JAMES JOYCE – STREAM OF CONSCIOUSNESS. THE MANNER IN WHICH FORM GENERATES MEANING

Paul Mihalache
PhD. Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract :This paper attempts to show that there are literary texts – poetry and prose that is, with a high degree of poeticity – and in whose cases meaning does not emerge from textual reference but from its form. In order to exemplify the aforementioned statement, I will namely refer to James Joyce's Ulysses and I will analyse the way in which the author makes use of the known literary technique called stream of consciousness.

Keywords: Joyce, Ulysses, form, content, poeticity

Sintagma ***stream of consciousness*** (*flux al conștiinței*) este introdusă în psihologie de Willam James în 1890.[1] Cu toate că termenul este adesea asociat romanului lui Marcel Proust, *Á la recherche du temps perdu* (1913 - 1927), în critica literară s-au impus argumentele lui Robert Humphrey, care descrie tehnica proustiană ca încercare de recuperare a reminiscențelor conștiinței, astfel monologul interior reprezentând aici un caz distinct[2].

Lăsând la o parte precursorii (nu pentru că nu ar avea vreo însemnătate, ci pentru că discuția ar face subiectul unei lucrări aparte), putem vorbi pentru prima oară despre *flux al conștiinței* în *Ulysses* (James Joyce, 1922), *Mrs. Dalloway* și *To the Lighthouse* (Virginia Woolf, 1925, respectiv 1927), *The Sound and the Fury* (William Faulkner, 1927). Exemplele pot continua cu nume și titluri din cea de-a doua jumătate a secolului XX, începutul secolului XXI, dar le vom menționa doar pe cele mai relevante: Samuel Beckett, *Malone Dies*, Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Sylvia Plath, *The Bell Jar*, Witold Gombrowicz, *Kosmos*, Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquisimas mofetas*, António Lobo Antunes,*O Arquipélago da Insónia*.

Foarte pe scurt, *fluxul conștiinței* presupune o serie de confesiuni care se întrepătrund, adesea indistincte. Însă ambii termeni ai sintagmei sunt folosiți în sens conotativ, ceea ce ne împiedică de la început să-i privim drept noțiuni fixe, posibil de prins într-o singură idee revelatoare. Acest tip de discurs se referă la ceea ce e străin de verbalizarea rațională; cu alte cuvinte – un discurs care, cel puțin parțial, nu e conștient de sine însuși. În mod riguros, ar trebui să ne întrebăm cu privire la posibilitatea de a distinge între diverse niveluri ale conștiinței.

[1] În *The Principles of Psychology* (*Principiile psihologiei*).
[2] *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley & Los Angeles: University of California, 1954), p. 4.

În orice caz, este important de menționat existența a cel puțin două paliere, unul al conștiinței actualizate în discurs verbal și altul care îl precede – gânduri imposibil de redat în fraze coerente. Aspectul esențial al acestui tip de narațiune nu este constituit de caracterul său criptic, cât de faptul că rămâne necenzurată de propria rațiune. Este frecventă eroarea de interpretare la nivel teoretic a celor care asociază tehnica fluxului conștiinței cu încifrarea mesajului prin uzajul unei simbolistici specifice – nu atât pentru că, în mod punctual, nu ar putea fi posibil de identificat exemple în acest sens, cât prin lipsa relevanței: miza este cu totul alta. Inaccesibilul – care diferă în funcție de subiectivismul utilizării limbajului – reprezintă una dintre caracteristicile inerente ale fluxului conștiinței, însă nicidecum un scop în sine. Putem vorbi despre două niveluri ale actului creației: ceea ce face Joyce în *Ulise* nu are nicio legătură cu dicteul automat. Frazele lui sunt încifrate, dar extrem de elaborate și mereu încărcate de semnificații (de unde și caracterul criptic). Aparența discursului care lasă (intenționat) senzația fluxului de gânduri necenzurate de rațiune (cu alte cuvinte, caracterul său amfiguric – termen aflat nu în raport de opoziție, însă de excludere reciprocă – cum ar fi perechea: *anorganic - melancolic* – față de *criptic*) ține de efectul prim și vizează receptarea în plan estetic, nu analiza din perspectivă strict poetică.

