist Party and the question of whether Sophie Mol is Chacko's legitimate child. The characters almost rely on scandal to make their lives interesting, but they continually banish scandals to the world of "Small Things" to the extent that they reemerge in unexpected, often grotesque ways.

One of the refrains Roy uses in *The God of Small Things* is, "Things can change in a day." This phrase encapsulates the tumultuousness of the characters' lives; when change happens to them, it is usually on a large and enduring scale. Specifically, the story's three major deaths -Sophie's, Velutha's, and Ammu's - mark major points of change for all the characters. These deaths are focal points for the story - they are bizarre, sudden occurrences that suggest the randomness of life in general and the notion that things as we know them are always in transition.

Although the family would like to think that their individual secrets and desires can be preserved just as easily as pickles and jams, in fact life goes on developing whether it is acknowledged or not. Other major points of change in the novel are Estha's leaving Ayemenem to live with Babu, Estha's molestation by the Orangedrink Lemondrink man, the first time that Ammu realizes her attraction to Velutha, and the first time they meet by the river and make love.

In contrast to her assertion that "Things can change in a day," Roy also uses *The God of Small Things* to focus on the way that events and ideas are preserved. The world of "Small Things" is a quiet repository for those things that the world of "Big Things" finds unacceptable. These include small secrets and pains, like Ammu's knowledge that Velutha loves her a little less, bigger things like Estha's molestation by the Orangedrink Lemondrink man, or things so enormous that they are barely containable, like Ammu and Velutha's affair and the story's three major deaths.

Small things can change, but to look at the flip side of mutability, they also can be preserved. Instead of being acknowledged and worked through, these types of socially-uncomfortable topics are relegated to the safe, sacred, "untouchable" world of the riverbank and History House, thereby being bottled up. The family's business, Paradise Pickles & Preserves, embodies the family's desire to keep the secrets and scandals out of sight. As long as these things are kept under glass as the preserves and pickles literally are, they pose no threat. It is worth noting that the family does not own a cleaning or cremation operation - their business is not in tidying or eliminating things, but in carefully locking them away to be enjoyed later.

Scandal can make them miserable, but it also keeps their lives interesting. We see this especially with Baby Kochamma, who revels in stirring up scandal under the false pretense of trying to eliminate it. Of course, when a fruit or vegetable is pickled or preserved, its nature changes permanently; one would be as hard-pressed to reverse any of the family's scandals as turn a pickle back into a cucumber or illegal jam back into a banana. Once time has passed and a secret or scandal has been preserved,

there is no way to go back and be sure of what exactly happened. Therefore the pickled secrets allow the characters' lives to be intriguing, but not wholly incriminating, painful, or understood. Unlike pickles, though, pickled scandals have a way of gaining in pressure until they burst out from their containers.

Roy has said that one of the things that brought her back to her childhood home of Ayemenem as the setting for her novel was the cultural diversity she remembers thriving amidst in her own life. When religions, cultures, and castes clash in Ayemenem, the results can range from minor disturbances to major acts of violence, as with Velutha's death. But there is also a certain beauty to such a kaleidoscopic range of people, which Roy suggests is worth the struggle for overall cultural cohesion.

To a certain extent, all of the family members are anglophiles; Chacko, Baby Kochamma, and Rahel all get their educations in the Western tradition. Yet none of them renounces their own culture; they all return to Ayemenem. When Sophie Mol and Margaret Kochamma arrive in India, the family goes to lengths to anticipate what Western things might make them feel at home. The twins are encouraged to sing English songs, and a cake says "Welcome Home, Our Sophie Mol" in English. In the same way, Comrade Pillai tries to impress Chacko by having his children recite English poetry.

Another cultural element in Ayemenem is Communist activity, which involves Comrade Pillai, Chacko, and Velutha. Even though they are politically affiliated, the caste system trumps any sense of brotherhood that Comrade Pillai would have with Velutha. He refuses to help him on the grounds that he is an Untouchable, although later he is happy to use Velutha's death as an excuse to agitate the workers of Paradise Pickles & Preserves. In her descriptions of the Cochin hotel and Kathakali dancers in the temple, Roy seems to mourn a certain cultural purity that is lost in Kerala's becoming a tourist location, "God's Own Country." Historical buildings are turned into lounges and dining halls, and the beautiful and drawn-out art of Kathakali is abridged to suit tourists' taste and patience.

Luckily, cultural authenticity is one of the "Small Things" preserved in havens of Ayemenem such as the History House and the river.

The story of the Kochamma family addresses the sweeping problems and complexities of twentieth-century India as the country struggled for independence from British colonialism. Lingering Anglophilia among Indians and its resultant shame and self-loathing inform the better part of the novel, in which Indians are caught between upholding narrow English standards of beauty and conduct, and confronting their own history of class prejudice and misogyny.

Critical response to *The God of Small Things* has been largely positive. Critics have praised Roy's lush and sensuous prose and her handling of such a wide range of personal and social issues, and have noted similarities in her writing to that of Salman Rushdie, William Faulkner, and James Joyce. Other critics have argued that such comparisons are premature and that, while the novel shows tremendous promise, it is too self-consciously literary to be considered a masterpiece. Nonetheless, Roy is lauded for undertaking to examine the turbulence of India on such a large scale.

## **REFERENCES:**

1. Anūp Balvannanadhan, Aida, (2007), *Arundhati Roy's 'The God of Small Things'*, New Delhi, Prestige Books.
2. Bhatt, Indira; Indira Nityanandam, (1999), *Explorations: Arundhati Roy's 'The God of Small Things'*, New Delhi, Creative Books.
3. Dhawan, R.K., (1999), *Arundhati Roy, the Extraordinary Novelist*. New Delhi, Prestige Books.
4. Dodiya, Jaydipsinh; Joya Chakravarty, (1999), *The Critical Studies of Arundhati Roy's 'The God of Small Things'*, New Delhi, Atlantic.
5. Durix, Carole; Jean-Pierre Durix, (2002), *Reading Arundhati Roy's 'The God of Small Things'*, Dijon, Editions universitaires de Dijon.
6. Ghosh, Ranjan; Antonia Navarro-Tejero, (2009), *Globalizing Dissent: Essays on Arundhati Roy*, New York, Routledge.

7. Mullaney, Julie, (2002), *Arundhati Roy's 'The God of Small Things': A Reader's Guide*, New York, Continuum.
8. Navarro-Tejero, Antonia, (2005), *Gender and Caste in the Anglophone-Indian Novels of Arundhati Roy and Githa Hariharan: Feminist Issues in Cross-cultural Perspectives*, Lewiston, Edwin Mellen.
9. Pathak, R.S., (2001), *The Fictional World of Arundhati Roy*, New Delhi, Creative Books.
10. Prasad, Murari, Bill Ashcroft, (foreword), (2006), *Arundhati Roy, Critical Perspectives*, Delhi, Pencraft International.
11. Roy, Arundhati, (1997), *The God of Small Things*, New York, Harper Perennial.
12. Sharma, A.P., (2000), *The Mind and the Art of Arundhati Roy: a Critical Appraisal of Her Novel, 'The God of Small Things'*, New Delhi, Minerva.
13. Shashi, R.S.; Bala Talwar, (1998), *Arundhati Roy's 'The God of Small Things': Critique and Commentary*, New Delhi, Creative Books.
14. Tickell, Alex, (2007), *Arundhati Roy's 'The God of Small Things'*, New York, Routledge.

# CĂTRE UN NOU CANON LITERAR ROMÂNESC? DE LA TEORIE LA METODĂ

**Lecturer Ph.D Carmen Duțu,**  
*Universitatea Creștină “Dimitrie Cantemir”*  
cb.dutu@gmail.com

**Abstract:** *The present paper starts from the premise that no criticism can exist outside the frame of some ideology. Since the presence or absence of certain literary works from the literary histories is a matter of critical “taste”, which itself differs depending on the context where it was formed, thereby appears a necessity to reconsider the criteria of the literary canon, on the basis of principles such as Virgil Nemoianu presents in his article, “The Canonical Battle”. Analysing the recent debates in Romanian criticism we conclude that there is ample basis for applying the ideological canon of gender to Romanian literature.*

**Keywords:** *gender studies, cultural stereotypes, literary canon.*

Studiile de gen oferă o interpretare ‘politică’ (a se citi: ideologică, militantă) a textului literar: nu există o abordare neutră ori inocentă a acestuia. După cum arătau Catherine Belsey și Jane Moore în articolul *The Story So Far*:

*‘Art’ was no longer a cover for politics; ‘literature’ ceased to be a special category, a repository of timeless truths concerning an eternal human nature; and great authors could get it wrong. [...] Writing was a cultural rather than a purely individual phenomenon, and the social context of literature was more than an explanatory ‘background’. Fiction, it seemed, both manifested and influenced the ways in which societies*

*understood themselves and the world. Literature was in this sense profoundly historical.*<sup>1</sup>

În privința metodologiei, studiile de gen sunt:

*[...] concerned with ... woman as the consumer of male produced literature, and with the way in which the hypothesis of a female reader changes our apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes...Its subjects include images and stereotypes of women in literature, the omissions of and misconceptions about women in criticism, and the fissures in male-constructed literary history.*<sup>2</sup>

Așadar, acest tip de cercetare **reflectă în primul rând modul în care se produce receptarea literaturii de către femeia-ca-cititor; această perspectivă relevă faptul că identitatea de gen (atât masculină, cât și feminină) din producțiile literare cu auctoriat masculine trădează o serie de stereotipii culturale.** Ulterior, studiile de gen se axează și asupra **constituirii unei tradiții literare specific feminine, privind literatura din perspectiva femeii-ca-scriitor.**

Critica bazată pe studiile de gen este orientată către o analiză amănunțită a operelor literare cu scopul demonstrării faptului că în mod obișnuit toate reprezentările feminității și ale masculinității se subordonează unor imagini stereotipice, adânc înrădăcinate în mentalul colectiv. Aceste stereotipii sunt considerate constructe culturale, în condițiile în care modul 'standard' în care erau portretizate personajele nu avea prea multe în comun cu imaginea reală. Astfel de constructenu aparțin în mod necesar scriitorilor care operează cu ele, ci culturii; mai

---

<sup>1</sup> Belsey, Catherine, Moore, Jane, "Introduction: The Story So Far", in: Belsey, Catherine & Moore, Jane (eds.), *The Feminist Reader. Essays in gender and the Politics of Literary Criticism*, 2<sup>nd</sup> edition, London, Macmillan Press, 1997, p. 7.

<sup>2</sup> Showalter, Elaine, "Towards a Feminist Criticism", in: *The Feminist Reader*, ed. cit, p.238.

mult, o atare analiză conduce automat la o examinare atentă a rolurilor de gen, unde genul nu definește esența masculinității și a feminității, ci modul în care acestea sunt definite cultural, modul în care cultura le construiește:

*If we are to understand the process of gender formation within a culture, and if we are to understand the shiftiness with which cultures have laid claim to the formulations of their predecessors in order to naturalise their own perceptions, we need to study how things have changed. This requires the readings of men's and women's writing side by side. How things have changed is likely to challenge any notion of a sustained arc of progress in representing women; it will challenge also the notion of a stable archetypal order. Clutter, inertia, scurry: the hoped and longed for, long delayed but informing the present—these are more often the motions we shall discover in reading through the writing of past periods.<sup>3</sup>*

Cu alte cuvinte, un astfel de tip de lectură provoacă critica tradițională. Această grilă nu este în mod necesar un rechizitoriu, ci încearcă să dezvăluie modul în care textul literar evocă dinamica masculin-feminin în raport cu mentalitatea cititorului, încurajând reafirmarea sau provocarea normelor culturale existente. **Studiile de gen încurajează, în ultimă instanță, o lectură contextualizată a textului**, oferind, totodată, fundamentul pentru investigarea altor teme care preocupă mentalul colectiv al epocilor analizate.

În acest moment este legitim să ne punem următoarea întrebare, fie și retoric: **este grila de gen aplicabilă literaturii române**, așa cum apare ea în tradiția feministă și, mai recent, a studiilor culturale? Căci, deși post-feminist, discursul de gen rămâne, în esență, o critică ideologică, ceea ce atrage după sine dezbateri de ordin moral, dată fiind sensibilitatea noastră față de istoria recentă a cenzurii totalitare. Venit pe fondul unei astfel de memorii sociale, discursul grilei de gen nu poate să trezească prea

---

<sup>3</sup> Beer, Gillian, "Representing Women: Re-presenting the Past", in: *The Feminist Reader*, ed. cit., p.78.

multă simpatie în cultura academică românească, cu atât mai mult cu cât studiile de gen militează în subsidiar pentru reconsiderarea canonului existent. Un prim argument, mai mult sau mai puțin retoric, ar fi acela că nicio critică nu poate exista în afara unei ideologii sau a alteia, deoarece absența sau prezența unor opere din istoriile literare sunt o chestiune de ‘gust’ critic, diferit și el, în funcție de contextul formării. De altfel, dezbateră actuală asupra canonului în literatura română este foarte acută și considerăm că nu poate fi expedită într-un sub-capitol; dacă menționăm numai furtunoasele reacții produse recent de ideea reconsiderării operei eminesciene, putem avea o imagine destul de clară asupra tensiunilor care mocnesc în agora criticii românești, nefiind, în fond, decât o *querelle* reeditată.

Trecând în revistă în *Biografia ideii de literatură*<sup>4</sup> ofensiva anticanonică existentă în ultimele decenii, în mod special în cultura anglo-americană, Adrian Marino dezbate pe larg necesitatea reconsiderării canonului literar tradițional la noi:

*Nodul problemei canonului literar, după cum se observă cu ușurință, este redefinirea ideii de valoare (absolută, eternă, universală, etc., în sens relativist, istoric, social și psihologic). Studiile cele mai sintetice și critice pun în lumină întreaga contextualitate (“contingentă”) a ideii de valoare. [...] Împotriva naționalismului, eurocentrismului, imperialismului, colonialismului literar și altor –isme ideologico-literare am scris și noi, plecând de la unele teze ale lui R. Etiemble, într-o carte cu cheie (1982). Dar canonul eurocentrist și academic a fost și continuă să rămână, îndeosebi în zona francofonă, mai puternic...<sup>5</sup>*

Marino propune o metodologie de *clarificare* a ierarhiilor literare anterioare lui 1989, care presupune

---

<sup>4</sup> Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*. Vol. 4. Secolul 20. (Partea a IIa) , Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 223.

<sup>5</sup> Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*. Vol. 4. Secolul 20. (Partea a IIa) , Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 223.

[...] două tipuri de operații: documentarea, respectiv sincronizarea, cu aparatul conceptual occidental și aplicarea ideii canonului contestabil pe material românesc.<sup>6</sup>

Modelul teoretic oferit de *Biografia...* lui Marino ne facilitează și accesul direct la o sinteză a ofensivei anticanonice postdecembriste. Metodologia amintită este susținută în cultura română postmodernă în primul rând de V. Nemoianu<sup>7</sup>, alături de care Monica Spiridon, Gheorghe Grigurcu, Al George, Liviu Antonesei, Ion Simut ș.a. susțin<sup>8</sup> necesitatea revizuirii, contestării sau extinderii canonului clasic și ideologic existent, prin așezarea studiului literaturii pe un fundament teoretic și metodologic solid, care să implice “documentare, sinteză, sistematizare, metodă și continuitate”.<sup>9</sup> Reluăm mai jos argumentația lui Nemoianu<sup>10</sup> care vine în sprijinul analizei noastre cu privire la oportunitatea ‘inserării’ grilei de gen în critica literară românească:

1. Valoarea intrinsecă este relativă, fiind determinată de momentul istoric în care apare o operă literară;

2. Ierarhiile stabilite în mod tradițional trebuie reconsiderate periodic, acest proces fiind nu numai legitim, ci și necesar;

3. Literatura de tip “popular”, textele “de mâna a doua” trebuie reconsiderate (conceptul de clasă);

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 225.

<sup>7</sup> Nemoianu, Virgil, “Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română”, în: *România literară*, XXIII, 41, 11 octombrie 1990, apud Marino, A., *op.cit.*, p. 229.

<sup>8</sup> Cf. Marino, A., *op.cit.*, pp. 229-230; textele citate, aparținând autorilor amintiți, sunt, în ordinea citată, următoarele: Spiridon, Monica, “Democrația jocului canonic”, în: *România literară*, XXV, 8, 12-18 martie, 1992; Antonesei, Liviu, “Ierarhiile se clatină, dar nu se prăbușesc”, în: *Convorbiri literare*, 9-10, 1994; ambele apud Marino, A., *op.cit.*, pp. 229-230.

<sup>9</sup> Marino, A., *op.cit.*, p. 230.

<sup>10</sup> Cf. Marino, A., *op.cit.*, pp. 224-225.

4. Canonul literar trebuie reconsiderat și din perspectiva feminină (grila de gen);

5. Literatura universală trebuie să includă și producții literare ale scriitorilor care nu fac parte din rasa albă (conceptul de rasă), dată fiind tendința de globalizare a culturii;

6. Globalizarea culturală atrage diversificarea receptării, fapt care implică, în mod inerent, deconstrucția criteriilor canonului tradițional.

Revenind, aşadar, la aplicabilitatea canonului ideologic de gen în literatura română, considerăm că există premise pentru legitimarea grilei de analiză propuse, fie ea și în scop experimental.

## REFERENCES

1. Belsey, Catherine & Moore, Jane (eds.), (1997), *The Feminist Reader*, 2<sup>nd</sup> edition, London, Macmillan Press.

2. Beer, Gillian, (1997), *Representing Women: Re-presenting the Past*, in: Belsey, Catherine & Moore, Jane (eds.), *The Feminist Reader*, 2<sup>nd</sup> edition, London, Macmillan Press..

3. Marino, Adrian, (1997), *Biografia ideii de literatură. Vol. 4. Secolul 20. (Partea a IIa)*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia

4. Showalter, Elaine, (1997), *Towards a Feminist Criticism*, in: Belsey, Catherine & Moore, Jane (eds.), *The Feminist Reader*, 2<sup>nd</sup> edition, London, Macmillan Press.

**VON DER GEOGRAFISCH-POLITISCHEN DIMENSION  
DER GRENZE ZUM ENTWURF EINER  
„PERATOLOGIE“. DER DEBÜTBAND  
GRENZSTREIFEN (1968)**

**Lecturer Ph.D Maria Irod,**

*Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, București*

*mariairod@gmail.com*

**Abstract:** *The paper deals with the concepts of “limit” and “transgression” as they occur in the first poetry volume published by German author Dieter Schlesak as he was still living in Romania. The theory underlying my approach originates in Gabriel Liiceanu’s book “Despre limita” (On the limit). Starting from the Indo-European root \*per-, Liiceanu coins the term “peratologie” to refer to a semantic field connoting danger, movement beyond the horizon and transgression of the given limits. Similarly, through my close reading of Schlesak’s poems I argue that the subject of limit and transgression is not only present explicitly in the texts, but is mostly pervading them. Intending to escape censorship in communist Romania, Schlesak has designed a system of metaphorical allusions to a suffocating reality and to the wish of transgressing it. Thus, the subject of “limit” and “transgression” in his early work is to be seen within its political context, but also as a starting point for further conceptual developments.*

**Keywords:** *Dieter Schlesak, modernism, Romanian literature in the sixties, limit, transgression, German minority in Romania, metaphor, “peratologie”, Gabriel Liiceanu*

Eine Analyse des Begriffs „Grenze”, so wie er im ersten Gedichtband Dieter Schlesaks vorkommt, erweist sich als sehr aufschlussreich. Das Wort ist bereits im Titel des Buches vorhanden, was die Bemerkung der

Kritik rechtfertigt, dass der Thematik der Grenze im Werk Schlesaks von Anfang an eine besondere Bedeutung zukommt. Werner Söllner fasst es zusammen:

Das Grundthema des Schriftstellers Dieter Schlesak ist die Erfahrung der Grenze: in geografischer wie historischer, in weltanschaulich-politischer wie in subjektiv-psychologischer Hinsicht, und zwar in nahezu jedem Bereich menschlicher Existenz.

Im Folgenden geht es mir in erster Linie um die Besonderheiten, die diese erste Thematisierung des Begriffs „Grenze“ aufweist. Zugleich meine ich weltanschauliche Elemente identifiziert zu haben, die sich durch das ganze Werk Dieter Schlesaks verfolgen lassen. Genauer gesagt handelt es sich um gewisse Bildkonstellationen und Sinnzusammenhänge, wo die Idee der Grenze bzw. der Grenzüberschreitung von zentraler Bedeutung ist, auch wenn das Wort an sich nicht vorkommt. Solche Konstellationen wären etwa:

- das Thema der „Blickbeschränkung“, d.h. des engen Wirklichkeitsbegriffs, der auf das Unsichtbare und vernünftig Nicht-Fassbare erweitert werden sollte,

- das Thema der Sprache, die der Wirklichkeit, den Sinneswahrnehmungen nicht gerecht wird; diese Sprache als Instrument der vernünftig geregelten Kommunikation und als Vehikel der tradierten Bilder, Werte und Symbole wird mitunter als Gefängnis empfunden, aus dem es auszubrechen gilt;

- die Spaltung zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt und die angestrebte Aufwertung der Innerlichkeit.

Diese Elemente wären im Zusammenhang von Wissen- und Sprechens-Können zu bedenken. Die Problematik der Wahrheit scheint mir hier von großer Tragweite.

Bevor wir zur eigentlichen Analyse kommen, sollten einige Aspekte des historischen und biografischen Entstehungszusammenhangs näher besprochen werden. Schlesaks Debüt fällt in das Jahr 1968, dessen Bedeutung für die westliche Gesellschaft keiner weiteren Erklärung bedarf. In Rumänien fanden aber damals auch Veränderungen statt, die ebenso in Richtung einer Reform alter Institutionen und einer offenen Auseinandersetzung mit den Fehlern der Vergangenheit zu gehen schienen. Die politische Lage und das kulturelle Klima Rumäniens zu dieser Zeit könnte man kurz mit einem Ausdruck von Anton Sterbling<sup>1</sup> charakterisieren: Eine gewisse „Entkrampfungstendenz“ war allgemein in der rumänischen Gesellschaft zu spüren. Damit ist die kurzwährende Liberalisierung und sogar Westorientierung in der rumänischen Politik gemeint, die infolge einer fortschreitenden Distanzierung von der Sowjetunion entstand. Rumänien war das einzige Land im Ostblock, das 1968 den Einmarsch der sowjetischen Truppen und ihrer Verbündeten in Prag verurteilte. Das hing, wie man im Nachhinein feststellen würde, mit dem Versuch Ceaușescus zusammen, seine Macht durch populäre Maßnahmen zu konsolidieren. Die angeblich liberale Phase des rumänischen Staatssozialismus endete abrupt mit den sogenannten Juli-Thesen „zur Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit, der kulturellen und erzieherischen Tätigkeit“, die Ceaușescu 1971 „in den Kampf gegen literarische Vielfalt und Mehrstimmigkeit“ schickte<sup>2</sup>.

Für die deutsche Minderheit war das Jahr 1968 auch von besonderer Bedeutung, zumal dann drei neue deutschsprachige Zeitungen gegründet

---

<sup>1</sup> Vgl. Anton Sterbling: *Zum Abschied einer Minderheit. Gedanken zum „Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur“*. In: *Südosteuropa. Zeitschrift für Gegenwartforschung* 40 (1991), Heft 5, S. 211-223.

<sup>2</sup> Peter Motzan: *Sieben schillernde Jahre. Rumäniendeutsche Lyrik in der Zeitschrift „Neue Literatur“, Bukarest (1965-1971)*. In: Anton Schwob (Hrsg.): *Methodologische und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München 1994, S. 193.

wurden<sup>3</sup>. Hinzu kommt noch die scheinbare Bereitschaft Ceaușescus, auf die Probleme der „mitwohnenden Nationalitäten“ einzugehen und mit deren Vertretern zu diskutieren. So gab es sogar ein Gespräch mit der Parteiführung, an dem damalige Prominente der deutschen Minderheit teilnahmen, unter denen sich auch der ehemalige politische Häftling Georg Scherg und der *Neue-Literatur*-Redakteur Paul Schuster befanden. Hannelore Baier berichtet darüber:

Am 3. Juli fand dann die „Beratung beim ZK der RKP mit Wissenschaftlern und Kulturschaffenden aus den Reihen der deutschen Nationalität“ statt. Dazu erschien am 5. Juli nur eine kurze Meldung, über das Gespräch selbst wurden zahlreiche Legenden in Umlauf gesetzt. Teilgenommen haben an der Diskussion laut NW „die Genossen: Anton Breitenhofer, Arnold Hauser, Paul Schuster, Eduard Eisenburger, Carl Göllner, Carl Saal, Johann Wolf, Nikolaus Berwanger, Hanns Schuschnig,

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu Hannelore Baier: *Das Jahr 1968 und die deutsche Minderheit*. In: ADZ, den 11. Juli 2009: „Am 25. Februar wird [in der Bukarester Zeitung *Neuer Weg*, m. Anm. M.I.] das Erscheinen von „Unsere(n) Kreiszeitungen“ angekündigt. „Die Herausgabe der neuen Presseorgane in deutscher Sprache steht mit der Verbesserung der administrativ-territorialen Struktur in unmittelbarem Zusammenhang“, heißt es in der Bekanntgabe. Erschienen ist Mitte Februar in Temeswar die Tageszeitung „Neue Banater Zeitung“ als „Organ des Kreispartei Komitees der RKP und des Temescher Kreisvolksrates“. Für Anfang März war „vorläufig als Wochenblatt“ das Erscheinen der „Hermannstädter Zeitung“ (HZ) angekündigt (sie blieb Wochenzeitung) sowie der „Karpaten-Rundschau“ (KR), die sich „mit politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Fragen“ beschäftigen sollte. Die KR entstand aus der seit 1957 erscheinenden „Volkszeitung“, im Banat hatte es seit demselben Jahr „Die Wahrheit“ gegeben. Die drei deutschsprachigen Zeitungen gehörten zu den „39 Tages- und 15 Wochenblättern, die nun als Kreiszeitungen“ erschienen (als Folge des Übergangs in der Verwaltungsstruktur von Regionen und Rayons zu Kreisen/județe)“.

Ewalt Zweier, Georg Scherg, Norbert Petri, Paul Schuller und Franz Liebhard“, ebenfalls geladen waren Johann Szekler und Hedi Hauser. (Das Stenogramm der „Beratung“ kann mittlerweile im Staatsarchiv eingesehen werden.) Vorangegangen war dieser Beratung jene mit den Wissenschaftlern und Kulturschaffenden aus den Reihen der ungarischen Minderheit am 27. Juni. Bereits im Mai hatte Ceausescu ein Gespräch mit der Leitung des Schriftstellerverbandes gehabt, ein weiteres fand am 6. November statt.<sup>4</sup>

Zur damaligen Zeit war Dieter Schlesak seit fünf Jahren Redakteur der deutschsprachigen Zeitschrift des Rumänischen Schriftstellerverbandes *Neue Literatur*. Beiträge von ihm waren allerdings bereits 1961 in diesem für das deutsche Kulturleben in Rumänien äußerst wichtigem Literaturmagazin erschienen. Über die *Neue Literatur* in der Zeitspanne 1965-1971 und ihre Rolle im rumäniendeutschen Literaturbetrieb vor allem bei der allmählichen Abkehr deutschsprachiger Literaten vom geistigen Provinzialismus sollte man den Beitrag von Peter Motzan konsultieren.<sup>5</sup>

Diesem Beitrag sind zwei für unsere Untersuchung relevante Aspekte zu entnehmen und zwar: 1) Im rumäniendeutschen Kontext der endsechziger Jahre war die Lyrik weit geeigneter als die Prosa, die Merkmale der Moderne aufzunehmen. 2) Dieter Schlesak war, neben Oskar Pastior, einer der ersten Autoren, die sich konsequent für eine „Synchronisierung“ der rumäniendeutschen Literatur durch ihre Annäherung an die Ästhetik der Moderne einsetzte. Als erster setzte er

---

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Vgl. Anm. 40.

sich in einem theoretischen Aufsatz mit thematischen und stilistischen Aspekten der modernen Lyrik auseinander.<sup>6</sup>

Dass sich die Lyrik dem normalen Verständnis entzieht, eine Poetik der Sinnverfinsterung und der Abkehr vom Wirklichen entwickelt, das gilt freilich in erster Linie für die moderne Lyrik. Hugo Friedrich nennt sie „Sprache einer fast ausschließlich von der Phantasie erschaffenen, die Wirklichkeit überspringenden oder vernichtenden Welt.“<sup>7</sup> Als Lyriker war man in Zeiten geistiger Gängelung und systematischer Unterdrückung der Meinungsfreiheit irgendwie unabhängiger vom überwachten Alltag und man konnte leichter in „verschlüsselter Weise“ nicht-konforme Inhalte übermitteln.<sup>8</sup> Überdies war damals allgemein bei der jüngeren Generation rumäniendeutscher Autoren ein „Überdruß an dem sozialpädagogischen Anliegen“ festzustellen, „das den „Sozialistischen Realismus“ und die Heimatkunst auf merkwürdige Weise miteinander verband“. <sup>9</sup> Dieser Überdruß äußerte sich vor allem in den Bemühungen der *Neue-Literatur*-Redakteure, „Nichtprovinzielles aus der Provinz“<sup>10</sup> zu entdecken und zu fördern sowie die Tradition der Moderne anhand massiver Veröffentlichungen aus der rumänischen und westeuropäischen Lyrik zu erschließen. Man verfolgte also mit dieser Aneignung der modernen Schreibweise ein doppeltes Ziel: die Distanzierung vom überholten Kanon

---

<sup>6</sup> Vgl. Dieter Schlesak: *Merkmale moderner Poesie. Beim Lesen von neuen Büchern über Lyrik notiert*. In: *Neue Literatur* 16 (1965), H. 5, S. 69-74.

<sup>7</sup> Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg 1956, S. 203.

<sup>8</sup> Vgl. Peter Motzan: *Sieben schillernde Jahre*, a.a.O., S. 187.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Unter diesem Titel fasst Paul Schuster die Ergebnisse seiner Suche nach jungen begabten Dichtern zusammen, die er in den literarischen Beilagen für Schüler und Studenten der deutschsprachigen Zeitungen zu finden glaubte. Vgl. P.S.: *Nichtprovinzielles aus der Provinz* [drei Folgen]. In: *Neue Literatur* 21 (1970), H. 9, S. 108-110; H. 10, S. 100-105; H. 11, S. 99-101. Zit. von Peter Motzan: *Sieben schillernde Jahre*, a.a.O., S. 185.

der Heimatdichtung und zugleich die Absage an eine ideologisch verformte und missbrauchte Sprache.

An dieser Stelle sollte man kurz auf die Situation der rumänischen Literatur zu jener Zeit eingehen. In seiner Studie über die rumänische Postmoderne stellt Mircea Cărtărescu eine gewisse Verspätung der rumänischen Kultur der Nachkriegszeit fest. Die gesamte literarische Produktion zwischen 1945 und 1989 ließe sich, so Cărtărescu, in drei Etappen aufteilen: 1) der Stalinismus: 1947-1963; 2) die „Öffnung“: 1963-1977; 3) die Diktatur: 1977-1989.<sup>11</sup> Zur Zeit der „Öffnung“ erlebte man eine Wiederbelebung der Lyrik sowie eine Rückkehr zu den großen Modellen der Zwischenkriegszeit. Während im Westen die Moderne relativ veraltet wirkte und die Literaturwissenschaft bereits eine neue an den Medienphänomenen orientierte Literatur entdeckte und sich um die Überwindung der Grenze von Hoch- und Subkultur bemühte, mit anderen Worten schon den ersten Schritt in die Postmoderne<sup>12</sup> machte, erlebte die Moderne in Rumänien der sechziger-siebziger Jahre eine zweite Jugend.<sup>13</sup> Die Werke der sogenannten Generation der sechziger Jahre weisen Grundmerkmale der Moderne auf: den Drang nach Neuerung aller Ausdrucksmöglichkeiten und das Bedürfnis nach Synchronisierung, die kultische Verherrlichung der Poesie, das Wegstreben von der banalen alltäglichen Wirklichkeit, die Vorliebe für mythische und magische Visionen sowie für die Abstraktion und die quasi-asketische Suche nach

---

<sup>11</sup> Vgl. Mircea Cărtărescu: *Postmodernismul românesc [Der rumänische Postmodernismus]*, a.a.O., S. 138.

<sup>12</sup> Am Beispiel der *Beat Generation* wurde der Begriff der Postmoderne zunächst in den U.S.A. in die theoretische Diskussion eingebracht. In Europa verhalf Jean-François Lyotard mit seinem Buch *La condition postmoderne* (1979, dt. *Das postmoderne Wissen*) dem Begriff der Postmoderne zum Durchbruch.

<sup>13</sup> Vgl. Mircea Cărtărescu: *Postmodernismul românesc [Der rumänische Postmodernismus]*, a.a.O., S. 131.

einer „letzten Wahrheit“. Die größten Dichter der sechziger Jahre knüpfen an die Hermetik von Ion Barbu oder den Expressionismus von Lucian Blaga an.