Ceea ce ne interesează în continuare se raportează la tehnicile prin care a fost integrat în roman monologul interior, asupra căruia rațiunea nu exercită vreun control. În funcție de criteriile aplicate, putem distinge între mai multe tipuri de monolog interior: cel *direct*, în care nu naratorul se adresează naratarului (dispar mărcile specifice textului scris la persoana a treia – *a spus, a gândit*), iar discursul personajului nu pare să se adreseze nimănui. Gândurile se succed, interferează, luând de cele mai multe ori forma unor scurte poeme în proză. Prin contrast, *monologului indirect* îi sunt specifice intervențiile naratorului din narațiunea heterodiegetică, cu funcție atât de reprezentare cât și de control, care mediază *dialogul* actor-naratar[3]. Însă în privința acestei distincții există o nuanță în mare măsură neglijată de criticii și teoreticienii literari: Cea de-a doua metodă, a monologului indirect, atenuează gradul de ermetism al textului, intervențiile autorului, sub forma unor convenții literare, lăsându-ne în permanență să știm că este vorba despre o serie de amintiri sau închipuiri ale unuia dintre personaje. Iar pasajele au o anumită liniaritate – încep și continuă cu ceea ce, fără ezitare, cititorul poate recunoaște drept gânduri ale personajuluidesprinse de prezent:

Dacă ar fi avut la îndemînă un topor, un vătrai, sau orice armă cu care ar fi putut sfredeli pieptul lui taică-su, omorîndu-l pe loc, James ar fi înșfăcat-o la repezeală. Atît de extreme erau emoțiile pe care domnul Ramsay le stîrnea în inima copiilor, prin simpla sa prezență, cînd îl vedeau stînd așa ca acum, tăios ca lama cuțitului, rînjind sarcastic, nu numai din plăcerea de a-și dezamăgi fiul și de a-și ridiculiza soția, care era de o mie de ori mai bună ca el din toate punctele de vedere (așa gîndea James), ci și dintr-o tainică îngîmfare pricinuită de precizia aprecierilor sale.[4]

Dacă în romanul Virginiei Woolf, *fluxul conștiinței* este întrerupt și (ceea ce ne interesează în egală măsură) introdus de explicații ale autoarei, la polul opus se situează unul

[3] Sintagmele *monolog direct* și *monolog indirect* îi aparțin Yanxiei Sang – *An Analysis of Stream-of-Consciousness Technique in To the Lighthouse*, în *Asian Social Science*, Vol. 6, No. 9; September 2010

[4]Virginia Woolf, *Spre far*, Ed. Minerva, București, 1972, traducere de Antoaneta Răilean, p. 4-5.

dintre cele mai criptice romane ale lui António Lobo Antunes, *Arhipelagul insomniei* (în care apare exclusiv monologul direct). Întregul volum e o înșiruire de impresii, amintiri și scene imaginate, din care lipsește nu doar orice fel de lămurire, ci și legătura cu un timp prezent – al narațiunii (în măsura în care termenul se poate aplica în acest caz):

În timp ce slujnicele de la bucătărie îngrămădeau flori în căruciorul de unde mi s-a năzărit că mirosul din cufere se evapora încetișor, bunicul cu cravată, el care nu purta niciodată cravată, folosea un nasture de aramă ce-i închidea gîtul și tata desprinzînd hățurile din belciug, l-am văzut oprit pe o creastă înainte să o ia din loc iar, l-au găsit dincolo de cimitir privind florile […].[5]

În ambele exemple, oricât de diferite ar fi, avem de a face cu un punct comun: ne situăm în permanență (ca cititori) pe un același nivel. În romanul *Spre Far* avem suficiente indicii încât să rămânem mereu conștienți că suntem puși în fața unor impresii retrospective – *spectatori* ai unei conștiințe și a două planuri cronologice distincte, pe care nu avem cum să le confundăm. Întâmplările, imaginile sau gândurile protagoniștilor din timpul narațiunii evocă (și actualizează) sentimente din trecut. Am spus un singur nivel deși sunt două planuri (cronologice) pentru că este vorba despre un stadiu al receptării, sau al înțelegerii: Indiferent cât de puternice ar fi imaginile care vin din trecut, știm că e vorba despre imagini din trecut și că timpul *real* e altul – cel al narațiunii. *Experimentul* lui Antunes începe și continuă până la final în aceeași notă de ambiguitate dusă la extrem. Și, indiferent cât de avizat ar fi cititorul și în ce măsură ar putea decripta textul, devenindu-i fie și în integralitate inteligibil[6], el rămâne prins într-un singur plan cronologic. Aici nu există un *timp al narațiunii*, ci doar unul al imaginilor evocate.

Ceea ce am vrut să arătăm prin aceste distincții și apropieri va deveni mai explicit în urma analizei unor scurte fragmente din *Ulise*, precum cel de mai jos:

— Cît, domnu'? întrebă femeia.

— Doi litri, spuse Stephen.

O urmări cum toarnă în măsură și de acolo în urcior, lapte gras, alb, nu al ei. Sîni bătrîni, ofiliți. Mai turnă o dată o măsură și încă puțin pe deasupra. Bătrînă și tainică, pătrunse aici venind dintr-o lume a dimineții, poate o mesageră. Aducea laude puterii pline de bunătate a laptelui, turnîndu-l acum pentru ei. Chircită pe vine lîngă o vacă răbdătoare, în zori, pe un cîmp bogat, vrăjitoare pe ciuperca ei așezată, și degetele-i încărcate de riduri grăbindu-i-se pe ugerul umflat. Mugeau înspre ea, cea lor cunoscută, ele, turma mănoasă de rouă.[7]

În romanul lui Joyce, trecerile dintr-un plan cronologic în celălalt, din timpul narațiunii în cel al imaginilor invocate prin fluxul conștiinței se fac printr-o alunecare extrem de subtilă, fiind

[5] António Lobo Antunes, *Arhipelagul insomniei*, Humanitas, București, 2008, traducere de Micaela Ghițescu.

[6] caz în care ar fi indispensabilă una dintre următoarele presupoziții: fie că receptarea depinde exclusiv de intențiile autorului, fie că – în acord cu structuralismul – un text poate fi înțeles în mod exhaustiv doar prin analiza formelor și structurilor sale lingvistice – ambele perspective pun sub semnul întrebării conceptul de *text deschis*.

[7] James Joyce, *Ulise*, Ed. Univers, Bucurști, 1996, traducere de Mircea Ivănescu, p. 19.

aproape imposibil de specificat cum sau unde personajul încetează să se mai afle în prezent și trece nu neapărat în trecut (deși, uneori, da) cât într-un plan al reveriei. În fragmentul citat, prefigurarea întrepătrunderii planurilor e marcată de o virgulă, care altfel nu s-ar fi justificat, după cuvântul *urcior*. Apoi concretul și fluxul de imagini din conștiința lui Stephen alternează relativ distinct: *Sîni bătrîni, ofiliți. Mai turnă o dată o măsură și încă puțin pe deasupra.* Iar în următoarea frază, nivelurile interferează din nou. Abia apoi, până la finalul paragrafului, putem vorbi fără echivoc de *stream of consciousness*. Acestei treceri, sau alunecări dintr-un plan în altul, poate nu neapărat nesesizate de critici și teoreticieni, în orice caz, despre care nu s-a spus nimic – și care nu reprezintă, până la urmă, un procedeu[8] în sine, cât, mai degrabă, un subprocedeu literar, cu foarte puține excepții imposibil de analizat altfel decât în legătură cu *fluxul conștiinței* – vor face subiectul discuției de față și vom încerca să arătăm cum acest mic detaliu tehnic poate influența textul în ansamblul său, și nu doar la nivel formal.

Narațiunea (fie că e vorba despre proză ori despre narațiune în versuri) este asociată tipului de discurs rațional, iar liricul – discursului instinctual-emoțional.[9] Și în poezie intervine un grad de narativizare (atenuat sau chiar anulat în unele experimente de avangardă ale secolului XX)[10]. E important însă de menționat faptul că, odată cu Roman Jakobson, criteriul de diferențiere dintre poezie și proză încetează să mai fie unul cantitativ (în funcție prezența figurilor de stil) devenind unul calitativ (care are în vedere funcțiile limbajului). Cu alte cuvinte, un poem semnifică altceva decât *afirmă*. Discursul poetic nu traduce în cuvinte o realitate preexistentă, ci instituie una coexistentă. Funcția sa descriptivă nu dispare, însă este reorientată.