Sowohl altersmäßig als auch typologisch gehört Dieter Schlesak dieser Generation der wiederentdeckten Moderne an. Bezeichnend ist in diesem Kontext seine enge Freundschaft sowie seine Bewunderung für Nichita Stănescu, den bekanntesten rumänischen Lyriker dieser Generation, aus dessen Werk er übersetzt und mit dem er sich auch kritisch auseinandergesetzt hat.<sup>14</sup> Rückblickend behauptet Dieter Schlesak die Moderne am eigenen Leib erfahren zu haben und das habe er der Zensur und überhaupt der erdrückenden Atmosphäre im kommunistischen Rumänien zu verdanken:

Es ist kein Sarkasmus, wenn ich sage, dort mehr über die Hölle der Zeit erfahren zu haben als hier Grundsätzliches über die Auflösung von Logik und Sprache, die Vernichtung des Vorurteils, das uns einredet, es gäbe so etwas wie Raum und Zeit, gar eine Logik.<sup>15</sup>

Wiederholt spricht er im Zusammenhang mit dem Schreiben in der Diktatur von „Geheimdienstästhetik“ und vom „Versteckspiel mit der Metapher“.<sup>16</sup> Der Sprachsinn der von der Zensur bedrohten Dichter wurde enorm geschärft, die Raffiniertheit der Anspielungen und Assoziationen nahm eine existenzielle Dimension an. Der Doppelaspekt der Sprachkunst

---

<sup>14</sup> Vgl. Nichita Stănescu: *11 Elegien*, Literaturverlag, Bukarest 1969; Dieter Schlesak: *Nichita Stănescus Metapoese der roten Zeit. Umkehr des Totalitären zum Einen*. In: Nichita Stănescu: *11 Elegien*, Pop Verlag, Ludwigsburg 2005.

<sup>15</sup> Dieter Schlesak: *Analyse meiner Selbstbiografie*. In: W. Solms (Hrsg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Hitzeroth Verlag, Marburg 1990, S. 175.

<sup>16</sup> Vgl. Dieter Schlesak: *So nah, so fremd*, Dinklage 1995, S. 27 oder auch D.S.: *Wenn die Dinge aus dem Namen fallen*, Rowohlt 1991, S. 40 f.

wird in einem solchen lebensgeschichtlichen Kontext auch besonders deutlich: Einerseits handelt es sich um den ästhetischen Gewinn, der sich aus der großen Herausforderung an den Dichter in „dürftiger Zeit“ ergibt, andererseits erkennt ein in der Diktatur erfahrener Schriftsteller die Gefahr der Realitätsflucht und das „totalitäre“ Potential der Literatur viel eher als ein Außenstehender. Allzu leicht kann ein gefährdeter Autor zum Elfenbeinturm Zuflucht nehmen und diese Haltung nennt Schlesak im nachhinein die typische „Sünde“ der fünfziger-sechziger Jahre: „Ich nannte es ‘Anwesen’, wenn ich ‘drin’ war in meiner Gedankenburg, Seelenburg. Irgendwie waren Schriftsteller Parodien eines Diktators, der sich auch mit Sprache verbarrikierte.“<sup>17</sup> Eine noch schlimmere Versuchung wäre „das selbstherrliche Diktat des „alleswissenden“ Erzählers, der so eine Art Spiegelbild eines Diktators ist, der sich dieses Machtmittel anmaßt, anstatt in die Tiefen seines ungesicherten und mit dem Tod verbundenen Eigenen hinabzusteigen“.<sup>18</sup>

*Grenzstreifen* ist also der Debütband eines jungen Autors, der in seinen Jahren als *Neue-Literatur*-Redakteur die große Literatur der Moderne mehr und mehr für sich entdeckte und auch darüber reflektierte, und der darüber hinaus bestrebt war, seinem doppelten Unbehagen – an der brutalen Realität der Diktatur sowie an der noch einflussreichen sächsischen Heimatidylle – Ausdruck zu verleihen. Interessant wären vielleicht in diesem Kontext noch zwei Artikel von ihm zu erwähnen, die gleich nach seiner Auswanderung in der westdeutschen Presse erschienen sind.<sup>19</sup> In beiden Texten setzt sich Schlesak mit dem Zustand der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur aus Rumänien auseinander. Der zweite Artikel ist härter im Ton, es ist von „Provinzialität als

---

<sup>17</sup> Dieter Schlesak: *Wenn die Dinge aus dem Namen fallen*, a.a.O., S. 41.

<sup>18</sup> Dieter Schlesak: *Abschied von Siebenbürgen*. In: Stefan Sienerth: „*Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde*“, a.a.O., S. 237.

<sup>19</sup> Dieter Schlesak: *Eine fünfte deutsche Literatur?* In: FAZ, März 1969 und D.S.: *Provinz als Chance*. In: KK 51/52/20. Mai 1970.

Charakterzug“, von „Reservate[n] konservativer Lebens- und Geisteshaltung, sprachlicher Seltsamkeiten und Verfilzungen“ die Rede und es wird sogar eine Parallele zwischen dem sozialistischen Realismus und dem Stil der rumäniendeutschen Traditionalisten gezogen:

Der *antimoderne Effekt* [Herv. von mir, M.I.], ein traditioneller Realismus im Stil, sprachliche, Lebens- und Geschichts-Isolierung ließen rumäniendeutsches Schrifttum dann relativ leicht absorbierbar werden auch für die sozialistisch-realistische Kunstideologie der fünfziger Jahre: eine andere Art von Isolierung und Provinzialität, aber mit ähnlichen Einstellungen gegenüber der Literatur-Infektion mit totalen Ideologieansprüchen, ein Schrifttum, das mit Losungen anstatt mit Sprache arbeitete.

Die Zeit nach 1964 charakterisiert Schlesak als eine günstigere Lage für die Literatur, stellt jedoch auch eine „wenig erfreuliche Privatisierung des Schreibens“<sup>20</sup> fest. Man kann folglich die Vermutung nahelegen, dass Dieter Schlesak sich dadurch zur Poetik Paul Celans bekennt, der in seiner Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* (1960) – einer Art Gegenentwurf zu Gottfried Benns Theorie der Lyrik als monologischer Kunst – das Gedicht als Gespräch auffasst. Hierzu sei kurz angemerkt, dass Peter Motzan bereits auf diesen Aspekt und die Relevanz der Celan-Rezeption für die rumäniendeutsche Lyrik der sechziger-siebziger Jahre eingegangen ist. Bezeichnenderweise fällt sein Kommentar im Zusammenhang mit einem Gedicht aus *Grenzstreifen (Landschaftsversuch aus Traum)*, bei dem er einen starken Einfluss Celans feststellt:

Paul Celan und seine am Rande des Verstummens angesiedelten Schmerzsilben, seine schwermütige und

---

<sup>20</sup> In *Provinz als Chance*.

hochartistische Metaphorik avancieren zum Paradigma moderner Poesie. Heinrich Stiehler hat überzeugend nachgewiesen, dass die intensive Celan-Rezeption nicht ausschließlich der Erschaffung einer imaginären Eigenwelt Vorschub geleistet, sondern auch zu einer „tendenziellen Politisierung der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung Rumäniens“ beigetragen hat.<sup>21</sup>

Der Schlusssatz im FAZ-Artikel Dieter Schlesaks bezieht sich auf die Problematik der Grenze und derer Versprachlichung. Dabei wird das Thema ziemlich allgemein gehalten und man könnte meinen, es geht schon in Richtung einer Erweiterung seines Bedeutungsrahmens über die geografisch-politische Dimension hinaus: „Altbekannte Grenzen sollen überschritten, sie selbst zum Objekt der Sprache gemacht werden.“

Jetzt wollen wir versuchen, Schlesaks Begriff der Grenze, so wie er sich den poetischen Texten entnehmen lässt, auf seinem Weg durch den Debütband des Autors zu verfolgen. Die Gedichte sind in sieben Teilen gruppiert. In den ersten zwei Teilen erscheint die 1. Person Singular nur zweimal und der dritte Teil beginnt mit dem Satz: „Das Dogma vom Ich ist ein Stein.“ (S. 33). Das Gedicht geht weiter: „Echo der Enge, zwingt mir die Seele ein. Nachlicht. Aber die Strenge“. Ab diesem dritten Teil kommt ein Ich in den Texten relativ oft vor, es gibt aber auch viele Du-Gedichte, die auf ein starkes Mitteilungsbedürfnis und somit auf eine Poetik der Dialogizität verweisen. Diese Anredegedichte reichen von der Anrufung kosmologischer Instanzen beziehungsweise ethischer Werte oder anderer Abstrakta – „Versäumnis du, / o schönes Chaos, das mir meine Zeit anbot“ (S. 39) – bis zu Gedichten mit Widmungsadressaten – „Das Spiel ist aus,

---

<sup>21</sup> Peter Motzan: *Sieben schillernde Jahre*, a.a.O., S. 190. Er zitiert aus Heinrich Stiehler: *Paul Celan, Oskar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens. Ansätze zu einer vergleichenden Literatursoziologie*. Peter Lang, Frankfurt a. M.-Bern-Cirencester 1979, S. 173.

du hast es erlernt" (S. 53): Für Alfred Margul-Sperber (gest. 1967) – und zu scheinbar erotischen Gedichten. Letzteres ist zumal im fünften Teil des Bandes der Fall, wo die erotisierende Sprache und eine gewisse Unbestimmtheit vorwiegend sind.

Mit wenigen Ausnahmen sind die Gedichte in freien reimlosen Versen geschrieben und weisen auch andere grundlegende Merkmale der modernen Lyrik auf. Die „Enthumanisierung“ wäre da an erster Stelle zu erwähnen, freilich nicht im negativen Sinn, sondern so, wie sie von Hugo Friedrich in seiner Studie *Die Struktur der modernen Lyrik* angegangen ist<sup>22</sup>, als „radikalste Abkehr von der Erlebnis- und Bekenntnislyrik“ auf dem Weg zu einer „überpersönliche[n] Neutralität“. Die meisten Gedichte in *Grenzstreifen* sind wahre „Feste des Intellektes“<sup>23</sup>, in denen die menschlichen Alltäglichkeiten zum Schweigen gebracht werden. Tatsächlich gibt es in diesem Band viele ichlose oder sogar menschenlose Gedichte, die den Dienst an der allgemeinen Verständlichkeit und den unterscheidbaren vertrauten Emotionen verweigern und sich in einer Vieldeutigkeit verlieren, die an die Grenzen des Interpretierbaren stößt.

Darüber hinaus erweist sich Schlesak in seinem Debütband als Meister der Einblendungstechnik, d.h. eines typisch modernen Verfahrens, das in seiner Funktion von dem herkömmlichen Metapherbegriff als verkapptem Vergleichen abweicht:

Die moderne Metapher entsteht nicht aus dem Bedürfnis, Unbekanntheiten auf Bekanntheiten zurückzuführen. (...). Moderne Lyrik hat aus der metaphorischen Grundfähigkeit, etwas Nahes mit etwas Fernem zu verbinden, die verblüffendsten Kombinationen in der Anverwandlung eines schon Fernen an ein

---

<sup>22</sup> Vgl. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Rowohlt, Hamburg 1956, S. 109 f.

<sup>23</sup> Die Formel stammt von Valéry: „Ein Gedicht soll ein Fest des Intellektes sein.“ Zit. von Hugo Friedrich, a.a.O., S. 142.

ganz Fernes entwickelt, ohne sich um das Erfordernis einer sachlich oder gar logisch begründeten Nachvollziehbarkeit zu kümmern. Stärker als die klassische Literatur bekunden die modernen Texte, dass die metaphorischen Bezeichnungen nicht die „uneigentlichen“ sind, sie sind im Gegenteil die unersetzlichen, die spezifischen, spezifisch nämlich für eine Lyrik, die primär der Sprache, nicht einem Weltbezug dient.<sup>24</sup>

Aus der dichterischen Praxis des jungen Schlesak lassen sich viele Beispiele von kühnen Metaphern anführen, wo zwei oder mehrere dissonante semantische Bereiche aufeinander bezogen werden und ineinander greifen: „Honiggewitter der Mauern“ (S. 44), „Eiweißer Spaten, dein Leib“ (S. 60) etc. Ein gutes Beispiel dieses Verfahrens ist das ganze *Kindergedicht* (S. 100), das auch im FAZ-Artikel zitiert wird:

Lange genug haben wir über der Wahrheit  
allzu weite und tote Kreise gezogen,  
das Wort verpackt im Morgenrot und Lackpapier.  
Und auch die Nacht sahen wir schimmern wie Regenbögen.

Als die Seifenblase platzte,  
an der wir über die Pfützen schwebten,  
blieb das Gestänge, -  
und wir saßen klein im Papierkorb.

Eine deutliche Beziehung zwischen dem Titel und dem Gedichtinhalt gibt es auf den ersten Blick nicht. Trotzdem könnte man vermuten, dass der Titel als Verharmlosung des politisch problematischen Inhalts gedacht ist. Die Wahrheit steht im Mittelpunkt des Gedichts. Eine ebenso zentrale Position kommt einem anderen Abstraktum zu, nämlich dem Wort. Die Wahrheit scheint hier verborgen zu sein, jedenfalls sich auf einer tieferen Ebene befindend, die noch unzugänglich bleibt. Die Kreise, die über der

---

<sup>24</sup> Hugo Friedrich, a.a.O., S. 208.

Wahrheit gezogen werden, sind tot, sie stellen also keinen Weg zur Erkenntnis dar. Der Kreis scheint hier kein Symbol der Perfektion zu sein, sondern im Gegenteil ein Zeichen der leeren Wiederholungen derselben Fehler. Es findet hier kein Ereignis der Wahrheit im antiken Sinn statt, sie tritt nicht in die „Unverborgenheit des Seienden“ (Heidegger), ins Nicht-Vergessen (ἀλήθεια) hervor. Es entsteht vielmehr eine Kluft zwischen Wahrheit und Wort. Das Wort gehört eher der Oberfläche an, der Logos wird zur Parole und Losung degradiert, „verpackt in Morgenrot und Lackpapier“ und dadurch zum Instrument der Täuschung gemacht. Die fünfte Zeile deutet auf einen Bruch, der auch grafisch signalisiert wird. Die Seifenblase steht für die Illusion und ihr Zerplatzen deutet auf ein plötzliches Erwachen, auf einen Schock an, der die Ent-Täuschung, d.h. den Austritt aus der Illusion herbeiführt. Aus dem Vorstellungskreis der Kinderspiele greifen hier Elemente (Seifenblase, Lackpapier, Kreise ziehen) auf die Sphäre der Wahrheitssuche über.

Das Motiv der Grenze, auch wenn es nicht explizit vorkommt, wird hier bereits angedeutet. Es handelt sich nicht bloß um eine scharfe Grenzziehung zwischen dem Bereich der ἀλήθεια, also dessen, was durch Sprache ins Licht der Erkenntnis treten sollte, und dem Bereich der δόξα, also der Meinung und des Scheins. Die zwei Begriffe, die bei Platon klar auseinandergehalten werden, stehen im nachmodernen Zeitalter der Skepsis und der „Hermeneutik des Verdachts“ vielmehr zusammen. Die Erkenntnisposition, von der aus das Gedicht formuliert wird ist nicht leicht auszumachen. Die Dinge ins Unverborgene zu bringen, sie vor dem Vergessen und dem Zudecken durch bloße Meinungen zu retten, wäre das Ziel der Dichtung. Hinter diesem Ziel bleibt jedoch das Ich, das sich hier in der 1. Person Plural artikuliert, als spräche es ein allgemeines kollektives Problem an, in der Unzulänglichkeit seines Wissens und seiner Sprache immer zurück. Man sitzt „klein im Papierkorb“. Das Ich scheint sich schon hier in einen Grenzraum zu flüchten, der ihm eine gewisse Distanz zu Ideologien, Meinungen, ästhetischen Theorien etc. gewährt.

Rein quantitativ gesehen kommt das Lemma „Grenze“ – allein oder in Komposita – elf Mal vor in 100 Seiten. Das ist nicht viel, aber man darf sich darüber nicht hinwegtäuschen lassen. In einem gewissen Sinn könnte man im Zusammenhang mit *Grenzstreifen* von einer „Peratologie“ reden. Der Begriff stammt von Gabriel Liiceanu, der ihn im Anhang seines Buches *Despre limită* ausführlich erklärt.<sup>25</sup> Er scheint mir im Zusammenhang mit Schlesaks Gedichtband gut anwendbar, zumal es sich dabei auch um eine „Phänomenologie der Grenze“ handelt, also um das Hervorbringen von Bildkonstellationen, die mit dem weiten semantischen Feld der Grenze sowie der Grenzüberschreitung zu tun haben, auch dort, wo das Wort an sich nicht vorkommt.

In diesem Buch benutzt Schlesak das Wort „Grenze“ *auch*, aber *nicht nur* im engeren geografisch-politischen Sinn. Ziemlich eindeutig scheint mir die Anspielung auf die streng überwachte Grenze, die das totalitär regierte Rumänien von der „freien“ Welt trennt, im Gedicht auf Seite 8. Die Überschreitung dieser Grenze kann lebensgefährlich sein: „Weh dem, der überschreitet!“ Es ist vom Stacheldraht und vom Mord die Rede, es wird „scharf geschossen“, jedoch „aus der Erinnerung“, so dass man im Sinne der Vieldeutigkeit der modernen Dichtung das Gedicht auch nicht unbedingt als politischen Text interpretieren muss. „Auf der Grenze gehen ist verdächtig“ ist ein anderes Beispiel solcher geschickten Verfremdung. Ein „Ich“ spricht ein unbestimmtes „Ihr“ an, das allerdings im Kontext des totalitären Regimes nicht mehr so unbestimmt klingt. Auf der Grenze gehen, ein Grenzgänger sein, ein Zwischen-den-Stühlen-Gefallener, ist freilich verdächtig in einem Staat, wo alle, vor allem alle Intellektuellen und Künstler, in eindeutigen Lobeshymnen auf die einzige Partei übereinstimmen sollten. Sich der Nacht und dem Schweigen, letztendlich der Ambiguität, zu verpflichten ist eine grenzüberschreitende, nicht-konforme, politisch verdächtige Geste. Das Gedicht wird von Schlesak

---

<sup>25</sup> Vgl. Gabriel Liiceanu: *Despre limită [Über die Grenze]*. Humanitas, București 1994, S. 149-172.

1994 in seinem Buch *Stehendes Ich in laufender Zeit*<sup>26</sup> im Zusammenhang mit der Rolle der Literatur zitiert, die in jene Zonen einzudringen hat, die am wenigsten ideologiefähig sind:

Es ist das, was jeder Staat fürchtet, das Unvorhergesehene, das Schöpferische Element im Leben, auf das der Stasistaat frontal zugeht, bis in die schlammigsten Seelenabgründe. Und dann doch daran scheiterte. Letztlich ist es das Ungewusste im Tod, dem keine Ideologie beikommt.

„AUF DER GRENZE GEHEN IST VERDÄCHTIG! Doch lieb ich mir euren Verdacht, er / bestätigt mir stets / die Nützlichkeit meiner Vergehen. / Wie ist es doch anrühlich, nimmer gesehen zu werden, / wie weckt ein sicheres Versteck / das Große Misstrauen: / wenn man über eure Köpfe hinweg / schweigt. // Ich weiß: / jede Nacht ist ein Verbrechen, jedes Herz ein Überläufer, / und der Tod ist mein Freund, / vor dem ihr, missmutig zwar, doch endlich / den Hut zieht!“

Von der Grenze ist also nicht nur da die Rede, wo das Wort an sich vorkommt. An dieser Stelle sollte man sich vorerst die vier semantischen Richtungen der indoeuropäischen Wurzel \*per- vergegenwärtigen, so wie sie von Liiceanu zusammenfassend dargelegt werden. Aus dieser Wurzel haben wir im Altgriechischen folgende Wörter: πέρας (Grenze, aber auch Ende, Ziel; das Höchste, Äußerste, Vollendung); πέραν (drüben, jenseits; aber auch das jenseitige Ufer); πειρα (Erfahrung der Grenze; Erprobung, Versuch; Wagnis, Unternehmen, listiger Anschlag); πόρος (Weg zwischen zwei Grenzen, Durchgang, Brücke, Bahn, Pfad, aber auch Hilfsmittel, Erwerbung); περάω (hinüberbringen, übers Meer verkaufen; überschreiten, hindurchkommen, eindringen).<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> A.a.O., S. 249.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 150-151 und *Langenscheidts Taschenwörterbuch der griechischen und deutschen Sprache*. I (Griechisch-Deutsch) von Prof. Dr. Hermann Menge, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, Berlin Schöneberg 1910.

Die lateinischen Wörter *periculum* (Gefahr) und *periclitatio* (Erprobung, Versuch, Erfahrung) gehören auch in dieses semantische Feld. Bei den Altgriechen hatte die Grenze eine Funktion der ontologischen Orientierung. Πέρας war ursprünglich im älteren Sprachgebrauch – so Aristoteles in der *Rhethorik* – eine übliche Bezeichnung im Vokabular der Seefahrt. In diesem Bereich wird die Grenze mit dem Horizont gleichgesetzt, es geht also dabei nicht um die vorhandene Grenze, sondern vielmehr um die zu erreichende Grenze. Das Ufer ist das unsichtbare Ziel, auf das die Fahrt sich hinbewegt. In diesem Fall ist πέρας auch πέραν (drüben) und es gilt, es (das Ziel) durch Überschreitung zu erreichen. Dieses Unternehmen wird ständig von Gefahren (*pericula*) begleitet.

Im Gedichtband Schlesaks spielt die Wassersymbolik eine besondere Rolle und es entsteht sogar eine Spannung zwischen dem Flüssigen und dem Festen, die das ganze Buch durchzieht. Wasser und Stein sind Ur-Elemente, die Schlesak besonders gern in Gegenüberstellungen von Unbekanntem/Unendlichem/Grenzenlosem und Fest-Umrissenem /Unbeweglichem einsetzt. So etwa auf Seite 36: „Leicht ist die Unterscheidung unter den Steinen. / Aber das Wasser / wie zieht man unter dem Wasser / sichtbare Grenzen?“. Eine Frage wird also einer Behauptung gegenübergestellt. Das Wasser wird mit Unbestimmtheit, Ungewissheit, Wandlung, Leben, Unbewusstsein assoziiert, wobei der Stein Sichtbares, Festes, Härte, Anorganisches konnotiert. Es sei hier nochmal an die bereits zitierte prädikative Metapher „Das Dogma vom Ich ist ein Stein.“ erinnert, die vermutlich auf jenen versteinerten Zustand des sozialen Konformismus anspielt, auf die starren Grenzen des Ego, die man nur unter großer Gefahr überschreiten kann.

Weitere Assoziationen zur Dialektik Fließig-Fest, diesmal konkreter im Bereich des Meeres und der Seefahrt angewandt, findet man auf Seite 34. Dort wird auch die Fahrt auf die Gefahr bezogen und das Ufer mit der Grenze gleichgesetzt, ganz im Sinne der Antike: „Ufer ist Grenze, ein täglich sich bauender Orpheus, / wo aus den Steinen die Flut ihn dann

hebt.“ Diese Idee der täglich sich verschiebender Grenze taucht auch auf Seite 8 auf: „Wer aber kennt den Raum, / wo die Grenze täglich sich verschob?“ Darin wird also implizit die Grenzüberschreitung gemeint oder wenigstens die Sehnsucht danach.

In diesen großen Zusammenhang der Meeresmotivik, in der die Idee der Überfahrt, also zugleich der Überschreitung und des Brückenschlagens, verborgen liegt, gehört auch das Gedicht *Flaschenpost aus tiefster Ohnmacht* (S. 49), das mir u.a. als gutes Beispiel für das intertextuelle Verfahren vorkommt, dessen sich Schlesak bereits in diesem Band bedient. Die Flaschenpost als Sinnbild für die Dichtung wird von George Guțu als „ein kennzeichnendes Merkmal des sogenannten ‘Bukowiner Dichterkreises’“<sup>28</sup> betrachtet. Im Grunde handelt es sich um ein sehr anschauliches Bild der Übertragung, das den etwas abstrakten Terminus „Metapher“ auf seine altgriechische Wurzel zurückführt. Wenn man aber Schlesaks Bewunderung für die Lyrik Sperbers, Kittners, Celans bedenkt, die neben ein paar anderen Autoren der deutschsprachigen Moderne zu den wichtigsten Identifikationsfiguren seiner Jugendzeit gehören und ihm zur Distanzierung von der rumäniendeutschen konservativen Dichtungs- und Lebenshaltung verhelfen, ist auch ein direkter Einfluss der poetologischen Ansichten der Bukowiner Dichter nicht auszuschließen. Vor allem Celans Äußerung über den dialogischen Charakter des Gedichts scheint in diesem Zusammenhang relevant zu sein: „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“<sup>29</sup> Die Sehnsucht nach Kommunikation mit einem geheimnisvollen Anderen, vielleicht sogar nach Öffnung zu einer anderen

---

<sup>28</sup> George Guțu: *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens*, București 1990, S. 142.

<sup>29</sup> Zit. nach George Guțu, a.a.O., S. 141.

Dimension, die jenseits aller Konventionen und der poesiewidrigen Welt des Alltags liegt, ist ein Leitmotiv in diesem Gedichtband. Das Dichten bewegt sich an den Rändern des Schweigens, wo sich die Abgründe der Sprache auftun und nach Ausdruck drängen. Um mit Sperber zu reden, der auch in die intertextuelle Bezugswelt der *Grenzstreifen* gehört, ist das Gedicht „die Kunst, das Unsägliche zu sagen. Es ist ein Schweigen, in dem das Stumme gerade noch hörbar zu werden scheint...“<sup>30</sup> Das Unsagbare und die unergründlichen Dimensionen der Sprache sind auch im Gedicht Schlesaks präsent: „Das Geheimnis: spürbar wenn die Sonne scheint. / Stehen auf zerbrochenen Brücken. / Tasten. Grashalme. Den Geruch von frischem Holz – / nie zu erreichen. / Doch schattenhaft zeichenbewehrt in der glashelle / Geist aus der Flasche; / Labyrinth der Bilder gehen ins Unaussprechbare. (...)“.

Man könnte in diesem Lyrikband drei verschiedene Erscheinungsformen der Grenze identifizieren: das Ufer, das Schweigen und der Tod. Das Schweigen ist auch – im Unterschied zur absoluten Stille – eine Art Grenze oder besser gesagt ein Zwischenraum, der die Sprachlosigkeit von der Sprache trennt. Wenn das Sprechen aufhört, tritt das Schweigen auf, aber immer wird die Möglichkeit mitgedacht, dass die Rede jederzeit wiederaufgenommen werden kann. Das Schweigen sowie die Angst sind häufige Themen der modernen Lyrik, im Entstehungskontext von *Grenzstreifen* bekommt jedoch das „Schweigen“ besondere Konnotationen. Es kann sich sehr wohl um das Verschweigen von gefährlichen Inhalten beziehungsweise um das Totgeschwiegen-Werden handeln. In dieser Hinsicht sind vor allem zwei Gedichte relevant: *Brâncuși. Tisch des Schweigens* (S. 16) und ein titellostes Gedicht auf Seite 98. Trotz seiner Hermetik und der expliziten Bezugnahme auf den modernen Bildhauer Brâncuși scheint der erste Text auch auf die Gefahr hinzudeuten, der das Wort in einem totalitären Regime ständig ausgesetzt wird: „Wo zwei sind, beginnt man zu sein. / Wo drei sind, wird die Rede

---

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 140.

Angst.“ Das Schweigen kann auch als Verweigerung interpretiert werden, mitzumachen, mit den anderen „in Reihen“ zu gehen: „Wenn die Worte in Reihen gehn, / steht zwischen den Spalieren keine Wahrheit.“ (S. 12). Im Schweigen hingegen kommt die Wahrheit am besten zur Geltung, so wie die biblische Anspielung im bereits erwähnten Gedicht anzudeuten scheint: „Es sitzen Zwölf / am besten mit dem Wort im Munde da. /In ihrem Schweigen trifft sich / Wahrheit, / dass die Medusen / machtlos vor Wut / schreien.“ (S. 16) Fremde Elemente „ein Tier aus Rauch“, „ein blauer Drache“, „Winterzungen“, die „schreienden Medusen“ lenken vom politisch brisanten Inhalt ab.

Der Tod kommt auch als eine Erscheinungsform der Grenze vor, und zwar der absoluten Grenze, die ins Unendliche und ins Unbestimmte führt. Der Tod wird zweimal als etwas Positives bewertet: „der Tod ist mein Freund“ (S. 18) und „Tod ist gut.“ (S. 42). Der Tod ist aber auch eine ständige Bedrohung, die höchste Gefahr. In einem Gedicht mit dem Titel *Golem* (S. 14) heißt es: „Wer schützt uns hier, da man nicht sehen darf, / vor Tod und vor der greisen Gewalt“. In demselben Gedicht wird auch das Thema des Anders-Denkens als eines besseren Zugangs zur Wahrheit angesprochen: „Man sieht nur, wenn man anders sieht.“. Ebenso wichtig scheint die mit dem Wort zusammenhängende Gefahr zu sein, die hier zwar nicht ausdrücklich erwähnt, jedoch impliziert wird.

Bemerkenswert ist auch die im letzten, *Giordano Bruno* überschriebenen, Gedicht (S. 104) stehende Aussage, die man sich eigentlich in einem späteren Werk Schlesaks vorstellen würde: „alles, was nur sichtbar ist, lügt!“ Eine Stelle also, die die Doppelnatur der Wirklichkeit und des Wortes anspricht, so wie sie von Dieter Schlesak viel später infolge seiner Auseinandersetzungen mit kabbalistischen Sprachtheorien thematisiert wird. Die Idee einer übersinnlichen Dimension, die den Alltag durchdringt und sich in Form von Ahnungen oder blitzartigen Einsichten manifestiert, sowie die Vorstellung der Sprache als einer Brücke, die in ihrer symbolischen Tiefe uns vom

Sichtbaren ins Unsichtbare rüberholen kann, scheinen hier vor jedem Kontakt mit den Schriften Friedrich Weinrebs schon „vorgeahnt“ zu sein.

Darüber hinaus ermöglicht der Bezug auf den „Ketzler von Campo di Fiore“ weitere Assoziationen im oben erwähnten „peratologischen“ Geflecht von Wahrheitssuche, Grenzüberschreitung und Gefahr. In seiner Schrift *De gli eroici furori (Von den heroischen Leidenschaften)* stellt Giordano Bruno eine Verbindung zwischen dem von der Göttin Diana in einen Hirsch verwandelten und von den eigenen Hunden zerrissenen Jäger Aktaion und der menschlichen Vernunft her. Das Wissen wird also auf platonische Weise der Jagd gleichgesetzt. Der heroische Wille zum Wissen begibt sich auf die Jagd nach der absoluten Wahrheit, in dem Versuch aber, seinen Gegenstand einzufangen, kehren die „Waffen“, d.h. die eigenen Gedanken in einem selbstreflektierenden Moment zurück und zerfleischen ihn. Der Jäger wird also selbst zur Beute und dies deutet Bruno als ein Zeichen dafür, dass man die Gottheit nicht außerhalb seiner suchen sollte. Der Tod Aktaions gleicht dem Ende eines gewöhnlichen und dem Konventionellen verhafteten Lebens zugunsten einer „heroischen“ und gefährdeten Existenz im Geistigen.

Angesichts solcher Gedichtbeispiele darf man wohl schlussfolgern, dass Schlesaks Debütband im theoretischen Rahmen der Peratologie zu begreifen ist. Die Sehnsucht nach Überschreitung, nach Erkundung des Unbekannten, d.h. nach dem, was jenseits der vorhandenen Grenze zu erreichen wäre, findet einen reichen Nährboden in der erdrückenden Atmosphäre einer Diktatur, wo alles vorgeplant ist und das Eigentümliche und Zufällig-Kreative ausgegrenzt wird: „Schwer ist es zu leben ohne den Glauben / an die Möglichkeit unabsehbarer kleiner Katastrophen.“ (S. 99).