În continuare, va rămâne de arătat în ce măsură fluxul conștiinței în *Ulise* – dar nu și în romanele Virginiei Woolf, de exemplu – polidimensionează textul, situând unele fragmente nu în proximitatea, ci chiar în interiorul discursului liric. Mai mult, vom încerca să argumentăm că nici experimentele de tipul *Arhipelagul insomniei*, oricât de reușite ar fi din punct de vedere estetic, nu pot fi discutate în același context (enunțat încă de la începutul articolului), în care un procedeu folosit ca marcă a unui text în proză influențează nu doar forma, ci și sensul – independent de apropierea romanului lui António Lobo Antunes de specificul poemului în proză.

O dată cu diminuarea coerenței logice a discursului, cuvintele se izolează și primesc implicit o multitudine de semnificații – nu atât noi, pentru că ele existau deja sub forma unor conținuturi neactualizate – care însă contravin așteptărilor, fiind în dezacord cu ceea ce narațiunea părea să prezinte drept realitate. „Un cuvânt scos din contextul său nu mai are nici o semnificație”[11] Desigur că Roman Jakobson se referea la pierderea acelui înțeles (ori serii de înțelesuri) pe care textul ca întreg (sau, cel puțin, fragmentul de text relevant) îl conferă și totodată îl impune cuvântului. Însă tocmai prin această *pierdere* cuvântul își revendică semnificațiile inițiale; își reactualizează potențialitatea – fapt specific acelui tip de *poiesis* în care limbajul se afirmă pe sine și nu comunică o realitate externă.

[8] Folosim termenul în accepțiunea dată de membrii *Școlii formale ruse*.
[9] Solomon Marcus, *Liric și narativ*, p. 259
[10] Futurism, dadaism, în oarecare măsură și în suprarealism.
[11] Roman Jakobson, *Qu'est-ce que la poésie?*, Paris, Ed. Du Seuil, 1973, p.124

Desigur, nicăieri nu este mai evidentă preocuparea lui Joyce pentru aspectul estetic şi pentru punerea în valoare a formelor lingvistice decât în *Finnegans Wake*. Semnul primează în faţa conceptului. Conţinutul ideatic contează, însă numai în măsura în care ne referim la ceea ce cuvintele au capacitatea de a genera şi nu de a numi. Însă, dincolo de imaginea individului perceput ca *instinct pur* (pe bună dreptate laitmotiv al exegezei joyceiene), acelaşi lucru este valabil şi pentru *Ulise* – fapt care nu mai poate fi pus la îndoială atunci când observăm (dacă ar fi să alegem la întâmplare, riscul de a nu aduce exemple relevante ar fi aproape inexistent) sintaxa frazelor:

Teribil de ceainic. Londra-i ceainic şi eu pur şi simplu ceainic peste tot şi pe bot. (Se freacă de el). După jocurile de salon şi după focurile de artificii ne-am aşezat pe perne pe scară. Sub vîsc. Numai noi doi singuri.[12]

Aparent paradoxală în cazul romanului *Ulise* este funcţia dual pe care o îndeplineşte limbajul (scop şi totodată mijloc), atât ca generator de sensuri, cât şi ca semn care stă pentru un referent – în cele mai multe dintre cazuri, posibil de identificat prin apel la intertextualitate (trimiteri la *Odiseea*, la mitologia greacă, la situaţia socială, politică şi religioasă din Irlanda începutului de secol XX). Cele două calităţi divergente ale limbajului la Joyce nu doar că nu se exclud; ambele propun un acelaşi tip de raport între cuvinte şi realitatea pe care acestea din urmă o instituie: incoerenţa logică specifică fluxului conştiinţei lasă cuvintele în plenitudinea lor semantică. Semnificaţia nu dispare, însă devine greu accesibilă receptorului datorită caracterului pronunţat subiectiv al limbajului reflexiv.

Poezia modernă poate fi metaforică (în sensul atribuit de Paul Ricoeur: fraza, sau chiar întregul text văzut ca metaforă) ori se poate apropia de proză, dar fără să excludă conotaţia. Autorul se foloseşte de pretextul unei scurte poveşti pentru a exprima altceva: o stare – adesea numind nu starea, ci momentul care o declanşează.