## REFERENCES

1. Baier, Hannelore, (2009), *Das Jahr 1968 und die deutsche Minderheit*. In. ADZ, den 11. Juli.

2. Cărtărescu, Mircea, (1996), *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas.
3. Ders.: (1969), *Eine fünfte deutsche Literatur?* In: FAZ, März.
4. Ders.: *Merkmale moderner Poesie. Beim Lesen von neuen Büchern über Lyrik notiert.* In: *Neue Literatur* 16 (1965), H. 5, S. 69-74.
5. Ders.: (1970), *Provinz als Chance.* In: KK 51/52/20. Mai.
6. Ders.: (1995), *So nah, so fremd*, Dinklage.
7. Ders.: (1991), *Wenn die Dinge aus dem Namen fallen*, Rowohlt, Hamburg.
8. Guțu, George, (1990), *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens*, București.
9. Hugo: (1956), *Die Struktur der modernen Lyrik.* Rowohlt, Hamburg.
10. Liiceanu, Gabriel, (1997), *Despre limită*, București, Humanitas.
11. Menge, Hermann (Prof. Dr.): (1910), *Langenscheidts Taschenwörterbuch der griechischen und deutschen Sprache. I (Griechisch-Deutsch)*, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, Berlin Schöneberg.
12. Motzan, Peter: *Sieben schillernde Jahre. Rumäniendeutsche Lyrik in der Zeitschrift „Neue Literatur“, Bukarest (1965-1971).* In: Anton Schwob (Hg.): *Methodologische und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München 1994, S. 175-193.
13. Schlesak, Dieter, (1968), *Grenzstreifen*, Gedichte, Literaturverlag Bukarest.
14. Sterbling, Anton: *Zum Abschied einer Minderheit. Gedanken zum „Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur“.* In: *Südosteuropa. Zeitschrift für Gegenwartforschung* 40 (1991), Heft 5, S. 211-223.

## CORRESPONDENȚA LUI ALEXANDRU BUSUIOCEANU

**Lecturer Irina Dogaru,**

*Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, București*

*irina.dogaru@gmail.com*

*„În momentul când vă scriu aceste rânduri am în față tabloul cutremurător al chinuitului nostru popor care ne-a semănat în lume cu speranța că va culege cândva recolta meritată. Și care este această recoltă? Decepții și dezamăgiri, investiții în valori falimentare, practici politice care speculează à la hausse existențe nemeritate și nejustificate, uitare, delăsare, nepăsare etc.” (C. Ghidel, 22 august 1954, Stuttgart<sup>1</sup>)*

**Abstract:** *The letters of Alexandru Busuiocanu, collected by Liliana Corobca in two volumes published in 2003, spanning over the period 1942 – 1950 and 1952 – 1960, are a crucial element for rounding up the image of the Romanian expatriates, and can be read as a novel.*

**Keywords:** *Romanian exile writers, Vintilă Horia, Mircea Eliade, Gândirea Literary Magazine.*

Corespondența lui Alexandru Busuiocanu, strânsă de Liliana Corobca în două volume publicate în 2003 la editura „Jurnalul literar”, reunește mare parte din scrisorile acestuia din perioada 1942-1950, respectiv 1952-1961. Ediția critică Corobca este, așa cum semnalează Dan Gulea<sup>2</sup>, extrem

---

<sup>1</sup> Scrisoarea lui Constantin Ghidel, trimisă lui Busuiocanu la data menționată, poate fi citită integral în *Un roman al exilului românesc, Corespondență*, editura Academiei Române, Fundația Națională pentru știință și artă, Institutul de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”, vol. II, București, 2004, pp. 154-156.

<sup>2</sup> Dan Gulea notează, în numărul 242 al revistei *Observator cultural*, în articolul intitulat “O perspectivă sintetică”: “Cea mai bună carte a Liliane Corobca este ediția

de importantă pentru întregirea imaginii exilului românesc, deoarece, în opinia lui, aceasta „poate fi citită ca un roman”. Însăși scriitoarea basarabeană constată, în „Scrisoarea introductivă” care ține loc de prefață pentru pomenita ediție, că întreaga corespondență „formează un text uniform și coerent, ca un roman aproape perfect, un roman frescă, un roman al exilului românesc<sup>3</sup>.”

Într-adevăr, citind cele două volume de scrisori, organizate pe principiul cronologic și conținând, din fericire, un indice de nume care înlesnește căutarea lor după destinatar, ne clarificăm imaginea exilului românesc în ansamblul său.

Deși Busuioceanu se mărturisește a nu fi „un cultivator pasionat al stilului epistolar<sup>4</sup>”, el se dovedește, cel puțin în anii exilului, un prieten sentimental, care găsește o adevărată motivație vitală în păstrarea legăturii cu cei dragi, aflați mai întotdeauna extrem de departe. Mai mult, susținuta corespondență pe care o cultivă cu aceștia sau pur și simplu cu colaboratorii săi are la bază dorința de a lămuri probleme de ordin intelectual, fie în calitate de sfătuitor și îndrumător –cu cei aflați la început de drum–, fie pentru a consolida proiecte culturale pe care le dorește înfăptuite alături de mai vechii săi prieteni din exil.

Tot în aceste două volume se întregeste imaginea lui Alexandru Busuioceanu ca pilon al comunității românești din capitala Spaniei, profesor de cultură română la Universitatea *Complutense* din Madrid, director al Institutului Român, consilier cultural la Serviciul cultural și de presă de pe lângă Legația română.

---

critică din corespondența lui Alexandru Busuioceanu (volumul I). Deși rămânem nedumeriți de selecția scrisorilor doar din limba română și chiar puțin încurcați de ordonarea cronologică a scrisorilor (nu după destinatar, cum ar fi fost mai clar), imaginea de ansamblu a exilului hispanic românesc este deosebită.“

<sup>3</sup> *Un roman epistolar al exilului românesc*, ediție critică, note, traduceri și scrisoare introductivă de Liliana Corobca, editura “Jurnalul literar”, volumul I, București, 2003, p. 5.

<sup>4</sup> *Op.cit.*, p. 192.

După cum precizează același Dan Gulea în pomenita recenzie la cartea Liliane Corobca, „rețeaua corespondenței exilului lui Busuioceanu cuprinde Buenos Aires (Vintilă Horia, cel care înființează revista *România*), Santiago de Chile (oraș în care era gata să se mute, cu ajutorul fostului consilier comercial la Madrid, Henry Helfant), Palma de Mallorca (pictorul Alexis Macedonski, fiu al poetului; Pamfil Șeicaru), Tenerife (Alexandru Ciorănescu), Lisabona (Victor Buescu), Paris (N.I. Herescu, C. Antoniaide, Mircea Eliade – animator al revistei *Luceafărul*, Emil Cioran), Stuttgart (I. Ghidel, coordonator al revistei *Orizonturi*)<sup>5</sup>”.

În realitate, „rețeaua” corespondenței sale este mult mai extinsă, iar tonul scrisorilor, precum și conținutul lor, sunt dintre cele mai diverse.

Ne vom referi mai întâi la scrisorile incluse în primul volum, din perioada 1942-1950, când starea de spirit a lui Busuioceanu era mai optimistă, mai încrezătoare în indulgența destinului, când parcă autorul acestor epistole încă mai trăgea nădejde că aberantul regimul comunist va cădea din clipă în clipă și că se va întoarce în țară, dând uitării traiul deloc ușor de suportat din exil, așteptând cu sufletul la gură o viață mai bună în patria pe care, de la distanță, o idealizează, sfâșiat de durerea depărtării.

În acest prim volum, în corespondența pe care o poartă cu toți prietenii săi, spulberați care-ncotro de aceeași urgie politică, în numeroase scrisori revine aceeași supărătoare constantă, care face dorul de țară și mai de nesuportat: sărăcia aproape extremă. Într-o scrisoare a lui Alexandru Ciorănescu, care se afla în exil la Paris, acesta îi mărturisește prietenului său madrilen: „M-aș bucura să vă pot vedea la Paris [pe Busuioceanu și pe Victor Buescu], unde existența noastră, a celor „scoși din pâine”, e destul de precară. Ne zbatem, totuși, cum putem ca să ne menținem. Bineînțeles că față de problema rației alimentare, studiile hispanistice trec pe planul ultim, și nu fără părere de rău<sup>6</sup>.”

Tot de la Paris, îi scrie de această dată N.I. Herescu: „Duc în

---

<sup>5</sup> Vezi nota 1.

<sup>6</sup> Volumul I, p. 160.

fermecătorul Paris, de care n-am vreme (nici inimă) să mă bucur, o viață de câine. E un adevărat viespar. Te fericesc că te găsești în relativ liniștitul Madrid, mai puțin expus intrigilor co-naționale<sup>7</sup>.”

În aceleași griji financiare se zbate Vintilă Horia, aflat în 1947 la Florența, de unde îi scrie maestrului său mai vârstnic, adresându-i-se întotdeauna cu „mult stimulate și iubite domnule Profesor”, aceste cutremurătoare cuvinte: „Aș fi foarte bucuros de apariția interviului [este vorba despre interviul pe care i-l acordase amicul său, Giovanni Papini, la Florența, în același an] în paginile vreunui ziar spaniol (...). Nu atât pentru modestele pesetas cu care mi-ar răsplăti munca, cât pentru avantajele pe care le-aș avea aici (...) (reducere la căile ferate și altele). Situația mea e încă tulbure. Averea rămasă în Țară nu se mai poate vinde și aștept să-mi fie confiscată de pe o zi pe alta, nu atât din cauza lungii mele absențe, cât mai ales a nu mai puțin lungii mele condamnări cu care m-au gratificat sinistrării și nerușinații discipoli ai lui Trahanache. Continui a publica și a încasa «affimeri compensi» cu care acopăr cel mult o treime din cât îmi trebuie ca să trăiesc. Caut cu disperare o soluție și, cu toate promisiunile care mi se fac, în stânga și-n dreapta, nu am ajuns încă la un liman economic. Reprezintă, în mic, trecerea prin viață a României<sup>8</sup>.”

După cum se vede, nici unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai culturii române nu ducea, în exil, o viață lipsită de griji. Cei menționați mai sus nu sunt singurele exemple. Emil Cioran, bun prieten cu Busuioceanu, îi scrie, în februarie 1950, că nici el nu găsise, după doisprezece ani, o soluție materială la Paris<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 193. În realitate, însă, nici Madridul nu era ferit de intrigile țesute în comunitatea românească. După cum se va vedea, poziția lui Busuioceanu, ca fost consilier cultural, este diferită de aceea a grupului rival „condus” de Aron Cotruș, precum și față de legionarii lui Horia Sima, de care Busuioceanu se delimitează net.

<sup>8</sup> *Idem*, pagina 154.

<sup>9</sup> “Cum suportați Madridul după Paris? E regretabil că n-ați putut găsi o soluție materială aici. E drept că de 12 ani eu o caut încă...” *Idem*, p. 269.

Busuioceanu însuși se confruntă cu dificultăți enorme din punct de vedere pecuniar, pe care nu le mai reluăm aici, deoarece am făcut referire la ele pe larg în capitolul dedicat Jurnalului său. Totuși, din cele două volume de corespondență aflăm amănunte despre dorința sa de a părăsi Madridul și de a se stabili în alte părți, unde grijile materiale să nu mai constituie un impediment la adresa preocupărilor intelectuale, unde servituțile la care era supus pentru a-și câștiga pâinea să nu mai fie atât de apăsătoare încât să-l împiedice să-și ducă la bun sfârșit planurile spirituale. America Latină (în special Chile) e văzută ca un posibil pământ al făgăduinței și Busuioceanu trece printr-o perioadă în care visează, alături de mai mulți co-naționali de-ai săi exilați, un *Latin-American Dream* ca o soluție posibilă pentru repetatele crize financiare prin care trece la Madrid. Într-o scrisoare adresată pe 15 august 1946 lui Henry (Enrique) Helfant, consilier comercial al României la Madrid, cel care se stabilise în Chile și dorea să-l sprijine prin găsirea unei catedre la Universitatea din Santiago, Busuioceanu îi mărturisește acestuia că își menține „dorința de a mă transfera în America.” Totuși, fiind conștient că visul acesta e prea diafan pentru a se împlini întocmai și într-o realitate meschină, pe care o cunoaște cu vârf și îndesat, tot el respinge idealizarea excesivă a acelor locuri îndepărtate, știind bine că „un profesor nu poate aștepta nicăieri bogății și îmi închipui că și la Santiago, ca în toate părțile, catedrele trebuie să fie slab plătite.” Tocmai de aceea, preferă să viseze la tărâmurii mai bune fără a face nici un pas hotărâtor pentru a pleca din Spania.

Să ne amintim tatonările sale și desele ezitări pomenite în jurnal și tratate în capitolul anterior, pe vremea când Cioran și Herescu aproape îl convinseseră să se stabilească la Paris; totuși, preferă să rămână până la urmă tot la Madrid, din rațiunile pe care i le explică acum lui Helfant în această scrisoare: „Dar îți mărturisesc că, deși doresc să trec Oceanul, n-aș vrea să iau toiagul călătoriei decât dacă pot schimba poziția de aici cu alta mai bună. În Spania nu stau prea rău acum. Catedra la Universitate, continuă el, îmi asigură o situație onorabilă, iar legăturile pe care le am îmi

îngăduie să lucrez pe teren intelectual și în afară de Universitate. Câștig puțin, e drept. Și asta e motivul pentru care aș vrea să schimb locul. Dar economiile pe care le am îmi îngăduie să rezist în așteptarea viitorului.”

În aceeași scrisoare, extrem de bogată în informații, îi mărturisește „amicului Helfant”, după cum îl numea în jurnalul său, despre visul de a se stabili la Paris, ca alternativă posibilă, dar tot el adaugă că „e greu de trăit la Paris din pricina lipsurilor.” Mai mult, tăvălugul roșu era așteptat să sosească din clipă în clipă în capitala Franței, iar asta îi tăia lui Busuioceanu tot cheful „de a mă așeza între francezi.” Și, din nou, irumpe „visul american”, în varianta lui latină: „Îmi rămâne America, unde nu prea știu bine ce e, dar unde îmi fac speranța de a câștiga mai bine decât aici.” În America, ar dori să se stabilească fie la Buenos Aires, unde „viața intelectuală e mai intensă”, dar s-ar decide parcă pentru Santiago, datorită „prezenței unui prieten atât de sigur” cum este Henry Helfant.

Până la urmă, cu voce de profet, îi scrie lui Vintilă Horia că „îngrijorările dumitale sunt ale aproape tuturor care trăim astăzi pe unde ne-a aruncat vântul. Aș fi vrut, continuă el, să te văd în Spania, unde eu sunt destul de izolat și unde tovărășia sau numai prietenia dumitale mi-ar fi de atâta ajutor. Dar nu-ți pot da (...) nici o iluzie. Viața nu e ușoară aici pentru cine n-are bani și nu contează decât pe o meserie de intelectual<sup>10</sup>.”

Dacă aceasta este trista imagine a exilului românesc, mult mai înfricoșătoare sunt ecourile care ajung la ei din Țara scrisă mereu cu majusculă, acolo unde o clică de nemernici tocmai transformase totul într-un infern cu neputință de controlat. Veștile apocaliptice care soseau din orașele de acum staliniste nu aveau cum să îndemne la întoarcere și nici nu ofereau măcar iluzia unui viitor posibil. Cel mai bun prieten al lui Alexandru Busuioceanu din anii tinereții, Nichifor Crainic, fusese hăcuit în închisorile comuniste, sub acuzația de legionarism. Într-o scrisoare de-a lui Busuioceanu către Vintilă Horia, datată 23 septembrie 1947, acesta adaugă, în post-scriptum: „Despre Nichifor Crainic cred că ai auzit. A fost

---

<sup>10</sup> Volumul I, p. 130.

omorât de bestiile de la București. S-a găsit totuși un om de curaj, ca Făgețel de la Craiova, care a închinat un număr din „Ramuri” memoriei lui. Ziarul „Scântea” îl denunță pe Făgețel, reclamând represalii <sup>11</sup>.” Drept răspuns, Vintilă Horia îi scrie de la Roma: „Momentul e cumplit de grav. Țara n-a trecut niciodată printr-o încercare asemănătoare și sunt convins că numai cei din afară o putem salva. Nu suntem prea mulți, însă douăzeci de intelectuali de mână întâi pot forma nucleul necesar unei mișcări care să poată reda viața Țării spânzurate. Îmi dau seama că de modul nostru de a acționa, de hotărârea noastră de a activa în comun, depinde totul. Purtăm pe umeri o răspundere esențială și sunt sigur că, cu oarecare abilitate și cu oarecare conștiință renunțare, putem întreprinde lucruri temeinice <sup>12</sup>.” Imediat după aceea, Vintilă Horia ține să precizeze că moartea lui Nichifor Crainic l-a afectat profund, l-a „zdruncinat până în adâncul sufletului”, deoarece se simte „mai singur, jefuit parcă de un fragment de trecut care a fost desigur prima piatră a tristei case care sunt azi. Pillat, Crainic... Câți dintre gândiriști stau astăzi cu sabia deasupra capului?”, se întreabă el cu amărăciune în același loc.

Dacă s-ar fi întors în România, Busuioceanu ar fi avut parte, fără nici o îndoială, de un destin similar cu cel al bunului său prieten Nichifor Crainic. Băgat – fără nici un temei de altfel, tocmai el, care mereu se arătase împotriva legionarilor, pe care îi numește „ultimii hitleriști din Europa” – în oala dușmanilor periculoși ai sistemului recent instalat la București, el ar fi fost cu siguranță trimis într-una din temutele închisori care își tratau victimele ca în cele mai negre pagini dostoievskiene. Pe Busuioceanu îl sperie chiar și faptul de a se afla în Spania, „o țară care se găsește acum în conflict cu România.” Nu e de mirare acest lucru, pentru că în adâncul inimii a sperat până în ultima clipă că se va întoarce acasă și își va revedea familia.

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 147.

Totuși, pentru că o inocență aproape copilărească, esență a poetizărilor sale uluitoare de curate, în sens spiritual, se amestecă permanent în personalitatea lui viguroasă cu tulburile amărăciuni care se adapă din cele mai adânci și mai tăioase decepții provocate de realitatea pe care o trăiește abisal, Busuioceanu știe că nu trebuie să își dorească să se întoarcă în România și se vede nevoit să accepte, cu negrăită durere, odată pentru totdeauna, exilul: „Nu am dorința de a mă întoarce în țară până când nu încetează ocupația rusească și până când nu se așează acolo un regim omenesc, care să nu asuprească lumea și să poată inspira încredere<sup>13</sup>.”

Prin urmare, cum în Țară îi era cu neputință să se întoarcă, singurul lucru pe care-l mai putea face pentru România și pentru el însuși era să reînființeze revista *Gândirea* în exil, proiect în vederea căruia lucrează susținut – și visează – împreună cu Vintilă Horia, deoarece, după expresia acestuia din urmă, „*Gândirea* înseamnă România Mare” și „reapariția ei poate fi de bun augur<sup>14</sup>”.

Îi mărturisește proiectul și prietenului său de la Lisabona, Victor Buescu, într-o scrisoare din august 1947, încercând să-l asocieze la îndrăzneța întreprindere: „Am un proiect însă mai important decât toate, pe care de mult îl meditez și acum a ajuns cred în faza lui finală.(...) Vreau să scot la Madrid, revista *Gândirea*, anul XXVII, serie nouă. Aș vrea să o tipăresc exact ca la București (...) cu adausul în subtitlu: *Revista Scriitorilor Români în exil*<sup>15</sup>.” Aproape întreaga scrisoare o dedică acestui subiect, mărturisindu-i lui Buescu că dorește să întoarcă revista la vechile ei făgașuri și vorbindu-i acestuia despre binecunoscutul trecut al oaze de cultură care polarizase „aproape toată viața culturală românească dintre cele două războaie.”

Din paginile acestei scrisori răzbat accente dramatice de neputință frustrantă, combinată însă cu dârzenia de a lupta împotriva unei stări de

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 147.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 124.

lucruri aberante: „mulți dintre colaboratorii ei ne găsim astăzi peste hotare, fără putința de a mai scrie un cuvânt pe românește. În țară nimeni n-o mai poate scoate. Dintre cei care am scos-o la început, eu singur mă mai bucur de soarta de a fi liber<sup>16</sup>.”

Busuioceanu vede reînvierea *Gândirii* ca pe o datorie de onoare: „Socotesc că e o datorie a mea să reînviez revista aceasta care e ca un simbol al culturii noastre și poate fi azi din nou glasul liber al scriitorilor români.” El speră că, republicând revista, va trezi conștiința scriitorilor rămași în țară, ceea ce va reprezenta „una dintre cele mai puternice arme subversive” pentru a întreține o mișcare națională. În inocența lui, Busuioceanu nădăjduiește că va avea în țară „cititori mai pasionați decât în străinătate<sup>17</sup>”.

Este poate scrisoarea care oferă cele mai multe amănunte despre cum urmărea Busuioceanu să își pună planul în aplicare. De fapt, el speră să obțină sprijinul spaniolilor, să meargă ulterior la Paris, Geneva și Roma pentru a le explica situația politicianilor de acolo și, în orice caz, e hotărât să scoată revista și fără ajutorul acestora, deoarece oricum, după cum susține în încheiere, i se pare că din această problemă merită să facă o adevărată „misiune”.

Victor Buescu are grijă să îi răspundă că „repariția acestei reviste în timpurile de față este, în primul rând, un act de curaj și de atitudine, care face cinste promotorului ideii.” De asemenea, tot el își dă adeziunea, cu sentimentul că răspunde „unei misiuni și că mi se face o favoare<sup>18</sup>”, pentru că Buescu asemuiește perioada gândiristă cu cea generația „convorbistă”.

În aceeași perioadă, tot în august 1947, îi comunică lui Vintilă Horia că dorește să îi adune în revistă „pe toți scriitorii români care nu s-au pătat în vreun fel în aceste turburi vremuri.” Se consideră suficient de tenace

---

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 133.

pentru a duce la bun sfârșit o asemenea datorie, dar se vede faptul că destinul i se împotrivește și de această dată.

Despre România scrie, cu mâhnire nespasă, într-o pagină antologică, pe care și Liliana Corobca o amintește în „Scrisoarea introductivă” la cele două volume de corespondență: „Lumea în care ne vom întoarce – dacă ne va fi îngăduit – lumea noastră românească, va fi o lume de ruine. Cei de acolo sunt atât de nenorociți azi și vor fi poate mâine și mai nenorociți, încât nu mai putem aștepta vreo refacere de la ei. Oameni ca Sadoveanu și atâția alții sunt pentru noi pierduți pentru totdeauna. Și unul câte unul se vor pierde încă mulți, pe care mizeria, și fizică și morală, îi va îngenunchea<sup>19</sup>.”

Din aceste rânduri se vede că Busuioceanu nu își făcea prea multe iluzii în privința situației din România: mai degrabă se amăgea mereu la gândul unei extrem de improbabile reîntoarceri, de teama că altminteri nu ar fi rezistat singur în exil, dar de întors, simțea că nu avea să se mai întoarcă acasă.

Vintilă Horia, pătruns la rândul său de importanța acestei misiuni, consideră, într-o scrisoare datată 23 august 1947, că *Gândirea* va deveni „difuzării culturii noastre în emisfera occidentală”, precum și „o mare revistă europeană pusă în slujba acelei Români pe care numai noi o mai purtăm în suflet<sup>20</sup>.”

Din păcate, dintr-o scrisoare adresată un an și ceva mai târziu lui V. Horia, reiese că polemica pe care o purtase Busuioceanu cu Eliade și chiar cu Herescu, datorată dorinței acestora din urmă de a scoate la Paris o altă revistă românească, numită *Luceafărul*, este o zadarnică irosire de energie: proiectul de a publica o serie nouă din *Gândirea* eșuează lamentabil, spre durerea neconsolată a lui Busuioceanu, care, din acest moment, va vedea în Eliade un neprieten, dacă nu chiar un rival. În scrisoarea din 28 septembrie 1948, îl acuză pe Eliade de minciună și

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 135.

micime sufletească într-o scrisoare adresată lui V. Horia, în care ține să precizeze că „(...) îmi produce o adevărată indignare modul acestor oameni [Eliade și Herescu] de a concepe lucrurile, nesincer și meschin<sup>21</sup>.” Cu tristețe constată, în același loc, că „românul e, peste hotare, o calamitate din punct de vedere românesc. Confundă mai întotdeauna interesul general (...) cu mica lui ambiție personală” (observație pe care o făcuse și Vintilă Horia, în alți termeni, într-o scrisoare precedentă).

Imediat după aceea, Busuioceanu îl lămurește pe V. Horia că nu a putut scoate revista *Gândirea* fiindcă „am întâlnit tot opoziția acestor amici de la Paris.” Și explică de ce, în opinia sa, Eliade i-a pus bețe în roate: „Într-o scrisoare de anul trecut, tot Mircea Eliade mi-a spus fără înconjur că el socotește că *nu trebuie* să apară nici o altă revistă românească de literatură<sup>22</sup>, înainte de aceea pe care o plănuiau ei, în America. Ce puteam să fac? Suntem atât de puțini scriitori în străinătate, încât fără grupul lor nu aveam cu ce alimenta revista. Acum, iacă, lor li se pare că suntem prea mulți!<sup>23</sup>”

Aceasta este pricina pentru care relațiile sale cu Eliade se vor menține la nivelul unei glaciale politeți, de cele mai multe ori excesiv de atente, ca între persoane care se văd nevoite să păstreze aparențele, dar care în adâncul sufletului știu că nu se vor apropia niciodată. Nici unul dintre ei nu-i va mărturisi celuilalt pe șleau antipatia, dar din *Caietele de miezul nopții* și din cele două volume de corespondență reiese clar că, nici acum și nici altă dată, criticul de artă Busuioceanu nu-l va avea deloc la inimă pe specialistul în istoria religiilor, care i se pare un om „cuminte” (ironia este

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 195.

<sup>22</sup> Este vorba despre revista „Luceafărul. Revista Scriitorilor Români în Exil”, al cărei titlu e motivat de Eliade într-o scrisoare datată 3 octombrie 1948 ca bucurându-se „de două prestigii”: este, explică el, „numele celei mai de seamă opere culte românești și titlul revistei de la Budapesta, dinainte de Unire.”

<sup>23</sup> Volumul I, p. 195.

evidentă) și care trage „ițe politice prin toate colțurile lumii, cu gândul la fondurile din America<sup>24</sup>.”

Un alt motiv pentru care Busuioceanu nu îl suportă pe Eliade are legătură directă cu simpatiile legionare ale acestuia din urmă, de care profesorul de la Complutense nu dorește să știe. Ca de altminteri și în paginile jurnalului său, îi repugnă activitatea acestora de peste hotare, deoarece, după cum desprindem dintr-o scrisoare primită în decembrie 1948 de la Henry Helfant, în America legionarii se considerau „cei mai curați exponenți ai românismului”, ceea ce „poate să ne facă tort pe lângă nordamericani și englezi, căci nu se bucură aici de nici o simpatie, nici încredere în acele cercuri tot ce miroase a Hitler<sup>25</sup>.”

Și, în sfârșit, a treia cauză ce stă la baza spulberării oricărei posibile prietenii între acești doi oameni de egală valoare spirituală este gafa pe care o face Eliade de a-i cere lui Busuioceanu, într-o scrisoare datată 4 august 1948, adresa celui mai mare rival al acestuia, Aron Cotruș, pentru a-l invita să colaboreze (dublă greșeală) la revista *Luceafărul*, care oricum, prin fondurile strânse din America, luase locul ambițiosului proiect al lui Busuioceanu de a reîntemeia *Gândirea*<sup>26</sup>.

De aceea, deși scrisorile lui Eliade sunt cel mai adesea scurte, la obiect, încep mereu cu „stimate Domnule Busuioceanu” și se încheie „cu toată prietenia”, corespondența celor doi este extrem de precaută și presărată cu ironii mușcătoare din partea lui Busuioceanu. Un exemplu elocvent pentru o asemenea ironie, care stă mărturie și pentru spiritul neînduplecat al acestuia, nicicând dispus să umble cu șoșele și momelile, îl reprezintă tocmai răspunsul la cererea lui Eliade din scrisoarea menționată în paragraful

---

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Idem*, p. 226.

<sup>26</sup> “Nu știi dacă te vei supăra sau nu – scrie Eliade și Busuioceanu, desigur, se face foc și pară – dar te rog să-mi comunici adresa lui A. Cotruș, ca să-l invit la colaborare. Suntem obligați, și de evenimente, și de destinul personal, să colaborăm *toți* scriitorii români – dând astfel exemplu oamenilor politici.” (Vol. I, p. 177.

anterior: „Dar de ce te adresezi tocmai la mine pentru adresa lui Cotruș? Vrei oare să-mi faci plăcere mie? Sau lui Cotruș? Punctul de vedere pe care-l subliniezi că trebuie să colaboreze toți scriitorii români îl găsesc în principiu just. Aș fi de părere chiar să invitați și pe doamna Cotruș, care scrie compoziții patriotice în proză, cam în același stil ca acelea ale soțului în versuri și e prezentată aici ca scriitoare română, națională. Într-o antologie de „Cuartistas extranjeros”, dna Cotruș, introdusă de soțul său Aron, figurează ca o mare scriitoare, reprezentând singură literatura română, alături de Goethe, Mauriai Jokay, Albert Samain, Massimo Bontempelli, Somerset Maugham etc. Dacă nu ai antologia, ți-o pot trimite eu<sup>27</sup>“, își încheie Busuioceanu, caustic, demonstrația.

Eliade preferă să se arate mai diplomat și să răspundă – atunci când catadicsește să o facă – afabil și laudativ la adresa românului stabilit la Madrid, pe care de altminteri are toate motivele să îl prețuiască din punct de vedere intelectual și nu ezită chiar, de câteva ori, să-și mărturisească admirația, ba chiar și entuziasmul față de activitatea lui Busuioceanu. Iată, de pildă, pe 6 septembrie 1948, îl elogiază pentru ceea ce el însuși numește „excelentul studiu *Literatură și destin*” trimis de către Busuioceanu spre a fi publicat în paginile revistei *Luceafărul*, studiu pe care dorește să îl pună în fruntea revistei, „așa cum se cuvine”, chiar dacă pentru asta se vede silit să „modific paginația” și, continuându-și laudele, susține că îl consideră o „admirabilă sinteză și îndrăzneță valorificare a tradițiilor noastre”. „Am citit, continuă el, cu o încântare crescândă și îți mulțumesc – nu în numele revistei, pentru că revista este a noastră, a tuturor – ci în numele acelor, sute și mii, de cititori risipiți în cele două Americi, cărora le vei revela o parte din propria lor ființă<sup>28</sup>.”

---

<sup>27</sup> *Op.cit.*, vol. I, pagina 185.

<sup>28</sup> *Idem*, pagina 191. Această scrisoare conține mai multe dovezi de autentică prețuire din partea lui Eliade, căci se deschide cu „stimate și iubite domnule Busuioceanu“. Spre deosebire de alte scrisori ale sale, de data aceasta Eliade nu mai este nici scurt, nici tăios

În contrapartidă, însă, Busuioceanu, deși din diplomație își începe uneori scrisorile chiar cu „Dragă prietene”, nu e deloc entuziasmat de revista lui Eliade, pe care, mai exigent, o găsește „slăbuță, extrem de slăbuță”<sup>29</sup>, ba chiar evită de multe ori să trimită colaborări în paginile acesteia, pe care le motivează cu aceeași diplomație<sup>30</sup>.

Într-o altă scrisoare, din 3 decembrie 1948, Eliade, din nou explicit admirativ, îi adresează lui Busuioceanu aceste cuvinte: „Iubite Domnule Busuioceanu, (...) Am regăsit, cu bucurie [în revistele trimise de către acesta la Paris] pe eseistul adolescenței mele în proza din „Însula”. Și am admirat cu câtă personală fermitate mânuiești și această limbă, după ce admirasem, astă-vară, stăpânirea limbii poetice spaniole. Nu-ți pot spune cât mă bucur văzându-te în avant-garda culturii hispanice, aducând cu dta tot europeismul și tot românismul sufletelor noastre. Aștept cu nerăbdare apariția cărții despre literatura românească<sup>31</sup>.” Și încheie „cu mulțumiri și cele mai alese sentimente de admirație și prietenie, al dtale, Mircea Eliade.”

Cu toate acestea, Busuioceanu nu se lasă fermecat nici acum de vorbele măgulitoare scrise de Eliade. În decembrie 1949 îi trimite, pe un ton de intimă complicitate și ca răspuns la o scrisoare a acestuia în care exprima opinii ce păreau calchiate după ale sale, o epistolă mai tânărului său prieten Vintilă Horia, în al cărui cuvânt și discernământ are deplină încredere, dezvăluindu-și din nou părerea despre *Luceafărul*, din care oricum nu apăruseră –din lipsă de fonduri– decât două numere: „Revista lor e însă, cum ai văzut, foarte slabă. Eu nu sunt mulțumit nici de «literatura», nici de spiritul cu care se prezintă. Dar m-am convins că

---

și își încheie lunga epistolă cu cuvintele „Mulțumindu-ți încă o dată, te rog să crezi în cele mai bune sentimente ale lui Mircea Eliade.”

<sup>29</sup> În epistola din 15 septembrie 1949 către Nicu Herescu scrie: „Am primit numărul 2 din *Luceafărul* acum patru sau cinci zile. Numai două exemplare. (...) Revista mi se pare însă slăbuță, foarte slăbuță.” (*Op.cit.*, vol. I, p. 249.

<sup>30</sup> Vezi *Op.cit.*, vol. I, p. 266.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 224.

lucrul e aproape iremediabil.” Și imediat după aceea îl atacă din nou pe Eliade: cusururile revistei vin, după el, din „tendința de monopol a celor interesați și sollicitudinea mai mult decât patriotică în jurul subvenției și a privilegiului de a comanda<sup>32</sup>.”

În concluzie, pe Eliade nu îl va ierta niciodată pentru că, din pricina lui, nu reușise să-și împlinească „misiunea” de a republica *Gândirea* „serie nouă”, iar mâhnirea de a-și vedea spulberat visul îl face să tragă – tot cu ironia lui proverbială – concluzii și mai amare despre proastele obiceiuri ale românilor din exil de a-și face rău unul altuia, în loc să se ajute. „Mă conving, scrie el în aceeași epistolă către V. Horia, că românul e mai bun de unul singur și pe seama lui, decât în tovărășie și cu grija subvenției<sup>33</sup>.”

De altfel, își mărturisește punctul de vedere lui Vintilă Horia pentru că primise de la acesta, cu câteva luni înainte, în august 1948, o scrisoare care mustea de durere și indignare, în care viitorul câștigător al premiului Goncourt lamenta, în accente demne de un Patapievici *avant-la-lettre*, incapacitatea românilor de a se consacra unui ideal, „deși, scria el, idealul e printre noi, mai mare și mai cumplit ca niciodată<sup>34</sup>”. În câteva rânduri de o forță uluitoare, care l-ar smeri și pe cel mai mare ticălos „valah”, V. Horia deplângea „această mediocră frământare valaho-bizantină care se consumă pe sine însăși în intrigării inutile și scabroase<sup>35</sup>”. Parcă am citi din paginile încărcate de durere și autentic patriotism ale *Omului recent* al lui Horia Roman Patapievici! Durerea nu consta numai în faptul de a se afla, singur, departe de familie și de țară, în exil, ci și în neputința de a-și forma o familie în comunitatea românească din străinătate, deoarece, după cum mărturisește Vintilă Horia în această scrisoare, „Românul peste hotare e o calamitate din punct de vedere românesc, un anti-român aproape. Patriotismul român este o treabă internă, o rezistență și niciodată

---

<sup>32</sup> *Idem*, p. 260.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>35</sup> *Idem*.

o ofensivă. El există numai între limitele geografice ale României. Probabil pentru că nu suntem încă în stare de a concepe România ca pe o entitate spirituală căreia i se poate consacra în orice punct de pe glob, ci numai ca pe un trup fizic din ale cărui procese biologice ne desfacem imediat ce îl părăsim. Păduchii, cred, sunt animați – își încheie el îndureratele concluzii – de același gen de patriotism<sup>36</sup>.”

Aceleași angoase mărturisite în paginile jurnalului își găsesc ecou și în scrisorile către prieteni. Una dintre preocupările majore o constituie drama de a fi obligat să scrie în altă limbă decât cea românească. Un alt celebru pribeag, Norman Manea, afirma că nu poți fi exilat din limba ta. Și totuși, cât efort cere să vorbești și mai cu seamă să scrii românește când ești forțat să *trăiești* și să te exprimi permanent într-o altă limbă! Este situația lui Busuioceanu, care, pentru a păstra neîntrerupt legătura cu limba română îi învață pe spanioli românește la Universitate, își scrie jurnalul noaptea târziu și, deși nu se dă în vânt după genul epistolar, nu încetează să le trimită scrisori în limba maternă prietenilor. Într-o scrisoare către C. Antoniaade, se lamentează: „Aș scrie în românește. Dar unde să mai public și pentru cine? Am de altfel și în românește atâtea bucați cu câte aș putea face cel puțin două volume. Dar la ce îmi mai folosesc<sup>37</sup>?” Lui Mircea Eliade îi trimite, împreună cu un număr din *Însula* care conținea un articol de-al său despre prietenul lor comun, Emil Cioran, o mică înțepătură („aș fi încercat să traduc întregul ciclu în românește, dacă la Paris ați fi avut un nucleu editorial. Dar mi se pare că pentru asta are să mai treacă vreme”) și, imediat după aceea, o tristă remarcă: „destinul ne e să scriem fiecare în ce limbă nimerim<sup>38</sup>.”

Un bun prieten de-al său din anii doctoratului urmat la Viena, Grigore Nandriș, pe care soarta îl trimisese între timp la Londra, îi mărturisește târziu, prin anii '60, că pentru el a fost o adevărată revelație bilingvismul

---

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 266.

poetic (și el tot aparent) al lui Busuioceanu. Și adaugă cu sinceritate că el a fost „paralizat toată viața de corvoada ucigătoare de a lucra în mai multe limbi. Îți poți închipui, continuă el, că am schimbat de cinci ori limba de predare și redactare. Și cine spune că poate vorbi zece limbi, minte. Azi când mă așez la masa de lucru nu știu în ce limbă voi avea să citesc, să scriu, să răspund la scrisori<sup>39</sup>.”

Bilingvism așadar aparent, pentru că, deși stăpânește în nuanțe limba spaniolă, atunci când se vede silit să își scrie poeziile direct în spaniolă, Busuioceanu se folosește numai de aparatul fonetic al acestei limbi, pricină pentru care Nicu Herescu e, de pildă, încredințat că ele au fost mai întâi scrise în românește. La această presupunere, amicul de la Madrid îi răspunde printr-o scrisoare datată 14 iulie 1948: „Limba de obârșie a acestor poeme nu e, cum crezi, daco-romană. Au fost de la început, toate, scrise în spaniolă, deși nu vrei să crezi<sup>40</sup>.” Și continuă, cu mare tristețe, să-și lămurească prietenul ce înseamnă pentru el neputința de a-și folosi limba maternă: „Ți-ar fi plăcut poate mai mult poemele, îmi spui, dacă le-ai fi citit în graiul daco-roman. Și mie mi-ar fi plăcut să le scriu în acel grai, dar nu mai e nici unde să public în graiul meu și nu mai e cine să le citească<sup>41</sup>.”

În alt loc, pe tonul glumeț pe care îl folosește întotdeauna când îi scrie lui Constantin Antoniadă, nu se poate opri să remarce că aventura lui pe tărâmul literelor hispanice nu se va termina cu publicarea volumului *Poemas patéticos*, care se bucurase de laudele criticilor spanioli. Într-adevăr, va mai publica încă două volume de poezie în Spania, deși atunci când se întreabă, într-o scrisoare către Alexis Macedonski, „la ce poate duce asta?” își răspunde tot el, pesimist: „la nimic, desigur” și recunoaște că singura bucurie este că „îmi satisfac cel puțin nevoia de a da

---

<sup>39</sup> *Un roman al exilului românesc, Corespondență*, Academia Română, Fundația Națională pentru știință și artă, Institutul de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”, vol. II, București, 2004, p. 307.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>41</sup> *Idem*.

o expresie gândului, pe care când nu-l poți elibera crește în tine ca un tiran, mai temut ca un dușman<sup>42</sup>.” Deocamdată, însuflețit de cronica publicată de Zubiaurre în revista *Criterio* din Madrid, i se destăinuie lui Antoniadă: „Mi se pare că am să mai scot un volum. Fiindcă tot îmi e mai ușor să-l scriu pe spaniolește decât pe rusește. Iar pe românește – unde<sup>43</sup>?”

Tot pe ton de glumă, și poate tocmai de aceea extrem de serios, de fapt, își scrie răspunsul, în ianuarie 1949, Victor Buescu, al cărui binecunoscut umor înseninează frunțile cititorilor: „am gustat de câteva ori, notează acesta, din stihurile «Luminii nenumite<sup>44</sup>», pure cristale de poezie pură. Nu sunt critic, nu pot spune de ce-mi plac, dar înfometat de poezie sunt și pot să afirm că-i păcat de trădarea limbii românești, sub pana dumitale; mai ales în aceste vremi, când literatura noastră merge spre roboți, iar limba spre chirilice. Dar, dacă misteriosului dumitale *fatum* îi place să cânte în spaniolă, ce putem face? Nici eu, nici Kremlinul nu putem face nimic<sup>45</sup>.”

Lui Alexis Macedonski, care se stabilise în Palma de Mallorca, îi așterne o epistolă, tot ca răspuns la elogiile acestuia pentru același volum de poezii, *Poemas patéticos*: „Îți mulțumesc călduros pentru aprecierile d-tale despre cartea mea. M-am pus să scriu în castellană fiindcă am văzut că degeaba scriam în românește, nemaiavând unde să public<sup>46</sup>.” În continuare mărturisește despre reacția spaniolilor la apariția cărții: „A fost o încercare făcută mai întâi în glumă, pe urmă ceva mai în serios, până când poemele mele, în manuscris, au ajuns în mâinile lui Vicente Aleixandre și ale câtorva poeți de-aici, care m-au decis să le public. Nu-mi

---

<sup>42</sup> *Idem*, p. 176.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>44</sup> Este vorba despre volumul *Innominada luz*, publicat de Busuioceanu la Madrid în anul 1948.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 176.

fac iluzii asupra soartei mele de poet de limbă spaniolă, dar m-a surprins și mă încurajează buna primire a poezilor de aici.”

Lui Antonia de îi trimite la un moment dat, pe 8 august 1948, o recenzie a volumului *Poemas patéticos* transcrisă din revista *Espadaña*, semnată de „un poet tânăr foarte apreciat”, căruia nu îi pomenește însă numele<sup>47</sup>. Tot aici citim că „s-au mai făcut și alte critici prin reviste și la Radio, foarte favorabile<sup>48</sup>.”

Mai târziu, în martie 1950, după ce publicase deja volumul *Innominada luz*, se trezește din nou felicitat cu căldură de către Eliade, care consideră cartea „admirabilă” și, cu toate că o citise în tălmăcirea lui Gheorghe Ciorănescu, ține să-i scrie că, până și în traducere, „lumina răzbate...nenumită” și se declară „pur și simplu cucerit<sup>49</sup>.”

Tot pentru acest al doilea volum de versuri în spaniolă primește mulțumirile lui V. Buescu de la Lisabona, care îi scrie, în iunie 1950: „Am recitat de mai multe ori poemele dumitale, profund impresionante în disperarea lor mută și dureroasă. Ești unul dintre poezii mei de căpătâi – vrei, nu vrei<sup>50</sup>!”

Alexandru Busuioceanu, neavând unde publica în românește, nu scrie numai în spaniolă, ci și în franceză. Lui Vintilă Horia îi trimite, în mai 1950, o scrisoare în care îi spune: „dacă vrei să știi ce mai fac, iacă aci versuri în franțuzește, scrise când eram la Paris. Măine nu știu pe ce limbă oi mai încerca să scriu<sup>51</sup>.” De altfel, tot din acest prim volum de corespondență aflăm că revista *Les cahiers du Sud* publică la începutul anului 1949 un ciclu de poeme inedite Alexandru Busuioceanu în franțuzește<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Din cercetările făcute la Biblioteca Națională din Madrid, reiese că este vorba despre Gregorio Prieto, a cărui scurtă recenzie am identificat-o și copiat-o.

<sup>48</sup> *Op.cit.*, vol. I, pagina 182.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 270.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 290.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 284.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 231.

Așadar, în pofida optimistei afirmații a lui Norman Manea, constatăm cu durere că uneori e cu putință să fii exilat chiar și din limba ta. Probabil că într-adevăr nu există exil mai dureros decât cel care îți smulge cuvântul de pe buze și te obligă să-l traduci, când bine știi că e intraductibil, oricâte corespondențe ai căuta (și chiar găsi) în limba-țintă. Emil Panaitescu, de pildă, cuprins, după propria-i expresie, de „un sentiment de profundă tristețe”, îi trimite lui Busuioceanu o scrisoare, în care se întrebă retoric, după citirea versurilor acestuia adunate în volumul *Proporción de vivir*: „Ce poate însemna *poezia* unui român în altă limbă decât cea românească? (...) Îmi amintesc doar că popoarele vorbesc în poezie și creează lumea zeilor și a sfinților. Prin aceasta biruiesc secolele<sup>53</sup>.”

Totuși, atâta vreme cât nu există altă soluție posibilă, e de o mie de ori preferabil să scrii în spaniolă decât să nu mai scrii deloc, după cum de altminteri trage concluzia înțeleaptă Busuioceanu întrebându-l pe Alexis Macedonski: „D-ta ce ai face dacă într-o zi ai naufragia pe o insulă mai puțin prietenoasă decât Mallorca și n-ai mai putea picta? N-ai înnebuni<sup>54</sup>?”

Ce-i drept, spaniola e o limbă atât de frumoasă și de complexă, încât uneori merită să uiți până și de sinele cel mai adânc jucându-te cu infinitele ei posibilități de expresie. Iar Busuioceanu, un ludic convins, în pofida seriozităților și țâfnelor sale de tot soiul, care-i exasperau până și pe prietenii cei mai apropiați<sup>55</sup>, știe să profite la maximum de permeabilitatea

---

<sup>53</sup> Scrisoarea este inclusă în cel de-al doilea volum de corespondență, publicat la editura Academiei Române, Fundația Națională pentru știință și artă, Institutul de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”, București, 2004, p. 126.

<sup>54</sup> *Op.cit.*, vol. I, p. 176.

<sup>55</sup> La un moment dat, se supără pe Nicu Herescu pentru că îl suspectează că e vinovat, împreună cu Eliade, de eșecul de a republica *Gândirea*. Acesta îi scrie, în septembrie 1948: „Când ai vreme (și n-ai țâfnă) mai așterne-mi câte un rând prietenesc.” (*Idem*, pagina 193). Mai târziu, împăcat de-acum cu Herescu, strică definitiv prietenia cu Victor Buescu, din pricină că nu suportă ideea că acesta din urmă îi impune să aleagă între el și... Herescu. Acest ultim exemplu stă mărturie și pentru verticalitatea lui

acestei limbi, care i se pare apropiată prin caracterul ei latin și mai ales ușor de întrebuințat, prin aprofundata cunoaștere anterioară a limbii latine și a altor câteva limbi romanice (italiana, franceza, portugheza).

Astfel, cum bine observă Nicu Herescu în scrisoarea sa din 12 iulie 1948, prin tot ceea ce trăiește și ce scrie, Busuioceanu trece „de la *ethos* la *pathos*” publicând la Madrid primul volum de poezii în limba spaniolă, *Poemas patéticos*, despre care Herescu afirmă că „m-au impresionat poemele tale prin accentul de pasiune carnală cu adevărat patetică!”

Ecourile din corespondență cu privire la acest prim volum de versuri sunt numeroase și întotdeauna laudative. Constantin Antoniadă ține să îl felicite pentru că poate „mânu-i cu așa măiestrie nobila limbă poetică castiliană<sup>56</sup>” imediat cum primește de la Busuioceanu „neașteptatele *Poemas patéticos*, în haina lor așa de somptuoasă, tehnicește, și atât de splendide, poeticește<sup>57</sup>. “Despre poezii, mai scrie că le consideră „într-adevăr patetice: pathos al străfundurilor, ca și al înălțimilor. E ceva cosmic – continuă el – în inspirația dtale, ceva walt-whitmanian trecut prin Mediteranee, aliat, în același timp cu tot ce poate fi mai profund personal. Am citit câtorva prieteni care nu sunt străini de literatura spaniolă multe din poeme (...). Impresie profundă. Sunt sigur că le-au plăcut și amicilor spanioli de acolo<sup>58</sup>.”

Aurel Răuță, stabilit tot în Spania, dar la Salamanca, îi scrie pe 3 iulie 1948: „Am tot sperat să vin la Madrid să te felicit personal pentru succesul avut cu ocazia tipăririi primului volum de versuri în spaniolă<sup>59</sup>.”

Busuioceanu însuși mărturisește, într-o epistolă adresată lui Alexis Macedonski, că, deși „recenzii n-au ieșit multe, dar o să iasă, am primit o

---

Busuioceanu, dar și pentru „țâfna” sa, semnalată de Herescu. De altminteri, cei doi amici pomeniți nu sunt singurii care se plâng de caracterul extrem de dificil al lui Busuioceanu.

<sup>56</sup> *Op.cit.*, volumul I, p. 174.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> *Idem*, p. 169.

ploaie de scrisori de la fel de fel de scriitori spanioli(...) și până acum<sup>60</sup> patru reviste (din Madrid, din Barcelona, din Córdoba și din León) mi-au cerut să le trimit poeme<sup>61</sup>.” Tot el, de data aceasta scriindu-i lui C. Antoniade, la Paris, afirmă că „spre marea mea mirare îmi spun toți că poemele sunt(...) într-o castellană perfectă. O fi așa! De ce să nu-i cred<sup>62</sup>?”

În replică, Antoniade îi trimite o scrisoare care începe, jucăuș și elogios, cu „Muy querido don Alejandro, Poeta Patético”, unde afirmă că „succesul [lui Busuioceanu] e splendid și considerabil. M-am bucurat de el ca de un succes personal. Unanimitatea în apreciere a acestor băieți pricepuți în arta poetică spaniolă și dezinteresați (...) mă încântă (...). Iată-te deci consacrat poet castilian, et ce n'est pas peu de chose!” și îl îndeamnă să continue „această nobilă și nerentabilă îndeletnicire<sup>63</sup>.”

Din corespondența cu Victor Buescu aflăm că, în noiembrie 1948, un tânăr poet din Barcelona i-a dedicat lui Busuioceanu și un sonet<sup>64</sup>. De asemenea, citim că tocmai fusese la Zaragoza oaspetele unui grup de scriitori, la o „tertulia” poetică, un fel de cenaclu literar unde se simțise foarte bine și se pregătea să pornească spre Córdoba, unde fusese invitat de către alți scriitori spanioli responsabili cu revista literară cordobeză *Cántico*. După cum se vede, în acești ani activitatea intelectuală a lui Busuioceanu în Spania e în plină efervescență, mai ales că în această perioadă ocupă și postul de redactor la *Ínsula*.

Despre sine ca redactor la pomenita publicație culturală îi scrie pe 30 ianuarie 1949 lui C. Antoniade (căruia întotdeauna i se adresează cu „iubite Maestre”), trimițându-i totodată mai multe numere din revista

---

<sup>60</sup> Până în 3 august 1948.

<sup>61</sup> *Op.cit.*, volumul I, p. 176.

<sup>62</sup> *Idem*, pagina 182.

<sup>63</sup> *Idem*, pagina 190.

<sup>64</sup> Este vorba despre scrisoarea din 7 noiembrie 1948 către V. Buescu, aflată în volumul I la pagina 211. Din păcate, Busuioceanu nu menționează numele „tânărului poet”, pricină pentru care a fost cu neputință să găsim sonetul respectiv.

„unde ai să găsești colaborarea mea. Sunt acum – continuă el – redactorul acestei reviste și am în seama mea pagina de critică *Letra y espíritu*, titlu inventat de mine.(...) Încep să-mi permit, concluzionează el, să judec și eu scriitorii spanioli, nu numai ei pe mine<sup>65</sup>!”.

Cât de prețios este acest volum de corespondență se vede și din informațiile culturale pe care le dobândim răsfoindu-l. De pildă, din schimbul de scrisori cu Vintilă Horia, aflăm despre revistele la care acesta era colaborator, respectiv *Histonium*, *Sexto continente* și *Romania*<sup>66</sup>, toate trei publicate la Buenos Aires prin anii '50. Despre revista *Histonium*, care își propune să se ocupe în fiecare număr de câte o problemă sau o carte românească și unde Vintilă Horia devine cronicar literar în 1950, aflăm că în numărul festiv dedicat Anului Sfânt, sunt invitați doi scriitori români, respectiv Alexandru Busuioceanu și Mircea Eliade<sup>67</sup>.

Din păcate, numărul din septembrie 1949 al revistei *România*, despre care Vintilă Horia scrie că „a avut aici un imens succes, atât în colonia română, cât și în lumea intelectuală sud-americană”, ridicând „pentru prima oară vâlul care ascundea adevăratul chip al României<sup>68</sup>”, precum și numărul de Crăciun (revista fiind trimestrială) din același an, închinat sărbătorilor și lui Eminescu, nu s-au păstrat nici ele la Biblioteca Națională din Madrid. Aflăm totuși informații despre cele două numere, precum și despre intențiile viitoare privind revista, din această scrisoare a lui V. Horia, care își propunea să colaboreze cu Vicente Aleixandre, Ortega y Gasset, Dámaso Alonso și alți scriitori iluștri spanioli, cu toții prieteni buni de-ai lui Busuioceanu. Aceeași scrisoare a lui V. Horia debutează cu laudele aduse fostului său maestru, acum redactor la *Ínsula*, cu a cărei

---

<sup>65</sup> *Op.cit.*, volumul I, p. 234.

<sup>66</sup> Am consultat trimerile din volumele de corespondență și am căutat toate aceste reviste la Biblioteca Națională din Madrid, dar din păcate nu s-au păstrat. Este posibil să mai existe un număr la Biblioteca Națională din Argentina, la care încă nu am avut acces.

<sup>67</sup> *Op.cit.*, volumul I, p. 271.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 254.

lectură susține că s-a „mângâiat”, pentru că reprezintă „admirabile exemple de inteligență românească” și „îmi aducea în fiecare lună slova cunoscută, acele admirabile «stroncature» și comentarii de pe ultima pagină, în care am regăsit cu încântare pe profesorul meu de odinioară și poetul de acum<sup>69</sup>.”

Despre importanța revistei *Romania* scrie tot V. Horia, într-o altă scrisoare din 3 ianuarie 1950. El își propune să facă din această publicație o armă de apărare și o „contribuție serioasă la cunoașterea culturii noastre, cu atât mai mult, cu cât – subliniază el – nimeni aici [în America de Sud] nu știe că suntem latini<sup>70</sup>.” Cât de actual sună cuvintele lui V. Horia după atâția ani! Citindu-le cu luare-aminte, ne dăm seama că nici astăzi situația românilor peste hotare nu s-a schimbat, decât eventual în și mai rău. Să citim declarația lui V. Horia pentru a ne convinge: „Am întâlnit intelectuali, spune el, care erau siguri că suntem de origine germană, alții, constituind majoritatea, care ne iau drept slavi. Din această cauză se fac mari greutăți în ultimul timp imigrării românilor, socotiți de aceeași categorie rasială, suspectă și indezirabilă, cu sârbii și polonezii.” Făcând o paranteză în actualitate, ne întrebăm, nu fără durere, cât de mult a evoluat *Romania* între timp, de la această afirmație a lui V. Horia făcută în urmă cu aproape șaiszeci de ani, și cât de „suspecți și indezirabili” suntem considerați astăzi, când nici măcar cu germanii și slavii nu mai putem fi confunțați și când o lume întreagă ne arată cu degetul, confundându-ne cu populații etnice minoritare care tind să răstoarne majoritatea.

Prin eforturile lui Vintilă Horia, *Romania* nu numai că vede lumina tiparului la Buenos Aires, dar mai și „împlinește o misiune de avangardă de o nebănută valoare<sup>71</sup>.” În repetate rânduri, V. Horia îi solicită colaborarea în paginile revistei lui Busuioceanu, deoarece este „sigur că fostul meu profesor și maestru îmi înțelege de departe zbaterea pură și că

---

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 262.

îmi va întinde peste ocean o ilustră și prietenească mână de ajutor<sup>72</sup>.” Nu este singura scrisoare în care îi solicită ajutorul și colaborarea. Câteva zile mai târziu, îi povestește fostului său profesor că, deși publicat în spaniolă, numărul din februarie 1950 va fi dedicat exclusiv literaturii române și insistă să-i scrie din nou: „colaborarea d-voastră ne-ar fi deosebit de prețioasă<sup>73</sup>.”

În acest prim volum sunt pomenite și alte reviste culturale, ca de exemplu *Escorial* din Madrid, după spusele lui Busuioceanu „revista cea mai importantă din Spania<sup>74</sup>“, care îi publică în decembrie 1949 o antologie formată din șaisprezece poeme.

Tot aici găsim și sfaturi despre cum trebuie scrisă poezia și despre marii poeți, de data aceasta în corespondența cu Ana Helfant, fiica lui Henry Helfant, care dorea să devină scriitoare și pe care o îndeamnă să ia arta în serios. Reținem câteva cuvinte pe care le considerăm importante pentru a contura profilul moral al scriitorului nostru, convingerile sale cele mai intime și, în fond, obiceiurile sale pe care nu se sfia să le practice ori de câte ori avea ocazia. „Pictură sau poezie sau proză sau teatru, nu e nimic greu de făcut, când ai sensibilitate artistică, imaginație și necesitatea de a exprima *lo que llevas dentro*<sup>75</sup>. Dar orice vei face trebuie să faci cu convingere și cu dorința de a reuși. Scepticismul e bun pentru a pune sare în lucruri; chiar autoironia, fiindcă dovedește superioritate de inteligență și capacitatea de a te judeca singur. Dar și una și alta trebuie să servească numai pentru a acidula sau a pune grație în ceea ce faci. Și ce faci, trebuie să fie reflectat și să pornească din pasiunea și voința d-tale de a reuși<sup>76</sup>.”

Nu sunt singurele sfaturi pe care i le dă Anei. La sfârșitul volumului există o scrisoare din care se poate desprinde o adevărată *ars poetica* în

---

<sup>72</sup> *Idem*.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 263.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 260.

<sup>75</sup> „Ceea ce porți în tine.“

<sup>76</sup> *Op.cit.*, volumul I, p. 198.

viziunea lui Busuioceanu. Sunt fragmente de o importanță extremă pentru înțelegerea modului în care concepe el poezia și în care înțelege să se raporteze la artă, în general. Sunt, de asemenea, pasaje foarte grăitoare care explică ușurința lui de mișcare prin domenii artistice diferite și o cheie de înțelegere a talentului său uluitor de a reuși în toate aceste domenii.

Pe 17 noiembrie 1948 îi scrie Anei: „Întâi de toate vreau să-ți spun că poezia nu trebuie niciodată să fie o istorie sentimentală a poetului(...). Poezia, chiar dacă se bazează pe o asemenea istorie, trebuie să fie impersonală, să facă din emoția sau motivul personal elementul estetic, ridicat până la abstract, valabil nu numai pentru poet, dar pentru toată lumea. Concret și abstract, în poezie și în toată arta de azi (nu mai puțin în pictură) sunt înțelesuri identice. (...) Așa cum trupul și sângele din noi sunt *abstracte*; așa cum ideea sau neliniștea fiecăruia sunt *concrete*”<sup>77</sup>. În aceeași scrisoare, Busuioceanu vorbește despre rolul imaginii poetice indirecte și al cuvântului sugestiv, fără de care nu e cu putință să existe poezie de valoare. Mai mult, întreaga poezie modernă se sprijină pe aceste procedee, pe seria de transformări obligatorii la care poetul supune realitatea trăită în așa fel încât aceasta rămânând ascunsă, este exprimată numai prin metaforă: „Pentru poet lucrurile trăiesc prin numele sau figură lor. Și poetul ridică nume și figură la o potențialitate mai înaltă când expresia lui e indirectă, când între cuvântul ales și motivul din realitate se interpune o succesiune de transformări, care trebuie să rămână ocultă. La asta servesc imaginea poetică și cuvântul sugestiv. Nu e așa și în pictură, care a părăsit realismul și uneori chiar obiectul, pentru a se ridica la alte trepte? Nu e și în muzică la fel (vorbesc de muzica modernă), care a părăsit aproape melodia, adică limbajul direct, pentru o armonie desfășurată în adâncime ...)? Când vei reflecta bine la analogia dintre poezie și pictură sau dintre poezie și muzică vei ajunge singură la intuiția expresiei juste și la depurarea necesară a formei, care aduce după sine și pe aceea a ideii”<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> *Idem*, pagina 216.

<sup>78</sup> *Idem*.

Correspondența lămurește pe alocuri chiar mai bine decât jurnalul și misterul legat de sănătatea mereu precară a lui Busuioceanu, care trece, vreme de luni de zile, printr-o așa-zisă „nevralgie modernă”, diagnosticată fantezist de medici în absența unei etichete mai potrivite<sup>79</sup>. Citind fragmentul următor, extras dintr-o scrisoare adresată, în aprilie 1950, lui Françoise Han, „micuța chinezoaică” din paginile jurnalului, ne dăm seama că ipoteza lansată de noi în capitolul dedicat *Caietelor de miezul nopții*, potrivit căreia Busuioceanu nu suferea, de fapt, de nici o boală trupească, ci mai degrabă de o misterioasă boală sufletească, este perfect plauzibilă. Iată pasajul care ne întărește convingerea: „un prieten medic care mă îngrijește și care n-a reușit să îndrepte această anomalie, a sfârșit prin a-mi declara zilele acestea că lui nu i se pare o boală, ci mai degrabă un capriciu al firii mele – un temperament, nu o temperatură. Pentru moment, mă mulțumesc cu această explicație<sup>80</sup>.”

Tot scrisorile aruncă o lumină asupra unei consecințe firești a unei vitalități atât de mari, care avea nevoie de câte cincisprezece de pastile de Saridon pe zi pentru a-și potoli febra: de data aceasta e vorba despre dragostea –care îmbracă multe chipuri– față de sexul slab.

Cu toate că Busuioceanu își păstrează sobrietatea la acest capitol de două ori delicat atât în jurnal, cât și în scrisorile expediate prietenilor, unii dintre aceștia, care îl cunosc mai îndeaproape și au simțul umorului mai dezvoltat, precum și limba mai ascuțită, cum e, de pildă, Nicu Herescu, nu se sfiesc să îi trimită înțepături amicale pe această temă.

Iată, de pildă, un foarte scurt fragment în acest sens, dintr-o scrisoare a acestuia din urmă, datată 18 decembrie 1947: „Gripa și insomnia fiind de

---

<sup>79</sup> Pentru amănunte legate de această chestiune, a se vedea capitolul *Alexandru Busuioceanu și Caietele de miezul nopții*, unde lansăm – cu argumente – ipoteza că febra permanentă, nevralgiile, durerile de cap și veșnicile insomnii ale lui Busuioceanu nu erau urmarea nici unei boli a trupului.

<sup>80</sup> *Op.cit.*, vol. I, p. 278.

genul feminin, nu mă miră că nu scapi de ele<sup>81</sup>.” Sau, în altă parte: „Dna Micky îmi scrie că ai invitat-o în Mallorca, oferindu-te să-i obțin eu viza spaniolă! Când te vei decide să devii om serios? Deci, hasta luego (nu însă în Mallorca!)<sup>82</sup>“.

Lăsând aceste glume nevinovate și prietenești la o parte, reținem totuși din paginile volumelor de corespondență și pasiunea năvalnică și extrem de scurtă pentru Juana Mordó, evreică născută la Salonic și cu nume catalan, pe care din jurnal nu o întrezăream atât de intensă pe cât transpare din următoarea epistolă, scrisă, ca toate epistolele către ea, în franceză, la sfârșitul lui august 1949: „Jeanne, eu nu te pot iubi *un pic*. Eu nu mă mulțumesc cu *prietenia* pe care o are cineva pentru mine.(...) Știi tu că a fi femeie nu înseamnă doar a se vrea sau a se lăsa iubită? Știi tu că fericirea, adevărata fericire, înseamnă a avea încredere, a uita, a fi chiar tu cea care iubește și este iubită? Fără îndoială (...) am depășit linia pe care tu ai trasat-o de atâtea ori. (...) Inteligența ta foarte subtilă atinge exact stadiul în care ar putea face să explodeze toate adevărurile mele.(...) Și totuși, Jeanne, dacă ai fi mai deschisă cu mine! Dacă ai uita aceste rezerve și ai lăsa cu adevărat inima să vorbească! Nu vei mai trebui să te temi că nu sunt sincer, nici să-mi repeți că nu vrei să pierzi prietenia mea pe care, știi, nu o vei pierde niciodată<sup>83</sup>!”

Acest „niciodată” a durat însă mai puțin de două luni. În octombrie același an, într-un bilet la fel de pătimaș, Busuioceanu îi scrie, scurt: „Nu e vina ta dacă astăzi mă simt îngrozitor de rănit, umilit. (...) Eu nu meritam afecțiunea ta. Și nu pot să mă schimb<sup>84</sup>.” Cititorul nu poate deduce, nici din corespondență, nici din jurnal, ce anume se petrecuse, de natură să destrame relația amoroasă a celor doi. Iar acest amănunt nu are oricum nici o importanță. De reținut numai faptul că, așa cum se va întâmpla și cu

---

<sup>81</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 244.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 253.

celelalte pasiuni fulminante ale lui Busuioceanu: ele se încheie brusc, aproape violent și în orice caz lasă un gust extrem de amar. Față de Juana Mordó, care în mod evident, din tot ceea ce citim în jurnal, nu fusese îndrăgostită de el, ci era doritoare numai de o relație de „amiciție” în sens mai amplu, Busuioceanu încearcă să-și țină promisiunea de a-i rămâne prieten. Îi va frecventa în continuare casa devenită salon literar și loc de întâlnire pentru artiștii vremii, dar o va suspecta de multe ori, după sfârșitul legăturilor pasionale, de intrigi în privința lui.

În paginile corespondenței, regăsim și ecouri ale relației cu Antoaneta Iordache, femeia pe care a iubit-o cel mai mult și cu care a avut o relație pe cât de îndelungată, pe atât de nefericită. În noiembrie 1948, Antoaneta îi trimite o scrisoare care marchează ruptura legăturii lor sentimentale, în care ține să punteze, pe un ton pe cât de tăios, pe atât de rănit, toate defectele care-i aduseseră la despărțire, radiografiind cu aparent mult sânge rece dragostea lor apusă: „Am fost egoiști unul cu altul, cruzi(...). Am fost totdeauna, în fond, doi oameni *nedrepti* și adeseori grandomani. (...) Astăzi ne dăm seama că nu ne-am iubit, fiindcă nu ne-am stimat și nu am avut respect unul pentru altul. A fost numai o legătură fizică, trebuie să recunoști. Dragostea ta pentru mine a fost pasiune și nimic mai mult. De aceea, relațiile noastre au fost puse pe baze anormale care atâta rău ne-au făcut, fiindcă pe tine nu te-au satisfăcut, iar pe mine m-au rănit și dezamăgit<sup>85</sup>.” În al doilea volum, Antoaneta Iordache, devenită între timp soție și mamă, în urma căsătoriei din 1950 cu scriitorul estonian D. Arvid de Bodisco, va primi în continuare scrisori de la Busuioceanu care se va preschimba, și pentru ea, într-un adevărat mentor literar, așa cum fusese și pentru Françoise Han sau pentru Ana Helfant.

La reluarea, în 1952, a corespondenței cu Antoaneta Iordache, inclusă în al doilea volum<sup>86</sup>, care cuprinde perioada 1952-1961, aflăm că pasiunea

---

<sup>85</sup> *Idem*, p. 222.

<sup>86</sup> Spre deosebire de primul volum de corespondență, care a fost publicat la editura „Jurnalul literar”, cel de-al doilea volum, purtând tot titlul de *Un roman al exilului*

pentru ea nu se stinge nici după căsătoria acesteia cu Bodisco. Într-una din scrisori, din iulie 1952, îi povestește despre bucuria de a fi fost inclus în volumul *L'Histoire Illustré de la Littérature espagnole* al francezilor Larrieu și Thomas. Autorii, care se documentaseră singuri, erau profesori de spanioli la licee din Paris, iar colecția se dovedește a fi foarte „serioasă”, după expresia lui Busuioceanu. Mai mult, numele său figurează, într-un „Bouquet final”, cu autoportretul din revista *Ínsula*, printre poeții spanioli „d'origine roumaine”. „Capitolul poeziei actuale e ilustrat, îi scrie Busuioceanu, cu aceste portrete: Ruben Darío, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Vivanco, Dionisio Ridruego și eu<sup>87</sup>.” Nu e de mirare că se simțea atât de mândru, pentru că o atare performanță este singulară. Pamfil Șeicaru, de pildă, ține să-i spună că „ăștia ca Panait Istrati și ca tine n-au avut nimic de-a face cu România”, adăugând că „tu rămâi aici cu strămoșii tăi, Cervantes, Lope de Vega și Dionisio Ridruego”.

Tot din această epistolă aflăm că în acest an este invitat, ca poet și traducător, după cum aflăm din aceeași scrisoare, la Congresul de Poezie de la Segovia, unde citește, la mormântul lui San Juan de la Cruz, un poem al Sfântului, tălmăcit de el în românește, „în metru original și cu rime” și ține o cuvântare ca *poeta errante*<sup>88</sup>. Despre cartea cu privire la iubirea lui Juan Valera pentru Lucia Pallady îi mărturisește Antoanetei în finalul scrisorii, pentru că nu dorește să piardă ocazia de a-i împărtăși o altă împlinire recentă la acea dată: tocmai primise premiul Societății Prietenilor lui Valera pentru această lucrare, intitulată *Una historia romántica: Don Juan Valera y Lucia Paladi*. Între autorii care

---

*românesc, Corespondență*, a apărut la editura Academiei Române, Fundația Națională pentru știință și artă, Institutul de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”, la București, în 2004.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>88</sup> „Poet aflat în pelerinaj”.

prezentaseră lucrări se numărase și marele scriitor spaniol din generația de la '98, Azorín<sup>89</sup>, dar premiul îl obținuse scriitorul român, a cărui lucrare a fost citită la monumentul lui Valera, în cadrul unei festivități. Aflăm, de asemenea, că lucrarea urma să fie publicată de editura Academiei din Córdoba, dar fusese cumpărată și de Fundația de la Paris, care avea s-o publice tot în spaniolă.

În 1954, îi mărturisește Antoanetei, care era deja mamă, că „în această săptămână luminată încep să mă îndrăgostesc de tine a patra oară<sup>90</sup>. Nici o femeie, adaugă el, nu a meritat asemenea lucru vreodată<sup>91</sup>.”

Legătura cu Antoaneta o va păstra, în chip neașteptat și chiar misterios, până în ultimii ani, căci aceasta, deși din relația lor nu mai rămăsese, pentru ea cel puțin, decât prietenia, va veni să-l viziteze la spital, în iunie 1958, când el avusese o criză de inimă aproape fatală. În acele împrejurări, are „revelații despre oameni și prețul vieții” și se simte profund emoționat de a o fi „găsit prezentă între cei dintâi”, ceea ce este, pentru el, „o mare mângâiere și o ridicare în glorie a chipului tău pentru mine, în acele momente unice pe care nu le pot uita.” Din nou, aparent inconstantul Busuioceanu își dovedește fidelitatea: „Regăsesc în cuvintele tale accentul adânc și timbrul tău uman, așa cum le-am prețuit, cum le voi prețui întotdeauna<sup>92</sup>.”

Cu un an și ceva înainte de moarte, în 1959, îi face Antoanetei o ultimă declarație de dragoste: „Azi am avut vreme destulă să-mi amintesc clipele din București, când erai încă o fetiță diafană, ușor întristată, ușor halucinantă, în care imaginația mea întrevedea toate minunile pe care le

---

<sup>89</sup> José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, mai cunoscut sub pseudonimul de *Azorín* (8/11 iunie 1873 - Madrid, 2/4 martie 1967) a fost romancier, eseist și cel mai important critic literar spaniol al vremii sale.

<sup>90</sup> Sublinierea îi aparține.

<sup>91</sup> *Op.cit.*, vol. II, p. 126.

<sup>92</sup> *Idem*, pp. 234 și 235.

întrupai, fără să bănuiască nimic din destinul adânc cu care trebuia să-mi zgudui și să-mi îmbogățesti viața pentru totdeauna<sup>93</sup>.”

Din acest al doilea volum aflăm și informații despre activitatea lui Busuioceanu ca profesor „de filologie română” la Madrid, titlatură cu care acesta nu este de acord, deoarece nu se socotește filolog. El recunoaște, într-o scrisoare către Alphonse Juilland din mai 1953, că „străduințelor mele, pe când aveam calitate oficială, se datorește introducerea limbii române în universitățile spaniole”, dar susține că „profesorii de română din Spania suntem cam orice în afară de filologi – unii, istorici de artă sau de literatură; alții, juriști, agronomi, poeți și chiar oameni de afaceri<sup>94</sup>.”

Tonul acestor scrisori este mai amar decât al celor din primul volum, ca și cum experiența exilului și mai ales neputința de a se întoarce în țară măcar pentru o vizită l-ar fi îngenucheat. Singurătatea și decepțiile de tot soiul, inclusiv problemele de sănătate fac din el, adeseori, un cinic. Asemeni lui Dimitrie N. Ciotori, care îi este prieten și cu care corespundează asiduu în acest al doilea volum, Busuioceanu este amărât că „Occidentul civilizat ne ține legați și prinși și nici măcar nu pomenește de situația noastră, iar noi nu putem țipa, fiindcă n-avem nici presă și nici cuvânt<sup>95</sup>.”

Neputința de a interveni, oricât de puțin, la îndreptarea situației catastrofale din țară, precum și veștile dezastruoase privind represaliile instituite de regimul comunist împotriva tuturor „elementelor periculoase” (a se citi împotriva intelectualității) nu sunt nici ele de natură să însenineze spiritele trăitorilor în exil. Într-o scrisoare trimisă de la Paris pe 3 august 1959, Virgil Ierunca adaugă, în post-scriptum: „Veștile rele despre care pomeneam sunt acestea: Doamna Lovinescu<sup>96</sup> condamnată la 18 ani închisoare (are 72 de ani) pentru motive imaginare. C. Noica, condamnat

---

<sup>93</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>95</sup> Scrisoarea lui Ciotori datează din 7 martie 1959. (*Op.cit.*, volumul II, p. 256).

<sup>96</sup> Ecaterina Bălăcioiu, mama Monicăi Lovinescu, a fost arestată în 1958 și deținută până în 1960, când s-a stins din viață în închisoare.

pe viață. Alți doi prieteni poeți ai mei, unul pe viață, pentru motivul – real – de a nu fi vrut să colaboreze cu regimul. În cel mai mare secret: Dl. V. Voiculescu condamnat și el. Crima a întrecut măsura<sup>97</sup>.”

Singurul lucru pe care l-ar mai putea face personalitățile din exil ar fi să se unească și să lovească, politic, în regimul care le prigonea cuvântul și spiritualitatea românească. Însă Busuioceanu e descurajat de dezbinarea care domnea tocmai între românii care ar fi trebuit să se sprijine. Din acest motiv, în septembrie 1954 îi răspunde ritos lui Constantin Ghidel, care îi ceruse, de la Stuttgart, un studiu morfologic al societății românești exilate, că genul acesta de analiză nu intră câtuși de puțin în preocupările sale, deoarece, după expresia sa, „nu sunt convins să românii din exil reprezintă vreo societate.” Pentru a-și îndulci refuzul categoric de a colabora la revista acestuia, care tocmai împlinise cinci ani de existență, madrilenul adaugă, îndurerat: „Prețuiesc mai mult existențele individuale românești, care prin forțe proprii se afirmă util, renunțând la spiritul gregar<sup>98</sup>.”

În pofida stării de sănătate tot mai precare în acești ultimi ani ai vieții, scrisorile afectuoase de la prieteni ca Emil Cioran, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu sau Nicu Herescu nu prădidesc să îi parvină, copleșindu-l cu căldura lor.

Cioran îl felicită, în octombrie 1953, pentru „splendidele poezii cu care mă delectez citindu-le prin revistele emigrației<sup>99</sup>”, Nicu Herescu îi scrie cu directetea unui frate bun, „mi-e dor de Domnia Ta, mă Alecule<sup>100</sup>, Ierunca se scuză pentru a-i fi scris cu întârziere spunându-i că „mă simt atât de aproape de Dumneata, încât mi-am îngăduit să tac<sup>101</sup>!” Și Busuioceanu, într-una din cele mai impresionante pagini ale sale din întreaga corespondență, îi răspunde acestuia din urmă, ca într-o lecție ciceroniană

---

<sup>97</sup> *Op.cit.*, volumul II, p. 273.

<sup>98</sup> *Idem*, p.161.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>100</sup> *Idem*, p. 217.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 95.

despre prietenie: „Mă cred un om norocos de a fi descoperit, când mă așteptam mai puțin, un prieten cum mi se pare că ești d-ta; și într-o măsură cu atât mai mare, aflându-te împreună cu Monica. Eu am parcurs mai mult drum decât d-ta, și știu cât de rare sunt asemenea întâlniri. Mă sfiesc să spun tot ce gândesc și să definesc în cuvinte slabe impresia pe care mi-a lăsat-o prezența voastră aici. N-am grijă pentru viitor. Știu că o prietenie astfel legată are puterea subtilităților și neprevăzutului ei. Scrisoarea d-tale mă întărește în această idee<sup>102</sup>.”

Prieteni intimi îi sunt puțini, dar sunt mulți cei care îl apreciază fără limite, cum este, de pildă, Alexandru Gregorian, director pentru câțiva ani al Secției Românești de la Europa Liberă și membru fondator al Societății Academice Române de la Roma, care, aflat la München, omagiază în persoana poetului Busuioceanu „toată pleiada dăltuitoarelor și ziditorilor de la *Gândirea*<sup>103</sup>”.

Dimitrie N. Ciotori, care i se adresează mereu cu formula „prea onorate Părinte Busuioc”, amuzantă și izvoditoare de nostalgie pentru criticul de artă român, îi trimite una o ultimă scrisoare în iulie 1960, cu câteva luni înainte de moartea acestuia, în care îl îndeamnă să nu renunțe la limba română, pentru că „limba românească n-a rețrăit și n-a înflorit îndeajuns în climatul atât de variat al exilului<sup>104</sup>”. De asemenea, după observația sa, corectă istoricește, „o lege imuabilă a șters din rândul neamurilor pe acelea care și-au pierdut limba.” Chiar dacă literatura din România acelei perioade era „un vast cimitir peste care plutește ceața roșie, asfixiantă, unde nu se văd decât strigoii și groparii”, singura soluție posibilă pe care o vede omul politic Ciotori este „să scriem românește că de nu, nu vom vedea libertatea pentru multă vreme<sup>105</sup>”.

---

<sup>102</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 306.

<sup>105</sup> *Idem*.

Busuioceanu, însă, scrisese deja tot ce îi îngăduise destinul, în toate limbile în care trebuise s-o facă, iar acum nu mai voia decât să se odihnească, căci liniștea îi lipsise cel mai tare de-a lungul tumultuoșilor ani petrecuți în exil. De fapt, poate și mai exilat ar fi fost și dacă ar fi rămas în România cumpliților ani din perioada comunistă, când tăvălugul rusesc și densa ceață roșie acopereau orizontul și transformau întreaga societate într-un trist abator unde la vânzare nu se găseau decât intelectuali proaspăt ieșiți de prin pușcării, frăgeziți în cumplite bătaii, decapitați, decimați, sau, mai rău, cumpărați de „sistem” la prețuri jalnice.

Criticul de artă român moare singur la Madrid. Unica mărturie publicată până acum despre ultimele sale clipe de viață se regăsește într-o scrisoare a lui Aurel Răuță către Grigore Nandriș. Răuță îl vizitase pe Busuioceanu în acele clipe de pregătire pentru trecerea dincolo și ține să-i spună lui Nandriș că „trei zile înainte de a muri (la trei dimineața) nu mai umbla și nu mai cunoștea nimic. Era complet schimbat. Mai bine pentru cei ce nu l-au văzut, pentru că au rămas cu imaginea lui din timpurile bune, falnic, frumos și cu figura lui totdeauna surâzătoare. A fost mintea cea mai luminată și talentul de relief din lumea de afară. Numele lui va rămâne totdeauna legat de spiritualitatea românească<sup>106</sup>.”

## REFERENCES:

1. Anghelescu, Mircea, (2005), *Literatură și biografie*, București, ed. Universal Dalsi
2. Behring, Eva, (2001), *Scriitori români din exil (1945-1989): O perspectivă istorico-literară*, trad. din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, București, ed. Fundației Culturale Române

---

<sup>106</sup> Fragmentul este extras din volumul *O radiografie a exilului românesc (Correspondență emisă și primită de Grigore Nandriș)*, editată de I. Opreșan, Ed. Vestala, București, 2000, p. 381.

3. Florescu, Nicolae, (2003), *Menirea pribegilor: Reevaluări critice ale literaturii exilului*, ed. Jurnalul literar, București
4. Gulea, Dan, art. "O perspectivă sintetică", în "Observator cultural", nr. 242/2004;
5. Horia, Vintilă, (1950), *Antologia poezilor români în exil*, Buenos Aires
6. Horia, Vintilă, (1999), *Dumnezeu s-a născut în exil*, trad. din limba franceză de A. Castaing, prefață de Monica Nedelcu, București, ed. Anastasia
7. (2000), *Radiografie a exilului românesc (Corespondență emisă și primită de Grigore Nandriș)*, editată de I. Opreșan, București, ed. Vestala
8. (2006), *Români în exil, emigrație și diaspora: Documente din fosta arhivă a C.C. al P.C.R.*, volum îngrijit de Dumitru Dobre și Dan Taloș, ed. Pro Historia
9. (2003), *Un roman epistolar al exilului românesc. Corespondența (1942-1950)*, vol. I, ed. critică, note, traduceri și scrisoare introductivă de Liliana Corobca, București, ed. Jurnalul literar
10. (2004), *Un roman epistolar al exilului românesc. Corespondența (1952-1961)*, vol. II, ed. critică, note, traduceri și scrisoare introductivă de Liliana Corobca, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”

# ECHI RISORGIMENTALI NELLE OPERE DI GIUSEPPE VERDI

**Senior lecturer Ph.D Otilia Doroteea Borcia,**  
*Facoltà di Lingue e letterature straniere,*  
*Università Cristiana “Dimitrie Cantemir”, Bucarest*  
otiliaborcia@yahoo.com

***“Va', pensiero, sull'ali dorate.  
Va', ti posa sui clivi, sui coll,  
ove olezzano tepide e molli  
l'aure dolci del suolo natal!  
Del Giordano le rive saluta,  
di Sionne le torri atterrate.  
O mia Patria, sì bella e perduta!  
O membranza sì cara e fatal!  
... !”***

**Abstract:** *This essay is dedicated to two important artistic-cultural events of 2011: the celebration of 150 years from the Unification of Italy and 110 from the death of Giuseppe Verdi, the composer in whose creation can be found perhaps the deepest echoes of the Risorgimento. These facts do not belong only to the history of the Italian nation, but of the European and universal history, because great artists of the peninsula have contributed works very precious with since ancient times of various kinds, admired in all museums and theaters in the world.*

**Keywords:** *Carbonari motions, the shipment of one thousand soldiers of Garibaldi, the Kingdom of Sardinia, choirmaster, musical compositions, booklet, symphony, opera, failure, success.*

---

<sup>1</sup> „Va pensiero”, *Nabucco*, il coro degli schiavi, atto II.

\*  
\*        \*

Il 2011 marca la celebrazione di 150 anni dall'Unità d'Italia, compiutasi in un arco di tempo abbastanza grande. L'aspirazione alla realizzazione di questo sogno di tutti i grandi uomini che scrissero la storia della penisola (come Dante e Petrarca) si fece più viva nel Cinquecento, quando Niccolò Machiavelli vedeva possibile la nascita nella sua terra di uno stato moderno autonomo e indipendente, come la Francia, l'Inghilterra ed altri stati europei. Questo sogno si è avverato solamente dopo la rivoluzione francese e l'istaurarsi del regime repubblicano nel vicino paese transalpino.

L'unione d'Italia si concluse dopo cinquant'anni d'innumerabili eventi politici: il Congresso di Vienna del 1815, la preparazione del Risorgimento con i moti carbonari, con i vari tentativi insurrezionali duramente ripresi e con la fondazione, nel 1831, della Giovine Italia, da parte di Giuseppe Mazzini, organizzazione che aveva acceso i più profondi sentimenti patriottici nelle anime dei cittadini della penisola.

Lo scoppio della prima guerra d'indipendenza del 1848 contro l'Austria, promossa da Carlo Alberto di Savoia, re di Sardegna, fece possibile (dopo la sconfitta piemontese in seguito alle iniziali vittorie), l'abdicazione di Carlo Alberto e l'ascesa al trono di Vittorio Emanuele II. L'abile azione del suo primo ministro Cavour e la partecipazione del Piemonte alla guerra di Crimea insieme alla Francia (1854) riuscirono ad imporre la questione italiana a tutta l'Europa. Gli accordi di Plombières tra Cavour e Napoleone III (1858) portarono l'anno successivo alla seconda guerra d'indipendenza con i piemontesi vittoriosi insieme ai francesi (le vittorie di Magenta e Solferino) e dopo le insurrezioni popolari dell'Italia centro-settentrionale, la Lombardia, l'Emilia-Romagna e la Toscana furono annesse al regno di Sardegna.

Come Garibaldi aveva liberato, con la famosa spedizione dei Mille, la Sicilia e tutto il Meridione dalla dominazione borbonica (la Savoia e Nizza erano state invece cedute alla Francia), nel 1860 anche il Mezzogiorno, le

Marche e l'Umbria vennero uniti al nascente Stato italiano. Il 17 marzo il parlamento sabauda proclamava il Regno d'Italia, di cui sovrano era Vittorio Emanuele II. La capitale del neonato regno rimase a Torino, fino al 1866, quando per ragioni politiche fu spostata a Firenze.

Solamente dopo la terza guerra d'indipendenza (1866) l'Italia riuscì ad ottenere, alleata con la Prussia contro l'Austria, nonostante le sconfitte di Lissa e di Custosa, anche il Veneto. Quattro anni dopo, il 20 settembre 1870, quando le truppe del generale Cadorna entravano vittoriose in Roma attraverso le braccia di Porta Pia, l'antica città madre dell'Impero romano di una volta entrava a far parte del nuovo stato, la cui capitale era proclamata un anno dopo.

L'anniversario dei 150 anni dalla proclamazione dell'Unione d'Italia è stato celebrato insieme ad un altro grande evento culturale, artistico e politico importante, indissolubilmente legato al primo e cioè l'anniversario dei 110 anni dalla morte di Giuseppe Verdi, colui che è stato il simbolo assoluto degli ideali risorgimentali del suo paese. Il più famoso compositore italiano dell'Ottocento doveva diventare uno dei sommi musicisti di tutti i tempi e di tutto il mondo.

\*

\*      \*

Giuseppe Fortunino Francesco, la cui arte *“toccò il culmine del drammatismo musicale nell'espressione diretta della commozione umana, spoglia de premesse filosofiche e di aspirazioni trascendentali..”*<sup>2</sup>, nacque il 10 ottobre 1813 a Roncole<sup>3</sup>, dove i suoi genitori, Carlo Giuseppe Verdi e Luigia Uttini avevano una piccola fattoria - *Osteria Vecchia*. Aveva

---

<sup>2</sup> George Lăzărescu, *Italia – Cultura e civiltà*, Ed. Pro Universitaria, Bucarest, 2007, p. 212.

<sup>3</sup> vicino a Busseto, nella provincia di Parma, una piccola borgata composta di poche case e da alcune cascine, cfr. Giuseppe Marchesi, *Verdi – La vita sociale della nuova Italia*, UTET, Torino, 1974, p. 7.

preso, sin dall'infanzia, lezioni di musica dall'organista della chiesa<sup>4</sup>. Impressionato dalle sue attitudini musicali, Antonio Barezzi, un commerciante di Busseto amante della musica ed amico della famiglia Verdi, lo portò in casa sua e gli pagò le lezioni di musica ad un livello più alto. Nel 1832 ricevette una modesta borsa dal "Monte di pietà" a Milano, dove poté migliorare la propria tecnica musicale.

Nello stesso anno fu però respinto al conservatorio, per aver sorpassato l'età limite per gli studenti. Il presidente della Commissione esaminatrice, Francesco Basily, che aveva firmato il verbale d'esame, affermava, riferitosi alla prova di pianoforte: *[...] Verdi avrebbe bisogno di cambiare la posizione della mano, [cosa che], attesa l'età di 18 anni si renderebbe difficile [...] Perché alle composizioni che presentò come sue, applicandosi esso con attenzione e pazienza alle cognizioni delle regole del contrappunto, potrà dirigere la propria fantasia che mostra d'averne, e quindi riuscire plausibilmente nella composizione.*<sup>5</sup>

Questo fatto che non resterà senza conseguenze per il futuro artista, perché, quando nel 1900, Guido Baccelli, il Ministro della pubblica istruzione di quei tempi chiederà a Verdi il suo consenso per intitolare con il suo nome il Conservatorio milanese, ne avrà un gentile ma netto rifiuto.<sup>6</sup>

A Milano Giuseppe prese lezioni di composizione con un allievo di Giovanni Paisiello, compositore e assistente alla Scala - Vincenzo Lavigna, che lo aiutò a conoscere molte opere di parecchi grandi musicisti del passato: Benedetto Marcello, Corelli, Cherubini, Mozart, Haydn, Beethoven e soprattutto le composizioni di Paisiello, che Lavigna amava in modo particolare. Già in possesso di buone basi teoriche, l'artista frequentò anche assiduamente la Scala e ne seguì le rappresentazioni operistiche. Soddisfatto dei progressi del giovane allievo, Lavigna lo fece partecipare ad un concerto di beneficenza al Teatro dei Filodrammatici di

---

<sup>4</sup> ripetendo a casa ad una „spinetta” disaccordata (una specie di clavicembalo).

<sup>5</sup> Frank Walzer, *L'Uomo Verdi*, U. MURSIA & C., Milano, 1964, p. 16.

<sup>6</sup> Verdi commenterà: "Non mi hanno voluto da giovane, non mi avranno da vecchio!"

Milano, in qualità di maestro al cembalo, dove eseguì l'oratorio *La creazione* di Joseph Haydn.

Tornatosi a Busseto, nel 1833, dopo la morte di Provesi, il suo primo insegnante di musica, venne assunto come maestro di cappella e nel 1836 sposò la figlia di Barezzi, Margherita, dalla quale avrà due figli, Virginia e Icilio.

Attratto dalla musica d'opera cominciò a comporre e nel 1839 ebbe luogo a Milano, al Teatro alla Scala, la prima esecuzione dell'opera *Oberto, conte di San Bonifacio*. Nel presentare Oberto, Verdi ebbe l'appoggio di Giuseppina Strepponi, al giudizio della quale Verdi aveva sottoposto l'opera, consapevole dell'ascendente che la cantante avrebbe potuto esercitare nei confronti dell'impresario della Scala. Ottima cantante con una calda voce di soprano, questa si era diplomata presso il Conservatorio di musica di Milano, dopo aver preso lezioni di cembalo dal padre, Feliciano, maestro di cappella del Duomo di Monza; la carriera artistica debuttando a diciannove anni. Dotata di una bella voce, potente e intonata, aveva debuttato a diciannove anni e raggiunto in poco tempo eccellenti livelli d'agilità e di virtuosismo.

Il suo repertorio comprendere all'apice della sua carriera opere dei più celebri tra gli autori suoi contemporanei: Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer e Verdi. Il successo avuto con quest'opera fu però oscurato dalla morte dei due figli, seguita da quella di Margherita, nel 1840.

Dopo queste gravi perdite, Verdi si dedicò solamente all'attività compositiva. Il primo spettacolo con *Un giorno di regno*, fu però un fiasco totale. Il "fiasco" costituì però una vera doccia fredda per il musicista, tale da procurargli un periodo d'acutissima crisi e dal dissuaderlo totalmente dal comporre altre opere buffe, decisione che egli mantenne valida fino agli ultimi anni della sua lunga vita, allorché, forte della grande esperienza, della fama e del prestigio acquisiti e ormai incontestabili, riprenderà il genere buffo, trattandolo con grande spirito e senso dell'ironia nel suo ultimo capolavoro, *Falstaff*.

Scoraggiato, voleva rinunciare alla musica, ma dopo due anni, nel 1842, ottenne con l'opera *Nabucco* un successo straordinario, grazie anche all'interpretazione speciale del soprano Giuseppina Strepponi, quella che gli resterà accanto fino all'ultimo momento della sua vita. Negli anni che seguirono, Verdi lavorò, come dichiarava lui stesso, "come un condannato a galera", per rispondere alle numerosissime richieste d'opere da parte di diversi teatri d'Italia. Così apparvero le tredici opere composte tra gli anni 1843 -1850, le più conosciute essendo: *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *Luisa Miller*.

Nel 1848 si stabilì a Parigi, dove compose, in solo tre anni (tra 1851 e 1853) i capolavori della famosissima "Trilogia popolare": *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*. Il successo di queste, come anche di quella che seguì - *I vespri siciliani* - fu clamoroso.

Aureolato dalla gloria dei grandi compositori, Verdi tornò in patria e si stabilì insieme a Giuseppina Strapponi, alla proprietà "Sant'Agata" di Busseto, dove trascorse la più gran parte della sua vita. Nel 1857 e nel 1859 videro la luce della ribalta le opere *Simon Boccanegra* e *Un ballo in maschera*. Nello stesso anno il compositore sposò segretamente Giuseppina Strepponi. Dopo il primo insuccesso con *Oberto*, Verdi non riuscì a superare lo scoraggiamento e la depressione: non poteva mangiare e dormire, non potendo nemmeno lavorare. In questo stato d'animo rifiutò di affrontare un nuovo impegno con Morelli. Il libretto, da questo propostogli, intitolato *Il proscritto*, fu ignorato per lungo tempo.

Ma nuove circostanze contribuirono a risollevarlo lo spirito del musicista dalla sua angoscia. Merelli aveva affidato un libretto di Temistocle Solera sulla storia del re babilonese Nabucodonosor, al musicista tedesco Nicolai. Come questo tuttavia non aveva accettato di musicarlo, l'impresario pensò di attuare uno scambio tra i soggetti destinati ai due musicisti: diede a Nicolai il libretto del *Proscritto* e s'incontrò poi con Verdi, al quale disse: "Ecco qui il libretto di Solera! Un

*così bell'argomento, e rifiutarlo! [...] Prendi, leggilo [...] e poi me lo riporterai.*<sup>7</sup>

Il musicista, gettò prima il manoscritto sul tavolo, ma lesse, senza volere, le parole scritte sulla pagina alla quale si era aperto il fascicolo e che porteranno alla sua guarigione morale ed alla ripresa del lavoro, come dichiarerà egli stesso: *“Rincasai e con un gesto quasi violento gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomici ritto in piedi davanti. Il fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto: senza sapere come i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi e mi si affaccia questo verso: “Va pensiero sull’ali dorate”. Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione [...] Leggo un brano, ne leggo due: poi, fermo nel proposito di non scrivere, faccio forza a me stesso, chiudo il fascicolo e me ne vado a letto! [...] Il sonno non veniva; mi alzo e leggo il libretto, non una volta, ma due, ma tre, tanto che al mattino si può dire che io sapevo a memoria il libretto di Solera.”*<sup>8</sup>

Verdi si entusiasmò per i due pregi più rilevanti del soggetto - la bellezza della storia narrata e la grandiosità d’alcune scene e ben presto iniziò alacramente a mettere in musica le vicende di *Nabucco*. Com’era già accaduto con *Oberto*, ebbe anche l’appoggio efficace e prezioso di Giuseppina Strepponi, interprete del ruolo femminile principale (quello di Abigaille), che, richiedendo tra l’altro notevole temperamento drammatico, fu congeniale ai mezzi vocali della cantante, come progettato appunto per le sue caratteristiche tecniche ed espressive.

La prima esecuzione, del 9 marzo 1842, riscosse grande successo, essendo un vero e proprio trionfo. Verdi stesso ne fu entusiasmato. La tensione drammatica di quest’opera, delineata anche in *Oberto* scaturiva dalla profonda connessione e compenetrazione fra il testo e la sua

---

<sup>7</sup> Giuseppe Verdi, <http://www.wikipedia.it>

<sup>8</sup> Idem 5

espressione musicale, come una perfetta sintesi espressiva. L'utilizzazione del coro in ruoli di primo piano, con funzioni narrative fortemente accentuate e la sinfonia che introduce l'opera, racchiudendo i principali temi musicali della vicenda teatrale sono i punti salienti del percorso narrativo.

Lo straordinario successo di *Nabucco* rappresentò anche l'inizio celebrità di Verdi. Il pubblico s'impossessò immediatamente dei brani in riconosceva la sua propria storia e li diffuse subito, decretandone la popolarità.

Ma l'elemento fondamentale dell'opera che assicurò il gran successo dell'opera è all'argomento principale di questa, perché il reale protagonista di *Nabucco* è, infatti, il popolo ebreo che esprime, con il suo canto, la nostalgia per la patria perduta e il dolore per l'oppressione a cui era sottoposto a causa della schiavitù impostagli da un oppressore straniero. Nelle vicende narrate e soprattutto in quei "clivi" e "colli" invocati dal coro nel "Va pensiero", gli italiani individuavano le proprie terre, i propri luoghi conquistati e dominati da popoli stranieri; la gente di Milano riconosceva se stessa, sottomessa al giogo austriaco. E questo in un periodo già fortemente segnato da accese aspirazioni all'indipendenza nazionale.

In *Nabucco* sono espressi i sentimenti fondamentali del Risorgimento, che trasposti in un'allegoria d'immediata risonanza popolare, diventano dialettica di valori morali, procedimento ritrovato in tutte le opere di Verdi, compresa anche l'*Aida*. Verdi fu di fatto l'interprete della prima fase del nascente Risorgimento italiano, e il coro del *Nabucco* divenne il simbolo di una patria che ridotta in schiavitù, era attraversata da una potente volontà unitaria di liberazione.

Dal 1861 - l'anno dell'Unione d'Italia – il compositore si dedicherà anche all'attività politica, il suo nome diventando pure il simbolo del movimento di liberazione del nord d'Italia dalla dominazione austriaca, sotto il governo della dinastia di Savoia: V.E.R.D.I. = Vittorio Emanuele Re D'Italia. Fu nominato nel 1874 senatore nel Parlamento italiano.

In tutto questo tempo continuò a svolgere la sua fruttuosa attività musicale, dalla quale nacquero le celeberrime *Forza del destino* e *Messa di Requiem*, quest'ultima composta alla morte del grande scrittore Alessandro Manzoni, accaduta nel 1873. *Aida* era stata dedicata ad un evento d'importanza storica internazionale: l'apertura del Canale di Suez nel 1869.

Alla creazione di Shakespeare egli s'ispirerà ugualmente mettendo in musica nel 1887 la tragedia *Otello* e nel 1893 l'opera buffa *Falstaff*, accolte clamorosamente dal pubblico. Ritiratosi all'età di 80 anni alla fattoria "Sant'Agata", l'artista non compose altre opere e non poté sopravvivere che quattro anni alla morte di Giuseppina (nel 1897). Colpito da trombosi cerebrale, Verdi si spense a Milano, il 27 gennaio 1901.

Il suo testamento conteneva, tra l'altro, questa breve nota: "*Ordino che i miei funerali sieno modestissimi e sieno fatti o allo spuntar del giorno e all'Ave Maria di sera senza canti e suoni. Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite formule*".<sup>9</sup> Il funerale fu celebrato senza frastuono, come egli aveva desiderato.

Il compositore fu invece solennemente commemorato alla Scala, il 10 febbraio 1901, con un concerto, diretto da Arturo Toscanini, dedicato alle sue musiche e al quale parteciparono, tra gli altri cantanti, Francesco Tamagno ed Enrico Caruso. Ad un mese dalla sua morte, tutta Milano gli rese infine un grandioso omaggio, accompagnando le sue spoglie insieme a quelle di Giuseppina dal Cimitero Monumentale, alla Casa di riposo Giuseppe Verdi, fondata dal compositore.

Il nome di Giuseppe Verdi è rimasto per sempre legato all'opera ed al bel canto, agli ideali di libertà della sua patria. Buono e onesto, si era dedicato alla musica ed alle azioni civili e nazionali. "*In pochi operisti, prima di lui, la presenza dell'uomo morale si era imposta con tanta virtù poetica. Trasse sempre i suoi motivi umani da un'immediata esperienza di vita, e la sua arte non fu mai pensata né scritta per divertire, né per*

---

<sup>9</sup> Massimo Mila, *Verdi* (a cura di Pietro Gelli), Milano, Rizzoli, 2000, p. 32.

*interessare mediante virtuosismi che non avrebbero avuto valore di espressione più raffinata, ma soltanto di decorative astrazioni.” Ebbe una “solida conoscenza dello spettacolo drammatico, alla cui elaborazione pervenne lentamente, attraverso l’osservazione dell’anima umana, giungendo ad una compresione del mondo, più vasta e più sottile insieme, più ricca di valori ed esigenze maggiori.”<sup>10</sup>*

Alla celebrazione dei 150 anni dall’Unità d’Italia e dei 110 anni dalla morte del gran compositore anche in Romania si sono svolte delle festività che hanno riportato a vita l’esclamazione simbolica degli italiani del 1861: “Viva Verdi!”.

## **REFERENCES:**

1. Walzer, Frank, (1964), *The man Verdi* (trad. *L’Uomo Verdi*), Milano, Mursia & C.

2. Tintori, Giampiero, (1983), *Invito all’ascolto di Giuseppe Verdi*, Milano, Mursia

3. Marchesi, Giuseppe, (1974), *Verdi – La vita sociale della nuova Italia*, Torino, UTET

4. Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d’opera*, tomo I, Introduzione di Gustavo Marchesi, a cura di Piero Mioli, - Edizione integrale - Grandi Tascabili Economici, Newton, (1996)

5. Constantinescu, Grigore, Caraman-Fotea, Daniela, (1971), *Ghid de operă*, București, ed. Didactică și pedagogică

6. Constantinescu, Grigore, (2008), *Splendorile operei - Dicționar de teatru liric* - Ediția a III-a revizuită și adăugită, București, ed. Didactică și pedagogică

7. Mila, Massimo, (2000), *Verdi* (a cura di Pietro Gelli), Milano, Rizzoli

### **Sitografia**

Giuseppe Verdi, Wikipedia, enciclopedia libera

---

<sup>10</sup> Idem 2.

# L'IMPRESSIONNISME – LIEN ARTISTIQUE ENTRE LES PEINTRES FRANÇAIS ET ROUMAINS

Lecturer Mirela Pentelescu

*Universitatea Creștină “Dimitrie Cantemir”*

mirela\_pentelescu@yahoo.com

**Abstract:** *The paper presents the principles and techniques of the Impressionism establishing a parallelism between the French painters – the initiators of the pictorial current – and the Romanian ones.*

**Keywords:** *The French Impressionists, Impressionist innovations, Nicolae Grigorescu, plein-air art, Ion Andreescu*

Pourquoi l'Impressionnisme? Parce que l'Impressionnisme impressionne. A la différence de l'académisme rigide, il va apporter un souffle novateur de haute tenue artistique, il sera un événement révolutionnaire à l'époque et pas seulement à l'époque.

Le premier bourgeon du nouveau courant a lieu à Paris où plusieurs peintres parmi lesquels Pissarro, Degas, Manet, Monet et Renoir se réunissent, « issus des milieux plus divers » et ne se connaissant pas encore.

Le mouvement artistique, apparu premièrement en France, pendant la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, a représenté une source d'inspiration aussi pour les peintres roumains, notamment pour Nicolae Grigorescu (1838-1907) et Ioan Andreescu (1850-1882), les deux visitant Paris et acquerrant les techniques du nouvel art. Quoi de neuf dans leur style de peindre ?

Premièrement, les Impressionnistes s'opposent à leurs prédécesseurs, les romantiques et les artistes de l'Ecole de Barbizon. Ils rompent avec la tradition académique, se libérant des contraintes artistiques de leurs prédécesseurs. Les dieux et les nymphes sont remplacés par des gens quelconques, les impressionnistes abandonnant les thèmes mythologiques

pour peindre des scènes ordinaires. On remarque le libre choix des thèmes pris de la vie quotidienne, choisissant des thèmes pas encore abordés en peinture. Pourtant, le choix du sujet n'est pas restrictif. Au contraire, le peintre doit se sentir libre pour exprimer ses propres «impressions», il doit être spontané et subjectif comme le déclare sans hésitations Edouard Manet: «Un peintre doit être spontané. On doit traduire dans le langage de la peinture ce qu'on sent, précisément, immédiatement et sans hésitations» ou encore "Je peins ce que je vois, et non ce qu'il plaît aux autres de voir", donnant sa vision personnelle, sa propre subjectivité.

De plus, ils inventent une nouvelle technique picturale se détachant des canons picturaux ancestraux. On rejette la technique de l'Académie basée sur le finissage absolu du tableau, par «[...] l'interminable finition en plusieurs couches longuement travaillées que l'Académie préconisait». L'un des théoriciens de l'Impressionnisme, Vibert, recommande l'exécution «alla prima», à savoir l'exécution en une seule séance. L'exécution rapide de la toile est importante car elle offre l'impression de spontanéité et assure le captage rapide des effets fugitifs de la lumière. Ainsi que déclaré par les peintres: «La peinture doit être une notation immédiate de sensations visuelles.»

Ces nouveaux peintres «refusaient les ombres traitées en transparence [...] et les couleurs terreuses du clair-obscur académique. Ils adoptent, au contraire, les couleurs vives, les toiles légèrement enduites d'une préparation claire [...]».

Grâce à l'invention des tubes de couleur et du chevalet de petite dimension, facile à transporter, on pouvait étudier le thème choisi dans la nature, peignant en plein air, essayant de surprendre les manifestations de l'atmosphère, d'immortaliser l'instant (les sensations visuelles du paysage, la lumière et ses effets). On s'échappe de l'atelier pour surprendre la lumière et le clair-obscur directement de la source divine! Au grand jour, le passage ombre - lumière est plus délicat, plus doux, les ombres sont «plus atténuées mais riches de la lumière réfléchie par le ciel». Leur manière de peindre est basée sur la traduction picturale de leur perception optique

personnelle. On peut se rappeler l'effort de Monet qui, pour le cycle «*Les meules de foin*», voulait immortaliser le temps passager: «Je travaille assidûment, mais le soleil change trop vite, je ne peux pas avancer simultanément. Il faut trouver ce que je cherche: cet instant bref où la lumière inonde tout». Il travaille par jour seulement 15 minutes car la lumière qui l'intéresse change rapidement et il revient, les jours suivants, à la même heure pour continuer son travail.

C'est la raison pour laquelle ils ont été appelés les peintres de la lumière - ils excluent le gris et le noir, ils colorent même les ombres (l'ombre ne doit pas être obscure, mais pleine de couleurs), ils utilisent les couleurs spectrales du soleil: le bleu, le jaune, le rouge et le blanc, à savoir les couleurs lumineuses – fondamentales, mais aussi celles secondaires (le vert, le violet, l'orange); le blanc pur et le noir complet sont minimalisés le plus possible. En fait, ils libèrent la couleur et on peut affirmer, à juste titre, que le motto du courant: «lumière et couleur» est pleinement justifié. Il est vrai que «les fonds clairs sont les plus sûrs, car ils maintiennent la luminosité générale du tableau, alors que les couleurs sombres se rapprochent et assourdissent les harmonies. Voilà pourquoi les artistes des années 1860 préféraient les fonds clairs».

Cette «luminosité» est aussi reflétée dans les sujets choisis, la peinture impressionniste présentant un monde paisible où les difficultés sociales, économiques et politiques sont presque nulles.

Le fondateur du courant est **Claude Monet**, sa toile «Impression : soleil levant», peinte en 1872, devenant le manifeste de l'impressionnisme. Son motto? «J'ai jamais accepté les théories. Mon seul mérite est de peindre directement de la nature» car «L'impressionnisme représente le sentiment de l'instant». La toile a été dénommée initialement «Marine» et représente des bateaux éclairés par le brouillard de la matinée; en fait, l'année 1872 de la signature n'est pas celle réelle, Monet la peignant en 1873 au Havre. L'œuvre a été présentée au public lors de la première Exposition impressionniste, en 1874. C'était une exposition collective à Paris, dans les salons du photographe Félix Nadar, étant organisée sans

jury, les artistes faisant eux-mêmes la sélection des tableaux. L'exposition n'a pas remporté le succès attendu, un grand nombre de comptes-rendus étant assez hostiles, particulièrement celui du critique Louis Leroy qui, inspiré par le titre du tableau, s'est servi du mot «impression» pour se moquer du style des exposants. Cette moquerie va devenir la dénomination d'un grand courant artistique car, lors de leur 3<sup>e</sup> Exposition, en 1877, les peintres reprennent ce terme «Impressionnisme» à leur compte pour identifier leur propre style.

Mais, en réalité, la première œuvre impressionniste est considérée «*La musique aux Tuileries*», peinte dix années avant la toile de Monet, en 1862, par **Edouard Manet**, reconnu comme l'annonciateur des Impressionnistes. Par ce tableau, le peintre se dédit de la peinture traditionnelle et il peint justement ce qu'il observe. Le thème choisi par Manet choque car une toile peinte en plein air n'était pas considérée de l'art véritable. Un autre choque à l'époque, provoqué toujours par Manet, a été la représentation du nu féminin, bouleversant les coutumes de son époque qui admettait la représentation du nu seulement pour évoquer les thèmes mythologiques, des nymphes ou déesses. On cite «*Le déjeuner sur l'herbe*», peint en 1863, représentant une femme nue entourée par des jeunes hommes habillés, le regard de la jeune femme étant, de plus, effronté et provoquant, chose inacceptable à l'époque. Monet va peindre sa propre version en 1866. Un autre exemple, «*Olympia*», représentant une femme nue allongée, la toile déclenchant le plus célèbre scandale de l'histoire de la peinture. On remarque que Manet libère l'art, s'éloignant des règles traditionnelles rigides et accablantes. Il déclare: «J'essaie de reproduire le plus simple possible les objets que je vois. J'ai vu. J'ai reproduit ce que j'ai vu». La représentation picturale du nu va apparaître aussi chez les peintres roumains – Nicolae Grigorescu et Ioan Andreescu.

Il va de soi que les autres Impressionnistes ont apporté un nouveau souffle dans la technique picturale et on mentionne les plus importants: **Edgar Degas** est considéré, selon Manet, «le peintre de la haute société» car il peint la vie de l'élite parisienne, les courses des chevaux, les concerts,

les représentations de ballet à l'Opéra (il peint des ballerines plus d'un quart de siècle), les modistes. Sa devise est que «dans la peinture moderne, tout doit être neuf ou libéré». **Auguste Renoir** attache une plus grande attention aux figures et aux silhouettes qui sont plus expressives, employant la luminosité et les couleurs claires. Il déclare: «Le gris est l'ennemi de la peinture. Il faut nous libérer de toutes les couleurs terreuses, on doit utiliser seulement des nuances claires [...]». **Camille Pissarro** est considéré l'un des pères de l'Impressionnisme. Au moment où ce patriarche de la peinture meurt, en 1903, tout le monde artistique réalise que le mouvement impressionniste a représenté la révolution artistique la plus importante du XIXe siècle. Il s'attache à la peinture des paysages, de la vie rurale. **Paul Cézanne** aime peindre la beauté de la nature, même la nature morte, les femmes, il surprend les aspects de la vie quotidienne. Au début de sa carrière, il avait déclaré: «Je veux éblouir Paris par une pomme». Il est à mentionner que sa peinture a eu un grand impact sur l'art du XXe siècle.

L'Impressionnisme français a inspiré beaucoup de peintres en dehors de ses frontières, aussi en Roumanie.

**Nicolae Grigorescu** est considéré le plus grand peintre roumain du XIXe siècle, le fondateur de la peinture roumaine moderne. Son rôle? Il a dépassé les préceptes rigides et schématiques de l'académisme, réussissant à conférer à la peinture roumaine un niveau supérieur de compréhension. En 1861, à l'âge de seulement 23 ans, suite à l'aide de Mihail Kogălniceanu, il obtient une bourse d'études à Paris, déployant son activité dans les ateliers du Salon des Beaux-Arts et auprès du Groupe de Barbizon. Il sera influencé par Millet dans la peinture de la vie rurale et des portraits des paysans, par Corot pour la peinture des arbres et les coins de la nature et par Courbet par la technique portraitiste. Il suit des cours à l'atelier de Sébastien Cornu, où il a comme collègue Auguste Renoir (celui-ci ayant presque le même âge: 20 ans), mais il quitte l'atelier choisissant la liberté de création, se rattachant au groupe des peintres de la forêt Fontainebleau. Après la fin de la guerre de 1877, déçu par le régime instauré dans son

propre pays, il repart à Paris, y déployant une intense activité, conclue par l'Exposition de Paris de 1887 qui l'a consacré comme peintre européen.

Faisant connaissance avec les peintres impressionnistes, il a été très réceptif à leurs influences, surtout celle de peindre en plein air et avec des couleurs spectrales, le résultat étant la peinture de certains paysages de villes bretonnes ou normandes pleines de lumière et couleur: «*Pêcheuse à Granville*», «*Rue à Vitré*», «*Carrefour à Vitre*», «*La vieille de Brolle*». Il continue la même technique en Roumanie, les paysages peints ici étant animés par la présence humaine au milieu de la nature natale, plus précisément des paysans ou paysannes se dirigeant ou rentrant de leurs champs. On doit mentionner que Grigorescu a représenté, à un niveau jamais atteint dans la peinture roumaine, la vie des gens simples (même pauvres), mettant en évidence leur beauté et robustesse physiques et morales.

Sous l'influence des Impressionnistes et de leurs innovations, il a apporté et naturalisé en Roumanie l'art plein-air-iste, à savoir l'orientation vers les paysages (genre pas encore pratiqué jusqu'à son arrivée à Paris). Il réussit à transformer la représentation du paysage – d'un décor conventionnel, rigide et sans vie dans un décor plein de vitalité devant lequel on peut vibrer, le peintre transmettant aux spectateurs ses émotions subjectives. A côté des paysages de villes bretonnes ou normandes, on mentionne les paysages roumains de la zone collinaire. Un trait caractéristique du paysage de Grigorescu est son lien indestructible avec l'homme, le paysage devenant un cadre de vie pour les êtres qui le peuplent. Il place surtout les paysans dans leur milieu naturel, ceux-ci émanant toujours de la gaieté, une joie de vivre et de l'optimisme: «*Paysage à Posada*», «*Paysage*», «*Clairière*».

De plus, le peintre montre une certaine prédilection pour un certain genre d'homme ou de femme (les paysans), d'âge (surtout la jeunesse), de saison (le printemps), d'arbre (le bouleau).

Ses tableaux ont une grande luminosité, trait hérité des Impressionnistes car il aime peindre la vie réelle sous le flux changeant de la lumière.

Bien que paysagiste, il développe aussi la technique des portraits de toutes les nationalités et conditions sociales: «*Prisonniers turcs*», «*Le général Magheru*», «*Carol Davilla*», «*Le juif à l'oie*», «*La petite gitane*», «*Andreescu à Barbizon*», des jeunes femmes: «*Portrait de femme*», «*Tête de jeune fille*», «*Portrait de fille bretonne*», des paysans ou des paysannes: «*La paysanne à voile*», «*Paysanne de Muscel*», «*Paysanne gaie*», «*Berger*».

L'un des rôles majeurs de Grigorescu est celui de donner une impulsion aux générations à venir afin d'aborder de nouveaux thèmes, surtout de la réalité environnante.

Ainsi va-t-il jouer un rôle décisif pour la formation du grand peintre **Ion Andreescu** transmettant au jeune homme les principes impressionnistes avant l'arrivée du dernier en France. Débutant par peindre des natures mortes et fleurs («*Tranches de pastèque*»), le jeune peintre Andreescu se dirige vers la peinture des paysages, suite à l'influence de son maître Grigorescu.

Ses premiers paysages sont réalisés prenant directement contact avec la nature, donc employant l'art plein-air-iste. A la différence de Grigorescu qui choisissait des thèmes pleins d'exubérance, de vie et d'optimisme, les thèmes d'Andreescu trahissent l'austérité et la tristesse. Les alentours de Buzău – le lieu de son isolement volontaire - lui offraient des images désolantes: des maisons isolées, humbles, au bord des villages, sans végétation, entourées de boue - image complètement différente du splendide paysage collinaire de son maître.

Ses personnages ne sont plus pleins de gaieté et d'optimisme comme chez son maître, mais des figures tristes, pales, émaciés, affligés, dans des costumes sans splendeur: «*Bord de village*», «*Paysanne à la besace*», «*Maisons à la campagne*». La même image triste est reproduite aussi dans le paysage citadin: «*Marché à Buzău*», «*Foire*».

Son mérite est d'avoir réussi à élever au niveau de l'art l'image humble de la vie rurale roumaine de son époque, tenant compte du fait qu'il réalise ses tableaux sans quitter la ville de Buzău, sans visiter d'autres musées ou s'informer sur la vie artistique.

En 1878, à 29 ans, il part à Paris où il suit des cours à l'Académie libre Julien, y apprenant la technique du nu et du portrait. Étant plutôt intéressé par le paysage, il s'établit ensuite à Barbizon dont il connaissait les principes et y adhérant grâce à son maître: «*Hiver à Barbizon*», «*Soirée automnale à Barbizon*».

En 1879, il est admis parmi les exposants du Salon de Paris où il présente deux toiles: «*Début de printemps*» (peinte à Barbizon) et «*Foire en Roumanie*» (toile apportée du pays natal).

Lors de son séjour en France, il est très réceptif à la technique des Impressionnistes, surtout pour la peinture des paysages. Son désir est de peindre au milieu de la nature, en toute liberté et tranquillité, établissant son «quartier» dans le modeste hameau, au bord de la forêt de Fontainebleau. Le lieu n'est plus un Barbizon sans barbizonistes, mais tout est imprégné de l'Impressionnisme. Il y peint une nature vive, intime, sensible, imprégnée d'air et de la vibration de la lumière. Sa nature est colorée et intense, d'un style simple, sans artifices, sans exaltation romantique, sans contrastes spectaculaires d'ombre et de lumière. Sous cet aspect, il semble être plus moderne que son maître qui était plus attaché aux peintres au milieu de qui il s'était formé.

Grigorescu, sensible à la beauté passagère de l'instant, a apprécié chez les Impressionnistes la spontanéité et la dynamique de l'exécution. Au contraire, Andreescu, orienté vers l'aspect permanent, retient des Impressionnistes plutôt des suggestions chromatiques. L'œuvre d'Andreescu reflète le durable, l'éternel à la différence de son maître qui peint le moment, l'heure, la saison.

Jacques Lassaing, l'un des plus célèbres critiques français d'art déclarait qu'«Andreescu a définitivement orienté l'art roumain». Andreescu a su exprimer dans ses toiles l'influence étrangère des

Impressionnistes, mais subordonnée à la réalité roumaine, conférant à l'art un spécifique national.

## REFERENCES

1. Callen A., (1994), *Les peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, ed. Inter-livres.
2. (1989), *Dictionnaire de la peinture française – la peinture en France du Moyen Age à nos jours*, Paris, Librairies Larousse.
3. Eitner L., (2007), *La peinture du XIXe siècle en Europe*, ed. Hazan.
4. Fauchereau S., (1994), *L'Impressionnisme, histoire et critique. Textes de grands écrivains*, ed. d'art Somogy.
5. Ferretti Bocquillon, M., (2004), *L'impressionnisme*, Presses Universitaires de Paris.
6. (1992), *L'Impressionnisme et la peinture en plein air*, dictionnaire, ed. Larousse.
7. Lévêque J.J., (1998), *L'aventure de l'Impressionnisme*, ed. ACR, Poche couleur.
8. Monneret, S., (1981), *L'Impressionnisme et son époque*, dictionnaire international, Paris, ed. Denoël.
9. Picon G., (1988), *Naissance de la peinture moderne*, Paris, ed. Gallimard.
10. Pool Ph., (1991), *L'Impressionnisme*, Paris, ed. Thames and Hudson.

# WAR THEMES AND MYTHS IN MOURNING BECOMES ELECTRA BY EUGENE O'NEILL

**Professor Mary Koutsoudaki<sup>1</sup>**

*National University of Athens*

mkoutsou@enl.uoa.gr

**Abstract:** *Preoccupied with the theme of war in "Mourning Becomes Electra" Eugene O'Neill wondered "what war" to use and chose the American Civil War, as the only possibility that fits as the background for drama of murderous family love and hate! The Trojan War was rather unfamiliar to the American audience, the American Revolution too far off and associated with romantic school history. The Civil War satisfied a need for distance and perspective and served a double extension back to the past, the nineteenth century New England (a region appealing for its historicity and historical guilt) into the timeless realm of Greek myth. The story focuses on episodes of the lives of the Mannons, an eminent and*

---

<sup>1</sup> **Mary Koutsoudaki** is Professor of American and Comparative Literature at the National and Kapodistrian University of Athens, Faculty of English Studies. She received her B.A. in English Literature (Athens University) and continued her studies on a Fulbright scholarship in the United States (M.A. in Comparative Literature, Purdue University; Ph.D. in Comparative Literature, State University of New York at Buffalo). From 1983 to 1985 she taught as Assistant Professor at the University of New York. She is the author of the books *The Dionysiac Myth in Camus and Williams* (1987), *Thornton Wilder: A Nostalgia for the Antique* (1992), *The Greek Plays of Eugene O'Neill* (2004), several articles, reviews and translations published in Greek and foreign journals, anthologies, and encyclopedias. She is the editor of the book *Canadian Identity through Literature* (2002) and the Coordinator of the Greek Centre for Canadian Studies. She is member of several associations and has lectured widely in Europe, the USA, Africa and Asia. Since 2010 she is also member of the International Relations Committee of the University of Athens.

wealthy New England family, the members of which try to come to terms with the fact of death and the forces surrounding human life. The titles of the three Parts refer to Ezra Mannon's "homecoming" from the Civil War and the physical and/or psychological worlds of the rest of the family who, either as "hunted", or «haunted, in vain try to survive after his death that ends Part One. The conflicts of the Mannons, in the entire trilogy, are portrayed through an admirable dramatization of their remote or recent past, which is continuously reenacted in the present. Although O'Neill's insistence on following the classical prototypes throughout the work is undeniable, he seems to depart from the classical influence as the trilogy progresses, and, while "Homecoming" is patterned closely to its Greek prototypes and "The Hunted" follows their essential outlines, the myth of a different modernized Electra is created in "The Haunted".

**Keywords:** Eugene O'Neill; Trojan-American Civil War; Greek myth; symbolism; Greek tragedy

Eugene O'Neill's views on war are undoubtedly manifested in his most magnificent play *Mourning Becomes Electra* (1931), where the Greek Attic tragedy is revisited in a great synthetic manner. The themes, the myths, even the masks of his previous plays are revisited, but the playwright's scope here is definitely enlarged and a trilogy which holds a unique position in the theatre of the twentieth century has been created. More specifically, in the play there exists a series of wonderful Greek myths associated with the legendary Trojan War, as they are rehandled – mainly, but not only – in Aeschylus's *Oresteia* (458 B.C.), the *Electras* of Sophocles (410 B.C.) and Euripides (413 B.C.), and the *Orestes* (408 B.C.) of the latter.

O'Neill's trilogy consciously patterned on the *Oresteia* follows the parts of the Greek work (*Agamemnon*, *Choephoroi* or *The Libation Bearers* and *Eumenides*, as "Homecoming", "The Hunted" and "The

Haunted”) quite faithfully with the obvious transgression of the famous “gothic” ending, in which Lavinia (the O’Neillian Electra) imprisons herself for life in somber company of the ancestral guilt and denies the light of life and form of catharsis that Greek myth and tragedy had bestowed on her character/prototype. Aeschylus himself, among other issues, had revised the moral question of the justification of war, which he looked upon as a destructive evil that, independently of the family curse of the Atreides, made Agamemnon, the leader of the Greek warriors, liable to retribution.

However, O’Neill wondered “what war” to use in his own work, as the Greek audience, who viewed Aeschylus’s trilogy, had been quite familiar with the Trojan War and the Siege of Troy, as chanted in the Homeric epics, the *Iliad* and the *Odyssey*. He had considered the American Revolution (1755-1783) “too far off and too clogged in people’s minds with romantic grammar – school – history associations”, whereas World War One was “too near and recognizable in its obstructing minor aspects and superficial character identification” (O’Neill 1981b: 394). As a result, it was the American Civil War (1861-1865) that satisfied his need for distance and perspective as a “period not too distant for audience to associate itself, yet possessing costume etc. – possessing sufficient mask of time and space” for the spectators to “unconsciously grasp at once” (idem). Henry Raleigh, who discusses O’Neill as a historical dramatist (with preference to the 19<sup>th</sup> century), interestingly notes that the playwright’s “wisdom” in choosing the Civil War over the Revolutionary War was also “borne out by the collective experience of the American film industry”, which “has found over the years that Civil War movies tended to be more successful at the box office” (Raleigh 1989: 69).

Therefore O’Neill decided on a so-called “double extension back to the past”, the 19<sup>th</sup> century New England setting (1865) into “the timeless world of Greek myth”, as he had previously done in *Desire Under the Elms* (1924), with the stories of Pheadra and Hippolytus predominantly, and to a lesser extent those of Medea and Oedipus. Moreover, New England, as the homecoming place, highly appealed as a region for its historicity and

heritage of historical guilt. Its “conscience-plagued” history, as the land of continuous manifestations of repression, went back to the extermination of the Indians, the slave trade, the witch-burning of Puritan morality, and “the war between Protestant Anglos, the Yanks, and the Irish Catholic emigrants, the Micks”, which in that “historical cockpit” was carried “with the most malice and hatred” (Raleigh 1989: 68). Bogard also discusses the importance of *Mourning Becomes Electra* as a history play, in which O’Neill succeeded to make his image of post-war New England “faithful in spirit and fact”: “Without much apparent research and with stringently economic means he has created the past: a song, cannon shots celebrating the surrender, a few names from history, lilacs, almost inevitably associated through Walt Whitman’s elegy with the death of Lincoln” (Bogard 1988a: 342-343).

For his setting he decided on a small seaport in New England [...] because Calvinist New England, life-fearing, life-denying, was the “best possible dramatically for Greek plot of crime and retribution, chain of fate”. Here ready-made, were a place and a climate of morality where frozen silences masked violent passions, where old families decade behind patrician facades and flagellated themselves with, in the playwright’s words, “a Puritan conviction of man born to sin and punishment”. Had historic conscience – plagued New England never existed, O’Neill, for his new drama would have to invent it. Even the period architecture of the region suited his purpose, for neo-Grecian mansions, inspired by the ancient temples were the vogue in mid-nineteenth century New England (Sheaffer 1990: 336).

And the terrible tomb-like Mansion of the Mannon dynasty – well placed on this land – becomes the symbol of Puritan aristocracy “passing into decadence”, fittingly integrated on the N. England land to be revisited in later O’Neill plays *Touch of the Poet* (1939) and *More Stately Mansions* (1939). There arrives Ezra Mannon, the father of the family, dressed in the

uniform of a Brigadier General, in Act III of “Homecoming”, “his movements exact and wooden and he has a mannerism of standing and sitting in stiff, posed attitudes that suggest the statues of military heroes” (O’Neill 1993a: 701). The war has made him reconsider his relationship with his wife Christine/Clytemnestra, but also “seeing death all the time in this war” has freed him to think of life (unavoidably the O’Neillian touch):

MANNON: It was seeing death all the time in this war got me to thinking these things. Death was so common, it didn’t mean anything. That freed me to think of life. Queer, isn’t it? Death made me think of life. Before that life had only made me think of death (O’Neill 1993a: 708).

However, in the context of this anti-war theme, Ezra is depicted as a quite helpless victim of fate, unlike Agamemnon, who had returned as conqueror-king, accompanied by the famous Cassandra, whom Clytemnestra murdered as well. But although Ezra’s appearance in the play is brief, he remains a monumental archetypal figure, whom the other Mannons resemble. It is noticeable that in the dialogue O’Neill does not use his first name of biblical connotation, as he also did with the father figure Ephraim Cabot in *Desire under the Elms*, but refers to him as “Mannon”, possibly derived from “Agamemnon” (Agamemnon, “very resolute”), signifying in particular the Greek hero’s prowess in defensive battle. Moorton maintains that the epithet “mennon-steadfast” is applicable to all Mannons since they persist in their tragic destiny and remain “steadfast in their collective doom”, even when “they attempt to repudiate the hateful Mannon legacy”(Moorton 1988: 44). In “The Hunted”, after Christine/Clytemnestra has poisoned him, the chorus-townsfolk, “as a human background for the drama of the Mannons”, spell out the tragic irony of his death, “to be taken his first night home after passing unharmed through the whole war!” (O’Neill 1993a: 725).

His son (Orin /Orestes)’s homecoming that follows is also populated with war images, as he appears “in a baggy, ill-fitting uniform – that of a first lieutenant of infantry in the Union Army”, and later bursts out on death and war, and their repercussions on his father’s murder.

ORIN: Who are you? Another corpse! (*he exclaims addressing the dead*) You and I have seen fields and hillsides sown with them – and they meant nothing! – nothing but a dirty joke life plays on life! Death sits so naturally on you! Death becomes the Mannons! You were always like a statue of an eminent dead man – sitting on a chair in a park or straddling a horse in a town square – looking over the head of life without a sign of recognition – cutting it dead for the impropriety of living!

.....

You folks at home take death so solemnly! You would have soon learned at the front that it’s only a joke! [...] Do you know his nickname in the army? Old Stick – short for Stick-in-the-Mud. Grant himself started it – said Father was no good on an offensive but he’d thrust him to stick in the mud and hold a position until hell froze over! (O’Neill 1993a: 748-749)

These passages, along with Orin’s description of his own falsely heroic charge, owe to the anti-war literature of the late 1920s, and recall Stephen Crane’s *The Red Badge of Courage*: “It is perhaps less a matter of what the war really was than what men felt it to be. Crane defined a point of view toward the past; O’Neill related it to its present. Past or present, the sequence has imaginative authority” (Bogard 1988a: 343). Orin’s dramatic account of his “heroic” deed to Lavinia is among O’Neill’s best movements in the trilogy, by which death in the family microcosm is measured as insignificant against the large scale murders that take place in times of war:

ORIN: Before I'd gotten back I had to kill another in the same way. It was like murdering the same man twice. I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over, and that in the end I would discover the man was myself! Their faces keep coming back in dreams – and they change to Father's face – or to mine – (O'Neill 1993a: 750).

Both homecomings of the male Mannons are inevitably dominated by the play's death destiny: Orin kills Adam/Aegisthus (Christine's lover) and she, in total despair, commits suicide.

In the last part of the trilogy, "The Haunted", Orin and Lavinia, as the last Mannons, have remained to confront the family guilt, which haunts them with the same supernatural power that the Furies had persecuted their Greek prototypes. In vain they try to escape to the Blessed Islands, where the natives are able to enjoy life and love without any feelings of guilt. These islands inspired by Herman Melville's novel *Typee* provide - throughout the trilogy – a colorful contrast to the death images of war and soldiering and signify the consistent effort of all couples and potential couples to escape death and pursue bliss. After the war, Ezra desired to go there with Christine who dreamt of escaping to the Isles with her lover, whereas Orin fantasizes of taking his mother to the same place, as she had always been his splendid dream-image island. When finally Orin and Lavinia do realize the voyage, the sinister fusion of identities with those of their parents – along with the ever present war images and associations – make forgetfulness unattainable. Tension grows from the fear of life and the opposing fear of death and the questioning of what is true self or an ideal first self as the characters seem unable to exist independently, a favorite "doubling schema" of O'Neill's.

Lavinia resembling Christine, even in outward appearance (voluptuous and dressed in green), manages to forget the past and envisions a rather impossible transfer of the Dionysiac islands of pagan happiness to the austere New England setting:

LAVINIA: I loved those Islands. They finished setting me free. There was something there mysterious and beautiful – a good spirit – of love – coming out of the land and sea. It made me forget death. There was no hereafter. There was only this world – the warm earth in the moonlight – the trade wind in the coco palms – the surf on the reef – the fires at night and the drum throbbing in my heart – the natives dancing naked and innocent – without knowledge of sin! (O’Neill 1993a: 799)

On the contrary, Orin continues to carry himself like a war soldier, his movements and attitudes having “the statue-like quality that was so marked in his father”, and the Mannon semblance of his face “is set in a blank lifeless expression”. Earlier he had said his mind was full of ghosts: “I can’t grasp anything but war, in which he was so alive. He was the war to me – the war that would never end until I died” (O’Neill 1993a: 731). So, he hides in the dark mansion and records the history of the Mannon dynasty – all family crimes and death. Lavinia may forget but not him as the war is never over: “Not inside us who killed!” (O’Neill 1993a: 750) ... “The love of guilt for guilt which breeds more guilt until you get so deep at the bottom of hell there is no lower you can sink and you rest there in peace” (O’Neill 1993a: 812). And as foretold in “The Hunted”, he kills himself with a pistol as he had shot so many others in the past.

In her turn, Lavinia, unavoidably “chained to the last Mannon”, returns to her previous state of mourning and incarcerates herself in the mansion performing an act of justice as Laodike (justice of people), the alternative name of the mythic Electra. The death images of war and the past burden her in a doomed fate *during* and *after* the war, all the wars of the trilogy: the Mexican War (1846-1848) and the Civil War Ezra fought in, Orin’s battles and the personal wars that constantly haunted all the Mannons.

LAVINIA: I'll have the shutters nailed closed so no sunlight can ever get in. I'll live alone with the dead, and keep their secrets and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! It takes the Mannons to punish themselves for being born! (O'Neill 1993a: 829).

And "Lavinia pivots sharply on her heel and marches woodenly into the house, closing the door behind her" (O'Neill 1993a: 829).

O'Neill opted for a superb ending – a truly great theatrical moment in the history of theatre that becomes Lavinia's personality unlike that of the Greek versions, in which Electra peters out into undramatic banality – marrying Orestes's friend, Pylades, for example.

In Greek story she peters out into undramatic married banality. Such a character contained too much tragic fate within her soul to permit this – why should Furies have let Electra escape unpunished? Why did the chain of fated crime and retribution ignore her mother's murderer? – a weakness in what remains to us of Greek tragedy is that there is no play about Electra's life after the murder of Clytemnestra. Surely it possesses as imaginative tragic possibilities as any of their plots! (Bogard 1988b: 394)

The Greek Electra does not appear at all in Aeschylus's *Eumenides*, but in Sophocles's *Electra*, as she lives for nothing but vengeance and liberty, she naturally passes through the whole range of human emotions. Moreover, the interfusion of divine and human action has rendered to Sophocles's characters a deeper significance, because the gods do not seem to intervene, in order to punish crime, and retribution comes in the natural order of events: his Orestes does not ask Apollo whether he should take revenge against his mother, but how to do it, and, although he receives approval, there is no divine interference. No supernatural intervention is observed in Euripides's *Electra* either, where Orestes and Electra's portraits have been of greater psychological insight. The former is torn

apart between the natural love for his mother and the knowledge of her guilt, whereas the latter's grief rather springs from her own humiliation, poverty, loneliness and frustrated womanhood. Electra's personal misery and jealous hatred are the true motives against women who possess beauty, love and riches, that is Clytaemnestra and later Helen of Troy in Euripides's *Orestes*. The psychological make-up of Euripides's Electra is closer to O'Neill's modern Electra, but the Greek tragedian's protagonists are saved from death and their guilt is only atoned for with their exile that separates them.

Compared to the above, O'Neill's ending has been described as more "gothic"; however, the American dramatist succeeded in creating a twentieth century heroine, torn between paganism and Puritanism, who, even though her motives bring her closer to Euripides's Electra, her final decision to enter the Mannon house is a heroic act of dignity that restores her Aeschylean stature. Victimized by the Civil War – as the mythic Electra had been a victim of the Trojan War – O'Neill's Lavinia is forced to stoically deny life, the ultimate atonement for the sins of her ancestors. Her presence also contributes to the "epic novelistic complexity" of the drama for she almost perfectly represents "both the updated psychology of the Civil War and the modernized Civil War of psychology" (Egri 1988: 50-52).

Modern drama after O'Neill has presented us with a variety of effective versions of the Electra story, like Jean Giraudoux's *Electre* (1937), T.S. Eliot's *The Family Reunion* (1939), or Jean-Paul Sartre's *Les Mouches* (*The Flies*, 1942). In none of them the figure of Electra has surpassed Lavinia in the extraordinary manner she wears the mask of her mythic past, while at the same time she makes "a super-human effort to take part in a historical flow of the world" she moves in "by mere accident" (Chioles 1988: 55). Her incomparable creation, subjected to endless interpretations and readings, has remained the archetypal tragic figure of the American Theatre reflecting the heritage of the American Puritanism incessantly at war with the mythical forces of paganism.

But one cannot end on this note the reading of the play, without acknowledging that it was also the involvement with the war that places forth “a triumphant struggle for life and love, the heart impulse of *Mourning Becomes Electra*”, as Alexander affirms:

In this tragedy of the damned the Mannons have been defeated by the forces of hatred and death out of the family past. But O’Neill had won through to a “new era” of life with “my inner self freed from the dead, consciously alive in the new, liberated and reborn!” His triumphant struggle for life and love had been the heart impulse of *Mourning Becomes Electra*. His characters were defeated, but their struggle passionately affirmed life and love, and so they achieved the exhalation of the original Greek tragedies in celebration of Dionysus – of Life. (Alexander 1992:166)

The female protagonists dressed in green and surrounded by desirable flowers in celebration of a floral Dionysiac epiphany are embraced by the three male protagonists, who wish to forget war or revenge. Ezra’s homecoming is the surrender of “a commander against hopeless odds”: “All right then, I came home to surrender to you (*Christine*) what’s inside me. I love you. I loved you then, and all the years between, and I love you now” (O’Neill 1993a: 710). Adam’s revenge plans altered, all for love, and even Orin before the end rejoices at the thought of his mother’s relationship with Adam: “I’ll say, I’m glad you found love, mother! I’ll wish you happiness – you and Adam” (O’Neill 1993a: 818).

And through the fusion of identities of the beloved attractive female O’Neill dedicated the work to Carlotta Monterey, as “a victory of love-in-life”, in memory of the interminable days of its composition at the chateau of Le Plessis, and the gray land that surrounded it, “with the wet black trees still and dripping, and the mist wraiths mourning over drowned fields [...] days in which she collaborated as only deep love can, in this trilogy of the damned”, as “mother, and wife and mistress and friend” (O’Neill quoted in Sheaffer 1990: 365).

## REFERENCES

1. Alexander, Doris, (1992), *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933*. University Park, Pennsylvania State University Press.
2. Bogard, Travis, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, rev. ed. New York: Oxford University Press, 1988a, ed. *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, New Haven: Yale University Press, 1988b.
3. Chioles, John, (1988), *Aeschylus and O'Neill: A Phenomenological View*, 53-81 in John H. Stroupe, ed., *Critical Approaches to O'Neill*. New York: AMS Press.
4. Egri, Peter, (1988), *The Electra Complex of Puritan Morality and the Epic Ambition of O'Neillian Tragedy*, 43-60 in Shyamal Bagchee, ed., *Perspectives on O'Neill: New Essays*. Victoria, British Columbia: University of Victoria.
5. Moorton Jr., Richard F., (1988), *What's in a Name? The Significance of 'Mannon' in Mourning Becomes Electra*, *The Eugene O'Neill's Newsletter*, 12, 3.
6. O'Neill, Eugene, (1993a), *Nine Plays by Eugene O'Neill*. New York: The Modern Library.
7. Raleigh, John Henry, (1989), *Strindberg and O'Neill as Historical Dramatists*, in *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*, Amsterdam, Rodopi.
8. Sheaffer, Louis, (1990), *O'Neill: Son and Artist*, rev. ed. New York, Paragon House.
9. *Work Diary, 1924-1943*, 2 vol. Donald Gallup, ed. New Haven: Yale University Press, 1981b.

感情を超えて－日本伝統における泣くことの儀礼的な側面

## BEYOND EMOTION: RITUAL WEEPING IN JAPANESE MYTH AND CUSTOM

Senior lecturer Ph.D Carmen Săpunaru Tămaş<sup>1</sup>

*Osaka Electro-Communication University*

carmentamas@yahoo.com

**Abstract:** *Tears and weeping have always played a major role in the recorded history of human traditions and rituals, but weeping itself has been usually analyzed from a psychological perspective, as a bodily manifestation pertaining to spontaneous emotion rather than a volitional, controlled gesture. My paper is an attempt to explain the ritual aspect of weeping in Japanese tradition. Starting with the ancient records, Kojiki, Nihonshoki and Fudoki, where gods weep and wail without any apparent, intelligible reason and continuing with practices that can still be observed in the Japanese society, such as bidding farewell to the dolls “sacrificed” during the Nagashi-bina ritual, or the luck-bringing weeping of babies during Nakizumo, I have tried to analyze this gesture in a comparative approach meant to determine the ritual dimension of a gesture which transcends feelings and becomes a language for the gods.*

*Within the Japanese tradition, weeping appears as a ritual gesture in funeral ceremonies, feasts of the dead, fertility rituals and rites of passage, in a model consistent with universal patterns which indicate that weeping acts as a magical gesture in rites of passage (birth, coming*

---

<sup>1</sup> **Carmen Săpunaru Tămaş** is Assistant Professor of English at Osaka Electro-Communication University; she graduated from the University of Bucharest, worked as a Lecturer in Japanese at “Dimitrie Cantemir” Christian University and then graduated the Doctoral Courses at Osaka University of Foreign Studies, with a Thesis on Comparative and Japanese Mythology.

of age, wedding and funerals), fertility rituals and prayer rituals or shamanistic techniques. In Japanese mythology, Susano-wo, Ajisukitakahiko, Homutsuwake and Mikajihime also weep inexplicably, and Mikajihime's weeping is, according to Fudoki, a practice to be imitated as a kind of rite for bringing the rain. My analysis attempts to prove that ritual weeping penetrates all stages of community and religious life, being a special kind of language, a sacred way of communicating with the other world and the gods.

**Keywords:** weeping, Japanese ritual, Kojiki, Nihonshoki, Fudoki, nakizumo, nagashibina, Susano-wo, shamanism

最初に、「なく」という動詞にあてられる漢字について説明する必要があると思うが、アルファベットを使う言語と異なり、日本語では言葉だけではなく、使用されている字によっても伝わる意味が違う。「なく」という動詞の場合は、現代にも使われている「泣く」ことは、泣き声という音声に関係なく、特に感情を表すようになった。それに対して慟哭の「哭」という字で書く「哭く」は儀式的なジェスチャーを示していると言える。『大漢和辞典』<sup>2</sup>によれば次のように定義されている。

(a) 「鳴」鳥獸のなきごゑ。なる。ならず。よびあう。

(b) 「泣」聲を立てずに涕を出してなく。聲をあげ涙を出してなく。

風の疾<sup>はや</sup>いさま。

(c) 「啼」さけぶ。なく。鳥や獸などがなく。

(d) 「哭」人の死喪を弔い、大聲になきさけぶ。本義は犬が哀しんで啼き叫ぶ意。

神話或は伝承習俗について述べる場合には、近代の日常生活の観点から論じるのではなく、その起源に立ち返ってそれらに込められた祈りや願いを探らなければならない。また文字の定義を適用する場合においても、その文字が成立した本義を考えるべきである。白川静が「はじめに言葉が

---

<sup>2</sup> 1990 p. 2096-2097, 6776, 13395.

あり、言葉がその数十万年に及ぶ生活を通じて生み出した最も大きな遺産が神話であった。人々は神話の中に語られている真理に従って生活し、神話的な事実を儀礼として繰り返し、その重要な儀式は、現実の秩序を支える根拠であった。王権の成立と共に、神意に基づく王の権威を事実化する根拠として文字が生まれ、そこから歴史が始まった。文字は語り部の伝承であった神話を受け継ぎ、歴史の世界に神話を定着させてきた<sup>3</sup>と述べているように、神話には、日常の世俗的な事柄と違って、神々や王が行なう神聖な儀式とその後の物語が語られていると考える。

日本の伝統文化における「なく」ことの儀礼は次の三つに分けて考えることができる。(a)葬式の場において「なく」こと、(b)神か霊の送りの時の「なく」こと、(c)通過儀礼における「なく」こと。次にこの儀礼について更に詳しく述べ、最後に(d)日本神話における「なく」ことについて考察してみたい。

### (a) 葬儀における「なく」こと

日本における「なく」ことに関係がある習慣を分析してみると、その意味は二つに分けられる。現代にも使われている「泣く」ことは、泣き声という音声に関係なく、特に感情を表すようになった。それに対して慟哭の「哭」という字で書く「哭く」は儀式的なジェスチャーを示していると言える。白川静は次の定義を挙げている。『哭』・なく・こく－「けん」と犬に従う。「けん」は祝禱<sup>しゅくとう</sup>を収める器の「さい」を二つ並べた形。犬は犬牲。犬牲を供えて祝禱<sup>しゅくとう</sup>する意である。犬に「しゅう」を加えたものは器で、犬牲を用いて清めた祭器を意味する。哭は送葬の際の儀礼で、哭泣することをいう。...家が冢<sup>ぶた</sup>に従うように、哭も犬の泣き声を人に移したもの

---

<sup>3</sup> 2005 p. 39-41.

としている。家は<sup>てんき</sup>奠<sup>き</sup>に犬牲を用いる字、哭も犬牲をもって<sup>しゅくとう</sup>祝<sup>とう</sup>禱をする儀礼である。」<sup>4</sup>

柳田國男によると、「声を立てて泣く方は哭の字を宛てる方がよかった」のである<sup>5</sup>。白川静も同じ区別をして、「哭は明らかに葬礼に関する字である。その哀告のしかたは、声を立てぬしのび泣きをするのが礼の作法である」と述べており、「哭く」とことと葬式儀礼の密接な関係を言明している<sup>6</sup>。このことから考えて、文化的な証拠と言語的な証拠から見れば、「哭く」という行為が儀式の一つの要素であると言うことができる。

更に、雨乞いとして犬を鳴かせるというインカ族の豊穰儀礼<sup>7</sup>を考えると、動物、つまり犬の鳴き声と儀礼における哭くこととの関係が重要であると思われる。『聖書』にも、鳥と動物の叫び声のように慟哭すると記録されている<sup>8</sup>。

日本における葬儀について触れた最初の記録である『魏志倭人伝』には次のように書かれている。「始め死するや停喪十余日、時に当たりて肉を食わず、喪主哭泣し他人就いて歌舞飲酒す。<sup>9</sup>」この三世紀の記録は、当時の日本では哭泣が葬儀の一つの要素であったことを示している。

慣習に定められた慟哭の行為は『日本書紀』の日本武尊<sup>やまとたけるのみこと</sup>の死のエピソードにあり、父親の天皇が日本武尊<sup>やまとたけるのみこと</sup>の訃報を聞いて、胸を打って泣いた

---

<sup>4</sup> 2007 p. 333

<sup>5</sup> 1999 p. 701

<sup>6</sup> 2003 p. 45

<sup>7</sup> (Felipe Guaman Poma de Ayala—*The First New Chronicle and Good Government*, translated by Richard Peitschmann, Paul Rivet and Marie Ange S. M. Monges, Institut d’Ethnologie, Paris, 1936, p. 252-253)

<sup>8</sup> “Therefore I will wail and howl, I will go stript and naked: I will make a wailing like the dragons and mourning as the owls.” (Mic 1:8, *Bible*, King James Version, Zondervan 2002, p. 573).

“We roar all like bears, we mourn sore like doves.” (Is 59: 11, *Bible*, p. 465)

<sup>9</sup> 1985

と記されている。「天皇きこ聞しめして、寝席しんせきやす安からず、食味しょくみうま甘からず、昼夜ひるよる

に喉咽むせひて、泣悲なきかなしび標擗みむねうちたまふ。<sup>10</sup>」類似した儀礼は太子の死の際に

大鷦鷯尊おほささぎのみことが行っている<sup>11</sup>。慟哭しながら胸を打つというジェスチャーは世界中に分布しており、日本の古い記録にそれが言及されているのは泣く儀礼を含めた葬儀の普遍性を暗示していると考ええる。

慟哭は、公的な儀式で、礼儀の行為として阿部大臣あへのおほおみ<sup>12</sup>と舍人王とねりのおほきみ<sup>13</sup>の死の場面でも記録されている。更に、古代メソポタミアから現在のルーマニアやギリシャにかけて葬式で歌われた葬送歌のような歌が『日本書紀』に残っている。例えば、影媛は夫が殺されて、泣きながら次の歌を歌っていた。同様に、建王たけるのみこが崩御した時に天皇は三つの歌を作って、慟哭したと記されている<sup>14</sup>。

今まで挙げられた事例を分析してみると、世界中で共通している葬儀の儀式、つまり泣くこと、胸を打つこと、髪の毛をほどくこと、特定の服装を着ること、ある食べ物を避けること、葬送歌を歌うこと等のような行為は日本でも行われたことが明らかであると考ええる。孝徳天皇の命令で過度の葬儀を禁止されていたが、『日本書紀』に、薄葬令以前に行われていた葬儀式の様子が記されている。プルタルコスによると、ギリシャのソロンという王は孝徳天皇のように、葬儀としての身体を傷つけること、墓の

---

<sup>10</sup> 2006, p. 385

<sup>11</sup> 2004, p. 27-29

<sup>12</sup> p. 171

<sup>13</sup> p. 400-401

<sup>14</sup> p. 212-213

横で牛を犠牲にすること、宝物を埋めることや葬送歌を歌うことなどを禁じていたとしている<sup>15</sup>。

また、前述の慣習の上に、泣き屋、即ち、職業として葬式の際に泣く人の存在は泣くことの儀礼的な側面を示していると考えられる。柳田國男によれば、「葬式の折などにも、上手によく泣く泣女というのを頼んで、泣いてもらったという話がある<sup>16</sup>」と葬式の習俗について述べているが、さらに、玄人が雇われていない場合も、弔問客が泣かなければならないと次のように伝えている。「ただ野辺送りの日には公々然と泣いていても構はぬといふのみか、それが普通になって居る例は、今でも多くの地方にあって、土地によっては単なる弔問客、血筋の繋がりも無く、又情愛も無い人までが、一応は声を立てゝ泣いて拜んでから、身うちの者に挨拶をするといふ作法も、つい此頃まで行はれて居つた。<sup>17</sup>」その泣いている女は、岩手県平泉町・大阪府大阪狭山市・岡山県久米町・長崎県壱岐島など日本全国に分布していて、ナキメ・ナキテ・ナキババ・トムライババと呼ばれている<sup>18</sup>。」

さらに、そのナキメについて西郷信綱は次のように述べている。「哭女はいわばプロで、涕泣の音頭取りである。なぜ葬りにプロが出てくるかは、一考に価する。…それは家人の悲しみと狂乱に社会的回路を与え、以て死者の魂の旅路のつつがなきを祈るためであっただろう。今でもそうだが葬式においては心理的側面より儀礼的側面が優位している。哭女という職業者が生じ、指導的な役を演じるのも、この儀礼化と関連する。<sup>19</sup>」

西洋の専門家に対して、日本の民俗学者は「涙を流す」と「声を出す」ことを明確に区別して、各習俗に見られる「なく」ことの儀礼を分析している。柳田國男は「泣くということが一種の表現手段で、言葉を使うよりももっと簡明且つ適切に自己を表示する方法」であり、「同じ一つ

---

<sup>15</sup> Plutarch—*Life of Solon*, translated by John Dryden, <http://classics.mit.edu/Plutarch/solon.html>)

<sup>16</sup> 1999 p. 696

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> 2000 p. 250

<sup>19</sup> I 平凡社 1975 p. 158

のナクという動詞を以て言い現わされるもう一つの行為、即ち「涙をこぼす」「悲しむ」と呼ばれる方のナクとは単語は同じでも全然別種のものである<sup>20</sup>と述べ、また「ナクは始めから声を出すことだったのである<sup>21</sup>」と「声を出す」ことの重要さを強調している。

また、「魂呼び」という慣わし、つまり葬儀第一日に、屋根に上がり、西方、鬼門、山、海、墓地などに向かって大声で叫ぶ<sup>22</sup>ということが現在でも行われているという。

上述した各儀礼における発音の不明瞭な、意味不明の泣き声が、他界とのコミュニケーションの方法としての意味を持っていたことは明らかであり、本論を進める上で重要な点である。

## (b) 神・霊送りと豊穰儀礼

柳田國男は、「なく」ことは「神又は霊を送る時の方式」であり、「宗教史の研究者がラメンテーションと名づけているものが日本でも最近までその名残を伝えている<sup>23</sup>」と述べている。いわゆる正月や盆、節供等の、非常に重要な年中行事の時に、神々や祖霊とコミュニケーションを図ろうとするとき、その方法は泣くことであり、それは神聖な表現であったと言える。例えば、旧暦の盆の月には、「国内の多くの田舎では、盆の魂祭は今や人生の最もしめやかな光景と化し、初秋風の草の葉を渡る音、虫の声々の耳に附く季節になって居るが、以前は又我々の同胞の、最も声高く哭し且つ叫ぶ機会だったのである<sup>24</sup>」と柳田國男は書いている。

盆の儀式に類似する儀礼、つまり万霊節のような祭は世界中に行われて、プレーザーはそれについて詳細に分析をしている。霊魂のための祭は、日本では八月、カトリックの国では十一月、ギリシャ正教の国では復活祭

---

<sup>20</sup> 1999 p. 696

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> 1997 p. 297

<sup>23</sup> 柳田國『笑の本願—涕泣史談』柳田國全集 第十九巻 筑摩書房 1999 p. 696-697

<sup>24</sup> Ibid.

の次の月曜日<sup>25</sup>、カリフォルニアの原住民の場合には八月、ベンガル人においては一月<sup>26</sup>、というように地方によって一年のそれぞれの時期に行われているが、その儀式において泣くことも一般的に行われており、普遍的な行為であると考えられる。比較的な観点から考察をしてみれば、このような儀式の場合は泣くことを感情の表現として解釈することは難しく、むしろ他界から帰ってくる祖霊に対して特別な言語になると考えるほうが適切であろう。即ち、亡くなった人の魂は神に近い存在で、日常のコミュニケーションの方法では不適切であるから、聖なる行為としての泣くことが行わなければならないのであろう。

更に、茨城県には泣き祭りという祭祀があって、その時には鉦・太鼓ではやしながら、大きな泣き声をあげて、村中を歩くと伝えられるが、これは一種の虫送りの行事であるということが記されている<sup>27</sup>。

泣き祭りという行事は菅江真澄の『遊覧記』にも記録されている。それによると、「花立山（平泉町）という山がある。それは某年の四月二十日に亡くなった基衡の妻がさまざまの花を好んだので、その日にあらゆる花を色はなやかに作って、この山にさしたて、なきがらを埋葬したということである。...今も毎年四月二十日には僧が大ぜい出て、花立山で埋葬の模様を行い、泣くまねをしたり、掌を合わせ数珠をすり、幡をたて、天蓋をおき、法螺をふき、梵唄をうたう。これを四日の泣祭りという。大変奇妙な祭りである。むかしはこの泣祭りの日は、知っているものも、よく知らぬ者も僧侶らとともに経をよみ、鉦や鼓を鳴らして、その声があたりになり響くほど、おいおいと泣いた<sup>28</sup>」と伝えられている。この儀式についての詳細な分析はさておき、その模擬埋葬に伴う泣くという行為が降雨と結び付けて伝承されていることから、豊穰儀礼に関係があり、泣くことがある種の呪文として使われてきたと言える。

---

<sup>25</sup> James G. Carleton—*Festivals and Fasts* (in James Hastings—*Encyclopaedia of Religion and Ethics* V, Charles Scribner's Sons, New York, 1955) p. 851

<sup>26</sup> Sir James George Frazer—*The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, Part IV. Adonis, Attis, Osiris* (2. vol.), The MacMillan Press LTD., 1914, p. 51-83

<sup>27</sup> 鈴木堂三『日本年中行事辞典』角川書店 1978 p. 45

<sup>28</sup> 菅江真澄『遊覧記 2』平凡社 2000 p. 30

豊穰儀礼としての泣くことは、流し雛という行事においても行われていたようである。それについて柳田國男は、「三月の節供にご馳走を備えてから雛を流す。其時悲しく泣かねばならぬ<sup>29</sup>」という昔から伝わっている慣習を挙げている。また、「古雛を川に流すとて棧俵などに載せ、兒女白酒の銚子を携えて河原に出て、別れを惜しみて一同に悲しみ泣くことがある<sup>30</sup>」ということが記されている。現在では、その泣くことは行われていないが、川や海といった水辺で流す前に雛人形に別れを告げる女の子達を見ていると、「泣き祭りをする子供たちの詩が悲しげな叫び声となり、後には歌詞のようになった<sup>31</sup>」という昔の泣き声を想像できるような気がする。

この儀式においては豊穰儀礼としての普遍性が明確である。つまり、豊穰を祈って豊穰神を生贄にするか、豊穰神のために生贄をする際に、その儀式に参加している人々が泣かなければならないという慣習は日本でも分布していたと考えられる。過去に「豊穰神は水死させた犠牲<sup>いけにえ</sup>で和らげられた<sup>32</sup>」ということから考えてみると、現在流されている人形は古代の人間を生贄にした象徴であることが明らかになる。

世界における豊穰儀礼の共通点は、播種の時に泣くこと、収穫の時に笑うことが行われたことである<sup>33</sup>。つまり、播種の際に豊穰神が殺されて、泣くことがその神と他界に対しての祈祷として用いられた。さらに収穫の時に神が復活したので人々が喜び、笑うという儀式を行っていた。日本では三月に流し雛という行事があつて、十月に笑い祭がある。

---

<sup>29</sup>柳田國『笑の本願—涕泣史談』柳田國全集 第十九卷 筑摩書房 1999 p. 696

<sup>30</sup>柳田國『年中行事覚書』講談社 2005 p. 93

<sup>31</sup>柳田國『笑の本願—涕泣史談』柳田國全集 第十九卷 筑摩書房 1999 p. 697

<sup>32</sup> J. P. Mallory—*In Search of the Indo-Europeans. Language, Archeology and Myth*, Thames and Hudson, London, 2003 p. 139

<sup>33</sup> "They that sow in tears shall reap in joy. He that goeth forth and weepeth, bearing precious seed, shall doubtless come again with rejoicing, bringing his sheaves with him." Ps 126: 5-6 (King James' Bible, Zondervan, 2002, p. 404)

笑い祭は高郡日高川町江川の丹生神社で毎年十月十日に行われている。十月の神無月に 出雲である八百万神の会議に寝過ごして遅れてしまった丹生神社の氏神である丹生都姫の命を慰め、笑いで勇気づけたとのが由来と伝わる<sup>34</sup>。しかし、ここで言及しなければならないことは、泣くことを行っている者は人間の姿のままであり、笑いを行っている者は面を被ったり、特別な服装を着たり、自分の顔を塗った人、つまり神になった人である。天照大御神が隠れた時に、神々が笑ったことで、天照大御神を連れ戻したと『古事記』に伝えられていることから、笑うことが神の特別な言語で、泣くことは人間が神に対して用いる聖なる言語であるという解釈ができると考える。本論では笑うことの意味を分析する意図はないが、収穫の時期に笑い祭が行われていることから日本でも泣くことと笑うことが豊穡儀礼の要素だったという証拠になるとと思われる。

### (c) 通過儀礼としての泣き相撲

泣き相撲は氏神の前で赤ん坊に相撲をとる真似をさせ、氏子として認めもらうと同時に丈夫で健やかな成長を願う行事で、日本では広く分布している。例えば、静岡県の大井町では泣き相撲が五月の終わりに行われて、一歳までの赤ん坊二人を掛け声とともに高く持ち上げて泣かせ、先に泣き出した方が「勝ち」とされている。

また、長崎県平戸市岩ノ上町の最教寺では、赤ん坊の泣き声で亡霊が退散したという伝説から、泣き相撲で大声をあげて泣く子は邪鬼を払い、丈夫に育つと信じられるようになった<sup>35</sup>。この信仰を考えると、泣き相撲という行事は単に「泣く児は育つ」「なく児は頭堅し」といった意味の通過儀礼だけではなく、その泣き声が呪文としての意味を持ち、邪悪な霊を祓い、神に守られるための特別な言語になっていると思われる。

藤村久和によれば、アイヌ人においても赤ん坊の泣き声について類似したことが信じられ、次のように伝えられている。「アイヌの人たちは、赤ちゃんは神様に近いものだという。人間界の言語はできない、そのため

---

<sup>34</sup>柳田國『笑の本願—涕泣史談』柳田國全集 第十九巻 筑摩書房 1999 p. 697

<sup>35</sup>福田アジオ&他(編)『日本民俗大辞典』下 吉川弘文館 2000 p. 250

にわあわあぎゃあぎゃあと泣く。しかしあれは神の言葉であって、人間に理解できない神言葉なのだと云う。<sup>36</sup>」

子供が泣かないといけないという儀式はアンダマン族やイヌイット族、またオーストラリアやアフリカ等で見られる成人式の一つの儀礼として解釈できるが、アステカ族とインカ族の伝統における豊穡儀礼をも連想させる。アステカ族はトラロック神の為に山の頂上で子供を生贄にして、その子供が儀式の場所へ歩く時に泣くことが出来れば儀式が有効になると思われた<sup>37</sup>。従って、前述の流し雛の慣習を泣き相撲と共に考察してみれば、泣き相撲において子供が泣くという儀式は単なる通過儀礼だけではなく、古代の豊穡儀礼として行った子供の生贄の痕跡であると思われる。生贄になる者が必然的に泣くという要素は儀式の非情に重要な一面であり、泣くことが供物を奉げる人と、それを受ける神との関係が生れることを暗示していると考ええる。

日本における泣くことに関連する儀式について今まで述べてきたが、それらは決してすべてを網羅したものではなく、儀式の中に現れた行為の役目とその意義を説明しようとして数例を挙げてみただけに過ぎない。つまり儀式的に泣くことは決して「感情の表現」ではなく、慣例によって形作られた行為と、異界ともいえる別の世界へメッセージを伝えようとする「意思の表示」をその主眼としていることである。とりわけ次の点においてその主たる役目があると思われる。つまり「生の世界」と「死の世界」、また「神々や靈魂」と「人間」、そしてエリアーデが云うところの「聖」と「俗」の間にあって、それらを交流させるものとして大きな意味を持っている。泣くことによって異界との交流は容易になり、同時に泣くことは、邪悪な神々や悪霊からこの世界を守護するものと考えられる。またそれは死者に対して告別する唯一の方法であり、異界へ一步を踏み入れるための

---

<sup>36</sup>藤村久和『アイヌ、神々と生きる人々』小学館 1995 p. 48

<sup>37</sup> Fray Bernardino de Sahagun: *The Florentine Codex: A General History of the Things of New Spain*, translated from Aztec into English by Arthur O.J. Anderson and Charles E. Dibble, The School of American Research and The University of Utah, Santa Fe, 1953-1982, bk. 2, p. 44

重要な行為でもある。泣くことは神々の言葉ではなく、神々に手向ける言葉となって、活力の再生を助け、祈りを効果あるものとしている。

この節では、日本における泣くことを伝えられてきた習俗から分析し、その泣くことの儀礼的な意味を明らかにしてきたが、次に『古事記』における泣くことの意味を検討してみたい。

#### (d) 日本神話と「なく」こと

『古事記』では伊邪那岐は、天照大神には高天原を、月読命には夜之食国を、須佐之男命には海原をそれぞれ治めるように命じたが、予想に反して須佐之男命は自分に与えられた国を治めようとせず、その鬣が胸にまで届くようになってからも哭きいさちるばかりであったという挿話が記録されている。このエピソードを明らかしようと思って、あそこは本論の起源だったと考える。

日本の神話において須佐之男以外の神も他界への旅を行っている。

『古事記』の「根の堅州国訪問」というエピソードでは、大穴牟遲神おほなむぢのは八十神やそがみによって二度殺されるが、その母が泣き悲しむ神々の力よみがえで二度蘇り、八十神やそがみから逃れるために「根の国」まで行き、数々の須佐之男の試練を乗り越えた後、根之堅州国より戻り、大国主神として復活し地上世界を支配するようになる。また、「海神の国訪問」のエピソードでは、火遠理命ほをりのは兄の火照命ほでりのみことの釣り針を無くし困窮して泣いていたところ、塩稚神しほつちのかみよりそれを探すために海神の国へ行くことを勧められ、海神より敵対する兄を降伏させる秘策を授けられ帰還するとしている。この「根の国」・「海神の国」への旅は、死・暗黒の世界を連想させるものではなく、イニシエーションの旅であると思われる。また、伊耶那美命いざなみのみこと・伊奘冉尊いざなみのみこと、大穴牟遲神おほなむぢのかみ、天若日子あめわかひこ・天維彦あめわかひこの死についての挿話が全て人間世界に死と

不毛をもたらすとされる「神の一時的な死」に関連している。秩序と豊穰は地上に回復されなければならず、魔術的な儀式を行うシャーマンに似た主人公がその為に他界に旅立つ役目を担い、その旅がこれらの神話に描かれている。豊穰神が周期的に死ぬという物語は目新しいものではなく今まで広範に討議されてきたものであるが、それに伴う泣くという儀式が持つ極めて重要な側面が私の論点に大きく関わってくる。つまり、シャーマンは神聖な言語として、また同時に興奮状態への手段として泣くことを用いて儀式を始め、それを伝授していたと考えるものである。

しかし、これらの解釈のうちでどれが須佐之男の泣くことに当てはまるのだろうか？

須佐之男命が問われて「妣が国の根<sup>ねのかたす</sup>之堅州国<sup>まか</sup>に罷らむと欲<sup>おも</sup>ふが故に、哭く」と答えたことから、このエピソードは生贄を示唆していると考えられる。豊穰儀礼とそれに関する神話には特徴的な要素がいくつか含まれる。例えば、神殺しというものがある。つまり、神が殺されて他界へ行き、復活することで世界の活力の再生を助長するというものである。これと比べると、須佐之男が哭きいさちる時、「青山を枯山の如く泣き枯し、河海は悉く泣き乾しき」ということは、豊穰の儀礼とは不可分の関係であることをその登場の当初より暗示していると思われる。さらに、無残な姿で追放された須佐之男が飢餓という危機に直面して大気都比売<sup>おおげつひめ</sup>と出会い、その結果五穀が生まれたという話の中では、須佐之男は農耕・豊穰神として変容していく姿が描かれている。従って、須佐之男は、タンムズ、バアル、オシリス、アドニスなどのように創造神であり、その神の死によって宇宙の周期的生命が可能になると考えられる。

豊穰儀礼は神の死と復活を中心にして世界中で見られ、様々なテーマと様式で構成されている。それらには悲嘆の儀礼という共通点がある。須佐之男の神話で、神の生贄としての死と復活そして儀式的な泣くこと等は明白に描かれていないが、神話の各要素からそれを推論することは可能である。須佐之男の見せかけの怒りと泣哭は早魃を引き起こしたが、冥界への下降が須佐之男を英雄に変容させ、八岐大蛇を殺し櫛名田比売と結ばれて王国を建てた。

哭泣が須佐之男の場合の一つの特異な出来事ではなく、『日本書紀』や『風土記』にもそれに類似する話が散見できることから、哭きいさちるエピソードにはさらに別の意味があるように思えるのである。

『日本書紀』では、「ほむつわけのみこと誉津別王は、是生れて年既に三十、ひげやつか髯鬚八掬にして、猶しなきいさ泣つることわかと児の如し」とあり、また『出雲風土記』においては、「天の下造らしし大神の御子、あぢすきたかひこ阿遅須枳高日子の命、甚く昼夜哭き坐しき」とある。このように須佐之男の哭きいさちるエピソードに類似する話が他の記録にも現れるのは、その行為が深い意味を持っているからだと考えられる。しかしほむつわけのみこと誉津別王とあぢすきたかひこ阿遅須枳高日子の場合には神が生贄にされるという解釈を当てはめることは出来ず、このジェスチャーの含意は不明のままである。

ほむつわけのみこと誉津別王や、あぢすきたかひこ阿遅須枳高日子、須佐之男の一見不合理とも見える行動が、実はシャーマンのエクスタシーの秘術ともいえる行動によく似ているのである。「嘆き叫ぶ」ことならびに師匠と候補者の関係はシャーマニズムのイニシエーションを暗示している。『古事記』に記された須佐之男の哭くエピソードでも、『風土記』に登場する阿遅須枳高日子のエピソードでも、問答形式でイニシエーションの儀式を行っていると考えられる。また、阿遅須枳高日子の乗った船は天船、つまりオシリスの船のような他界への交通機関の象徴であると考えられる。

須佐之男命の登場する神話を考察した場合伊耶那岐命と須佐之男命の会話が非常に重要である。実は、須佐之男命は自分の父親、つまりシャーマンの世界で言えば師匠になるが、その師匠に反論せずに、同じ他界への旅を繰り返す希望を表している。また、ここで使った「希望」という言葉は感情に関係なく、昔から伝えられた儀礼の段階に進む意志という意味を表わしている。須佐之男命の姿、哭くこと、「妣が国の根之堅州国に罷らむと欲ふ」という希望はシャーマンの世界に関係がある。また、このシャーマンの世界は生贄の概念を全く排除すると言えない。エクスタシーにな

っているシャーマンは他界へ旅し、儀礼的に死と復活を再現している。シャーマンの技術が神話で語られるのはよくあることで、ゲルマン神話においてもオーディン神はシャーマンの特徴をよく表現しており、つまり「自らに槍で傷をつけて、水と食べ物をやめることで神は儀礼的な死を体験し、イニシエーションの秘密の知恵を身に着ける。」

以上の分析から、須佐之男の哭泣はシャーマニズムの行法の日本的な様式として最古に記録されたものであるという結論に至る。『古事記』の挿話と他の二つの物語のそれとを比べてみれば、神々の行為は不合理で、無意味なものであるとは言えないことである。哭泣は神へ手向けられる言葉であり、世俗世界と神の世界との交流を容易にする為に儀式で発せられる「言語」である。須佐之男はシャーマン儀式の礎を確立するために秘術の手段としてそれをを用い、後のシャーマン達は人間世界のために太古の神の犠牲を再現することに用いたのであろう。

## REFERENCES:

1. 『古事記』校注・訳者—山口佳紀・神野志隆光 小学館 2003
2. 『日本書紀』①校注・訳者—小島憲之・直木孝次郎・西宮一民・蔵中進・毛利正守 小学館 2006
3. 『日本書紀』②校注・訳者—小島憲之・直木孝次郎・西宮一民・蔵中進・毛利正守 小学館 2004
4. 『日本書紀』③校注・訳者—小島憲之・直木孝次郎・西宮一民・蔵中進・毛利正守 小学館 2006
5. 『風土記』校注・訳者—植垣節也 小学館
6. 『魏志倭人伝・後漢書倭伝・宋書倭国伝・隋書倭国伝』岩波書店 1985
7. 諸橋轍次『大漢和辞典』大修館書店 1990
8. 菅江真澄『遊覧記 2』平凡社 2000
9. 西郷信綱『古事記注釈』I 平凡社 1975
10. 藤村久和『アイヌ、神々と生きる人々』小学館 1995
11. 白川静『漢字・生い立ちとその背景』岩波新書 2005
12. 白川静『漢字の世界』II 平凡社 2003

13. 白川静『字統』平凡社 東京 2007
14. 福田アジオ&他(編)『日本民俗大辞典』下 吉川弘文館 2000
15. 片山公壽『祈祷儀式秘作法集』青山社 1997
16. 柳田國男『笑の本願—涕泣史談』柳田國男全集 第十九卷 筑摩書房 1999
17. 柳田國男『笑の本願—涕泣史談』柳田國男全集 第十九卷 筑摩書房 1999
18. 鈴木堂三『日本年中行事辞典』角川書店 1978
19. (2002), *Bible*, King James Version, Zondervan
20. Carleton, James G., (1955), *Festivals and Fasts* (in James Hastings, *Encyclopaedia of Religion and Ethics* V, Charles Scribner's Sons, New York).
21. Frazer Sir James George, (1914), *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, Part IV. Adonis, Attis, Osiris* (2. vol.), The MacMillan Press LTD.
22. Mallory, J.P., (2003), *In Search of the Indo-Europeans. Language, Archeology and Myth*, London, Thames and Hudson
23. Plutarch, *Life of Solon*, translated by John Dryden, <http://classics.mit.edu/Plutarch/solon.html>
24. Poma de Ayala Felipe Guaman, (1936), *The First New Chronicle and Good Government*, translated by Richard Peitschmann, Paul Rivet and Marie Ange S. M. Monges, Paris, Institut d'Ethnologie
25. Sahagun Fray Bernardino de, (1953-1982), *The Florentine Codex: A General History of the Things of New Spain*, translated from Aztec into English by Arthur O.J. Anderson and Charles E. Dibble, The School of American Research and The University of Utah, Santa Fe.

# THE IRON WILL THE DANISH AND FRENCH INFLUENCES IN ENGLISH

**Daniela Obilișteanu**  
danobi\_otto@yahoo.com

An Essay in History

## **MOTTO:**

„1.Begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud. 2.Dette var i Begyndelsen hos Gud. 3.Alle Ting ere blevne til ved det, og uden det blev end ikke een Ting til af det, som er. 4.I det var Liv, og Livet var Menneskenes Lys. 5.Og Lyset skinner i Mørket, og Mørket begreb det ikke.

6.Der kom et Menneske, udsendt fra Gud, hans Navn *var* Johannes. 7.Denne kom til et Vidnesbyrd, for at han skulde vidne om Lyset, for at alle skulde tro ved ham. 8.Han var ikke Lyset, men han skulde vidne om Lyset.”

*Den Helige BIBEL, Johannes 1, 1*

„1.In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. 2.The same was in the beginning with God. 3.All things were made by him; and without him was not any thing made that was made. 4.In him was life; and the life was the light of men. 5.And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not.

6.There was a man sent from God, whose name *was* John. 7.The same came for a witness, to bear witness of the Light, that all *men* through him might believe. 8.He was not that Light, but *was sent* to bear witness of that Light.”

*The Holly Bible, John, 1, 1*

Anno Domini 982, somewhere, in a small fishing harbour, on the western Jutland's kyst<sup>1</sup>.

The dancing flames gilded the huge man's face. The fire profiled his body on the workshop's stone wall and gave the impression of a God at work, another living Hefaistos-Vulcan in his creative mission. Two huge hands handled the huge hammer like in a ritualic dance, hitting the iron in a rhythmic round dance. Large sweat drops fell from his forehead, melting down with the cast metal, and the thing seemed to be alive, there, on the anvil. He beat the iron with a kind of love, because his face was luminous, even happy. He rose, with a big pair of tongs, the red, hot sword and looked at it with the same kind of look as a father would look at his beloved child. Not in vain people nicknamed him: Hans the Iron Man.

It was a nice spring day, after the Easter. In a room built from well polished stones, with a wooden floor, and a large fire place where the soup boiled in a big pot, Frida washed some clothes, in a large plate basin. She started to tremble, as if shaken by a cold thrill. The same thought which had been torturing her for a few days fought with her now. And, in the end, she decided to break the silence and speak with her husband. She went to the workshop.

A long, piercing squeak made him turn his head. The door opened.

From the threshold, a tall blond woman, wearing her hair in two thick plaits, turned around her head like a golden crown, with a long white embroidered lamb skin dress, with large white woven wool sleeves, the right hand on her hip, looked at him in an awful way, so that her blue eyes seemed to be two arrows even able to kill her husband.

- Haans? – she said in an undulating voice.
- Yoo, ...and he looked at her, as if wondering why she was there.
- Og nu, går du?<sup>2</sup>
- Jeg ved det ikke... Måske... jeg vil gå... alene...<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Kyst*, English „coast” (of a sea) (n.trad. D.O.)

<sup>2</sup> „- And now, what can you do?” (n.trad. D.O.)

– Så, derfor, du går...Du ved det den Konge satte min søster i lænker og solgte hun på det Franskman og alle gik dybt ind i moser, efter Mundsdraggon slag<sup>4</sup>.

– On hvad vil du? Hvad ønsker du mig at gøre? <sup>5</sup>

– Vi kunne sælge alle...<sup>6</sup>

– Jeg vil aldrig sælge mine sværd på en Fransk Konge. Aldrig. Kan du forstå det?<sup>7</sup> The man's face was red – red from the fire's heat or red from the strong interior anger that burned him.

He started to sing:

„Mine ere sorgerne

Tunge som bly.

Brændte ere borgene

Der bygte var af ny.”<sup>8</sup>

Frida was so proud of him: priest, captain sailor of the fishing boats, the best blacksmith and merchant of all western coast, rich but free, disobedient towards the King Harald, especially now, when he was in such good friendship with Lothaire, the King of Francs.

– Vil vi tale med Erik, Hagen, Gunhild, Ingvar, Jannik og Karen at tage deres børnene og kome med os på en længe rejse fra havn til havn, for at sælge vores uld stof og vores skolde and vores sværd<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> „– I don't know. Maybe...I'll go...alone” (n.trad. D.O.)

<sup>4</sup> „– So, you go ...You know that the King put my sister in irons and sold her to this Franc man and both of them drowned in the peat bogs, beyond Draggon Mouth's meander.” (n.trad. D.O.)

<sup>5</sup> „– And what do you want, what do you want me to do?” (n.trad. D.O.)

<sup>6</sup> „– We could sell all...” (n.trad. D.O.)

<sup>7</sup> „– I shall never sell my swords to this Franch King. Never. Can you understand?” (n.trad. D.O.)

<sup>8</sup> „So deep my sadness was /my tongue so shy / the castle, was burned / it was built again” (n.trad. D.O.)

– Og dit sværd?<sup>10</sup>

– Jeg vil se, men aldrig en Fransk... <sup>11</sup> For few instants, he remained silent, the huge hammer suspended somewhere, in the air, at an equal distance between him, the anvil, the sword and his wife. Suddenly, the hammer fell with a thunder and Frida saw that a bunch of brilliant golden sparks flew from the sword's surface, in a joyful dance. The giant was silent, only his hands were talking with the sword, the hammer, the anvil and his heart. He looked for answers, but none could give him the waited one. “– Jeg vil aldrig sælge mine sværd på en Fransk Konge. Aldrig. Der er min afgørelse.”<sup>12</sup>

His wife was so astonished and charmed that she wanted to kiss those huge, holy hands. She went out, thoughtful. She wanted to let him in peace, to finish his sword.

Hans took the sword, threw it into the cold water barrel, and then, with a very sharp point of a knife, wrote on his sword: “MIN ØNSKE<sup>13</sup>”.

\*

\*        \*

The huge throne hall was empty. All Kronner Råd<sup>14</sup> members were out. The day's light hands of the sun fought with the evening's wings, in a furious grappling. The red-orange trains of light polished the walls and the things from the hall with bronze shadows. Even the heavy dark green velvet curtains were animated by the bronze light. The dwarf didn't see his

---

<sup>9</sup> „– We shall talk with Erik, Hagen, Gunhild, Ingvar, Jannik and Katy, in order of taking our children and theirs to come with us on a long trip, from harbour to harbour, to sell our wool fabrics and ours shields” (n.trad. D.O.)

<sup>10</sup> „– And yours swords?” (n.trad. D.O.)

<sup>11</sup> „– I shall see, but never to a French...”

<sup>12</sup> „– I shall never sell my swords to the French King. Never. This is my decision”. (n.trad. D.O.)

<sup>13</sup> „MY WILL”. (n.trad. D.O.)

<sup>14</sup> „Council of the Crown”. (n.trad. D.O.)

master's look and, climbing up a high, sculptured, oak arm chair, reached his hand, with the ardent desire to seize the silver goblet, in which Master Knud had poured the perfumed, red wine. His intention didn't escape unnoticed by the King, who kept his eyes upon him. And, at once, the whip's painful flash was followed by an acute scream. Then, the dwarf run away, frowning, looking at Harald under his eyebrows. At once, he cried:

– Jeg vil sige det om vores Dronning!<sup>15</sup>

– Griber han! Griber han! Lukker han i den hvide tårnet! Og lukker den Dronning i sin værelset også!<sup>16</sup> – ordered the King, with his sly, usual look.

The guards ran to catch him and threw some gladiators' net in order to take him. The dwarf fought, struggled and bit any hand he could catch with his sharp teeth. The big, dark hall was crossed by the sinister thunder of king's laughing. From his hidden corner, the old majordomo came out and, stealthily, headed towards Harald's throne, with two big silver candlesticks in each hand. The pale, golden light of the candles fell on the king's long face, making it even longer. He played with his huge gold and pearl necklace, his thoughts strolling across the lands, even to France, where he had some possessions. He knew that King Otthon was angry, but he waited for his anger to rise and rise, till it would generate the long-awaited great war.

Suddenly, his son, prince Sweyn Forkebeard rushed to the hall. He was the most elegant man in all the kingdom. Even his father was behind him. He looked at his father, as he wanted to guess what was on his mind. From his side, he knew very well what he had to do. But he need time, time was everything.

“– Giver tiden, tid!<sup>17</sup>” – he said, in his mind.

---

<sup>15</sup> „– I shall tell it to our Queen!” (n.trad. D.O.)

<sup>16</sup> „– Seize him! Seize him! Lock him in the white tower! and lock the Queen in her room too!” (n.trad. D.O.)

<sup>17</sup> „– Give the time, time!” (n.trad. D.O.)

– Far, Paven Budbringer er her<sup>18</sup>! – said Sweyn, with a neutral voice. But he thought about the 5000 swords he ordered in Jutland, from that special blacksmith, Hans the Iron Man.

– Yo, Sweyn, danker de, sender han til os! Og kan du gå og se dine Mor<sup>19</sup>, answered the king.

Sweyn withdrew, with his face toward his father, but with his mind far away, to his fellows who gathered soldiers and troops, near the German border, near the swamps.

Padre Werinhar, the ex-german *presbiter cardinalis*, entered the huge hall. This tall, very thin blond-reddish man, with a fox look under nearly reddish eyebrows, in his early fifties, advanced, with measured steps, to the golden throne, like in a military expedition where he lacked the sword. But he had the word's sword. Each spoke his maternal language, being sure that the other will understand, but both of them were enough stubborn and didn't want to be the first to thank the other.

– Your Majesty, His Holiness, Pope Benedictus the VIIth sent me with the express mission to invite you to a very special expedition of conquest. As You know, even my German King is preparing himself for such a difficult, but Christian accomplishment.

And he presented his letter to Harald.

The Danish King took the letter, broke the white wax seal, read it, looked again at the seal, read and remained silent, for a while. And then he looked to Werinhar.

– Did His Holiness say something about the payment of the boats and troops?

– As Your Highness very well knows, the Holy See will support a third of the expenses...and the two of You, the rest.

– And Lothaire?

---

<sup>18</sup> „–Father, the Pope's mesenger is here!”

<sup>19</sup> „– Yes, Sweyn, thank you, send him to us! And you can go to see your Mam.”

– He was so charmed by the idea of attacking Britain that he ordered 5000 horsemen and 100 big war boats to cross the Channel.

– Well, it's done. And Harald signed and sealed his WAR WILL consent.

He had this kind of Juda's look, able to buy and to sell anybody and anything.

But none could know that God's plans went another way: all the three war plotters never met, because they died before 986: Harald, after the battle with his son Swyne, Lothaire, maybe poisoned by the archbishop Rothard, and Pope Benedict the VIIth died after his visit to Orvieto, where he let his nephew, Fillipo Alberici become Consul in this State-Town, in 1016. It is mentioned that the Alberici family live there, even in our days.

Only after 80 years, did King William the Conqueror invade and conquer England, after the Hastings Battle and his final victory, in 1066.

\*

\*        \*

Geberga of Saxony was still a powerful woman, even if she was in her seventies. Big, solid like a man, without being overweight, she always knew how to keep all the Court under her strict control, and even her son, King Lothaire. Being in her welcoming room, with her *dames*, Geberga stopped sewing the fine embroidery with golden and silvery characters, and looked at the castle's yard, where Lothaire received a strange messenger.

The trees were in blossom, and the early spring brought some hope in her old soul. But she felt that something was hidden from her sight, hidden from her knowledge, and she didn't receive any particular message from her spies, spread all over Europe's kingdoms.

But the old Queen neglected a throne: *The Holy See*.

Her daughter, Mathilda, had sent her some letters speaking about a future war, but without specific data. And Geberga was so unquiet. She didn't want to quit the battlefield with her son: she was determined to discover what he kept so secret from her. But how? She waited for a propitious opportunity.

– Marie, veut tu envoyer notre guardian à suivre, discrètement, Lothaire et son hôte secret?<sup>20</sup> – whispered the old Queen, taking the young countess near the open window.

The fresh breeze of the spring air played with the young lady's brown hair and a nice smell of cherry in blossom entered the room. A lost chick sparrow flew into the room. The old Queen smiled, finding in this flight a good sign and a pretext to send her *Dames* away.

It was the noon time. She need to eat, and the servant brought the *boeuf*<sup>21</sup> *salade*.

Jean le Petit crept along the king's *cabinet*<sup>22</sup>, to the wardrobe room. Through the hole covered by a picture, the servant could see and listen what the two discussed. Lothaire stood up, while his visitor took a seat on a small arm chair. The king was very preoccupied. He moved his hands continuously, looking at a letter that the young messenger presented to him.

– Je dois Vous avouer que Le Saint Père nous a bien mis en grande trouble...amasser une armée, si vite, un tel nombre...et tous ses amis de Tusculum Le souporteront-ils? Et les marchands de Venice, de San Marin? Envahir, conquerir *Britannia major*?<sup>23</sup> – said the King, with some visible signs of distress on his face.

The young Italian was a perfect diplomat: always smiling, always a convincing one, he knew that his goal was to bring a positive answer to His Holiness and more, to the Danish King Harald, where he also had to go in a short time.

---

<sup>20</sup> „– Mary, do you want to send our warden to follow, discreetly, Lothaire and his secret guest?”

<sup>21</sup> Engl. „beef” (n.trad. D.O.)

<sup>22</sup> Engl. „Cabinet, private room” (n.trad. D.O.)

<sup>23</sup> „– I must confess You that the Holy Father put us into deep trouble...bringing together an army, so quickly, and such a number...and all his friends from Tusculum, would they support him? And the merchants from Venice and San Marino? invading, conquering *Britannia major* = England?” (n.trad. D.O.)

– Je vais vous écrire une lettre d’engagement. Vous allez la rendre chez le Saint Père et une copie chez Harald. J’ai été informé que vous alliez le rencontrer en personne, le plus vite possible.<sup>24</sup>

And the king wrote and sealed himself the two letters.

– Est-ce que vous allez déjeuner avec moi, maintenant que les jeux vont si vite <sup>25</sup>?

– Non, Votre Majesté, je suis pressé. Je dois partir avant que la nuit tombe<sup>26</sup>.

And he took the two letters and hid them between the double of his water skin bottle. Seeing him, outside the King’s room, you would have said he was a rich merchant, but not even the Pope’s personal secret messenger. He said a short: “Au revoir, Votre Majesté<sup>27</sup>” and quit the *cabinet*, looking at the pensive king somehow, crosswise, over his shoulder. He rushed downstairs, like a small whirlwind, and snatched the bridles from the astonished old groom. The young Italian hurled himself on his horse’s back, spurred it on and went out to the big gates of the palace. The mild spring light gilded horse and horseman. And he rode on uninterrupted, for almost five hours, then arrived at an inn where he ordered a room and food for himself and his horse.

The innkeeper was a six feet tall, fat man, with long hands and wide palms and stubby fingers, and dark, rare hair hidden under a dirty, pale green kerchief. His ugly, small, brown eyes searched, inquiring, the young visitor. He didn’t see anything special, no gold money, no jewelry, not even a decent hat – but even an old one, he observed. But something strange, in the young man’s behaviour, asked him a thousand questions. “– Mais s’il est

---

<sup>24</sup> I will write you a letter of commitment. You will give it to His Holiness and a copy to Harald. I was informed that you will met him personally, as soon as possible. (n.trad. D.O.)

<sup>25</sup> „– Would you like to have lunch with me, now, when all the games have been done?” (n.trad. D.O.)

<sup>26</sup> „– No, Your Majesty, I am in a hurry. I must go before the night comes”. (n.trad. D.O.)

<sup>27</sup> „– Good bye, Your Majesty” (n.trad. D.O.)

quelqu'un d'important? Je dois le fouiller un peu, moi-même. Car la vieille Reine ne me pardonnera jamais si je viens de perdre quelque chose... je dois m'organiser moi-même"<sup>28</sup> – said in his mind the highway pirate.

– Jeannot, Jeannot! Va dans la cave et prends une bouteille de rosé de deux ans<sup>29</sup>! – yelled the master at the inn's young groom.

– Oui, maître, j'en apporte, j'en apporte<sup>30</sup>.

The innkeeper received the bottle. The young Italian was sitting in his room, hands on the armchair, waiting for the food and wine. The Geberga's spy opened the bottle and, while the young man picked up a napkin from the floor, he put some brown powder into the wine bottle.

– Je vous en prie, messire, je viens de vous servir moi-même, car vous m'avez payé bon argent, sans marchandiller<sup>31</sup>.

And the innkeeper took the tray with the fried chicken and the bread and the cup from the groom's hands and sent him to his work. Then, he started to pour wine in the silver cup.

– Veuillez- vous boire avec moi?<sup>32</sup> – asked the innocent young Italian.

– J'ai beaucoup des affaires à régler, ici, dans mon auberge, mon fils, mais je vous remercie pour l'invitation. Est-ce que je vais vous éveiller... à quelle heure du matin <sup>33</sup>? – said with a paternal voice the innkeeper spy.

– Deux heures du matin, bon père, je vous en prie<sup>34</sup>.

---

<sup>28</sup> „–But if he's somebody important? I must look my self in his luggage, because, otherwise, the Old Queen will never forgive me if I lose something... I must organize myself" (n.trad. D.O.)

<sup>29</sup> „Little John, little John! Go into the cellar and bring some wine, the rose coloured one, that of two years old." (n.trad. D.O.)

<sup>30</sup> „–Yes, master, I'll bring it, I'll bring it". (n.trad. D.O.)

<sup>31</sup> „–Please, sir, I'll serve you, because you paid me good money without haggling". (n.trad. D.O.)

<sup>32</sup> „– Do you want drink with me?" (n.trad. D.O.)

<sup>33</sup> „– I have a lot of things to do, here, in my inn, my son, but I thank you for the invitation. What hour shall I wake you up in the morning?" (n.trad. D.O.)

And the young Italian, the Pope's real messenger, drank the sleep-inducing wine. Then, he fell asleep in a second. The innkeeper laid the body on the bed, and said in his mind: "This empty bottle worthed some deniers", he said and started to search the young man's luggage.

– Rien, mais rien du tout. Parbleu! Et la commère va me pendre la belle gorge!<sup>35</sup> Peut-être il a du bon vin dans sa bouteille!<sup>36</sup>

And he opened the lid and overturned the bottle, in hopes of tasting the Italian's wine. But nothing fell from the bottle, no drop of wine or even water. Only a strange noise came from the inside. He took his sharp knife from his belt and cut the bottle's tanned skin. And then, a huge treasure appeared before his eyes: two letters with king Lothaire's seal! He slipped them between the wool fabric and the lining of his coat. Then, he imagined what a big purse with shiny gold pieces he will receive from Mother Geberga! Or, better, a job at the palace, he deserved it after so many years on perfect duty! And he shouted at the groom:

– Jeannot, va seller mon cheval pie! Je vais à la ville, acheter du sel<sup>37</sup>.

And he went his way to Geberga's palace, and he was Destiny's hand – he stopped, during king Lothaire's life, Britain's invasion and conquest.

\*

\*       \*

All the night rained cats and dogs.

One could believe it would never stop. And the sea was so rough, the waves so high, the sky so dark. Towards daybreak, at dawn, the wind stopped blowing with a such high intensity and the big boat danced on the hollow sea. His dragon wood sculptured head danced from the bow, under

---

<sup>34</sup> „– Two hours in the morning, good father, please”. (n.trad. D.O.)

<sup>35</sup> „–Nothing, nothing at all! The deuce! And the old witch will hang my beautiful throat!” (n.trad. D.O.)

<sup>36</sup> „– Maybe he has some good wine in his bottle!” (n.trad. D.O.)

<sup>37</sup> „– Little John, go and saddle my skewbald horse! I'll go down the town to buy some salt.” (n.trad. D.O.)

the moon's light. In their small bed, the two children slept as two small angels. Frida looked at them and, with a heavy breath woke them up and started to dress them, telling them to be quiet, not to cry, anyway, because the smallest noise could bring the big dragon in the village, during the night. Frida took the children and, with the other women, started to carry the luggage. The men carried the packed swords and the shields, then the women came with the food and the water, because of "no wine", as Hans said, in agreement with the other men. She didn't look back at her house. Hans didn't look back at his renowned blacksmith's workshop. They needed to forget and to fight for their children's future, to run as far as they could to escape the fierce battle. Kissing his cross, Hans and the other men pushed the big boat to float, and they all started to row. As they were in the open sea, the wind started to blow, more savagely than the previous night. But the big dragon slid like a knife in a big piece of butter, and sailed, for some days and some nights, then they noticed that they were driven by something, flowing like a river in the sea, that protected them and carried them, to the sunset way, far away from their "hus<sup>38</sup>", far away from Harald, far away from Swyne's plots.

And on a clear morning, at the rising dawns, before "alle stjerner<sup>39</sup>" left the sky, they saw the shore.

Hans and the men got off the boat, helping the women and the children to reach the land.

An tall, old and blond-bearded fisherman and his son were fixing their nets in a big boat.

– Hilsen, god morgen!<sup>40</sup> – said Hans, looking in the fisherman's clear blue eyes.

– Morning! – said the fisherman.

– Jeg er Hans, Johannes, og du?<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> „House” (n.trad. D.O.)

<sup>39</sup> „All the stars” (n.trad. D.O.)

<sup>40</sup> „– Hello, good morning!” (n.trad. D.O.)

– I am John, too, said the fisherman with a mild, big smile on his face. Come on ! - and he gave his hand to the stranger who shook it with force.

– Komme de, alle, vi er hjemme, nu!<sup>42</sup>

– Yes, you are all home now! – said the old fisherman, with a friendly sparkle in his eyes.

Suddenly, the sun rose from the sea, and the huge red disk bathed John the Iron man in light.

And with a resolute movement, John the Iron man took his sword from his belt, knelt and put it in front of the fisherman and his son.

– Hvis du er så god, jeg vil give dig min sværd.<sup>43</sup>

– Your sword? – said the fisherman. I never carried a weapon, except my nets and, sometimes, my wife’s knives. But if you say so, we can go and give it to our King, if it is also YOUR WILL.

And all the men went back to the lands, in the village, and the foreign women and the children followed them, all of them carrying something from the big drakkar.

Only John, the Iron man, said in his beard:

– Jo, det er også MIN JÆRN VILJE!<sup>44</sup>

\*

\*       \*

The young man remained silent.

– The drakkar you see here is a messenger from other times, able to tell us that the Vikings, the Danes were very strong, courageous, brave, but cruel people. But, as you saw, not all of them. There were also holy and faithful people. This is the way the conquerors came and remained in England: some in peace, some at war. But only the Word, the Language,

---

<sup>41</sup> „– I am John, and you?”

<sup>42</sup> „– Come, all of you, we are home now”. (n.trad. D.O.)

<sup>43</sup> „– Please, be so kind, this is my sword. I give this to you”. (n.trad. D.O.)

<sup>44</sup> „–Yes, this is also MY IRON WILL!” (n.trad. D.O.)

always, was the *living binder* which united mankind, - said the guide, in the end.

His story was finished.

The Japanese tourists took a lot of pictures and some, more courageous, asked permission to explore the huge, ancient trade boat, for more photos, inside...

Mr. Yashimoto rubbed his hands, his eyes obliquely shiny, small and black, a large smile all over his face.

- Will, you're a gifted student. All my tourists were really charmed as you presented them an almost living British history. They will be delighted to return and tell their friends about the wonderful trip to England and choose another itinerary, the next summer. And so, from mouth to mouth, the name of Will - yours, of course, - will spread in Japan as the best Japanese speaking guide we can recommend. Until then, we would like to invite you on a documentary trip to Japan, to spend your winter holidays with us.

Will, a young blond impressively over six feet tall, with a nice oval face and dark brown hair and brown eyes, wearing a jovial smile, thought about his IIIrd year exams, keeping his chin between the forefinger and the middle one: „- I should be strong in my position, otherwise the Lit(erature) Big Scott will tell me again: ”- Hello, you proud Dane, will you tell us again another story about yours ancestors?” At least, I'll make sure that in the end I will be again the „Japanese Guide” at the Museum next summer.