Dacă ar fi să împărţim *Ulise* în pasaje caracterizate, pe de o parte, de limbaj tranzitiv, descrieri relativ obiective ale realităţii exterioare, plus scurtele dialoguri dintre personaje, şi limbaj reflexiv, pe de altă parte – monologul interior – am vedea că distincţia este forţată din cel puţin un punct de vedere. Întreg romanul oferă cititorului doar o interminabilă serie de indicii, fie direcţionând receptarea (prin intertext) fie rămânând text deschis, în care receptorul continuă actul creaţiei prin umplerea unor goluri de sens. Este una dintre caracteristicile distinctive ale poeziei: zonele de nedeterminare semantică sunt mult mai extinse decât în cazul prozei. Poezia propune un dialog cu cititorul, iar poetul este cel care doar îl iniţiază.

Coborau treptele dinspre terasa lui Leahy, prudent. Frauenzimmer; *şi în jos pe ţărmul uşor povîrnit şi fleşcăind cu picioarele lor pleoştite afundîndu-li-se în nisipurile noroioase. Ca şi mine, ca şi Algy, coborînd către mama noastră cea măreaţă. Numărul unu îşi legăna greoaie bocceluţa de moaşă, cortelul celeilalte se tot înfigea în nisipul plajei. Dinspre centru au ieşit şi ele. Doamna Florence MacCabe, văduva răposatului Patk MacCabe, mult regretatul, din strada*

[12] *Ulise*, p. 116

Miresei. Una dintre surorile ei m-a tras şi pe mine zbierînd întru viaţă. Creaţie dintru nimic. Ce are ea în bocceluţă? Vreun născut-mort cu aţa buricului atîrnînd, înfofolit într-o lînă grosolană. Aţele tuturor leagă îndărăt, corzile-spre-ţărm-încolăcindu-se a tot ce este muritor. Din cauza asta călugării mistici. Ai vrea să fii precum zeii? Priveşte-ţi în omplalos. Alo. Aici Kinch. Daţi-mi Edenville. Aleph, alpha; zero, zero, unu.

Soaţă şi ajutătoare a lui Adam Kadmon: Heva, Eva cea goală. Ea nu avea ombilic. Privire. Pîntec fără pată, umflîndu-se uriaş, pavăză de piele încordată, nu, grîne alb îngrămădite, strălucitoare, nemuritoare, dăinuind dintru veşnicie întru veşnicie. Pîntec al păcatului.[13]

Ideea care transpare din fragmentul citat poate fi identificată fără mari dificultăţi. În timp ce se plimbă pe malul oceanului, Stephen vede două moaşe, care îl duc cu gândul la naştere, iar reflecţiile dintr-un prezent personal îi proiectează meditaţiile înspre geneza biblică. Însă (dincolo de frazele fără predicat, specifice, de asemenea, mai degrabă poeziei decât prozei) avem doar o lungă înşiruire de imagini şi de simboluri, rămânându-i cititorului sarcina de a face legăturile şi de a completa textul prin actul lecturii. Ca în cadrul unui sorit logic, este specificat doar momentul care declanşează o stare, un sentiment, apoi urmează un flux de imagini (aici, fără caracter narativ) care gravitează în jurul acelei stări, deşi nu o numeşte.

Formularea lui Carl Gustav Jung – *O carte are totuşi un conţinut, prezintă ceva, dar eu îl suspectez pe Joyce că el n-a vrut să prezinte absolut nimic* –ne pune, o dată în plus, în faţa unei întrebări care datează de acum cel puţin două mii trei sute cincizeci de ani, de la *Poetica* lui Aristotel, şi care a fost reluată pe parcursul istoriei abordărilor teoretice ale literaturii, primind o multitudine de răspunsuri, însă niciunul definitiv, general acceptat: *Ce reprezintă conţinutul unei opere literare?*[14]Evident, dihotomia *conţinut – formă* generează implicit o a doua întrebare: *Ce reprezintă forma unei opere literare?* Concepţia cea mai răspândită tinde să asocieze *conţinutului* ceea ce se prezintă într-o operă literară, iar *formei* felul în care se prezintă acel ceva. Nici măcar Wellek şi Warren, în lucrarea lor din 1949, *Teoria literaturii*, nu renunţă complet la acestă diferenţiere, cu toate că propun perechea *material – structură*, ca fiind mai eficientă din punct de vedere metodologic. Nu este vorba doar despre redenumirea vechilor termeni, ci de mutarea accentului pe conceptul de estetic. Materialul (asemenea structurii) cuprinde atât elemente din conţinut cât şi elemente din formă. Teoreticienii americani înţeleg prin distincţia *conţinut – formă* o distincţie care nu serveşte scopurilor poeticii, însă una posibilă, care caracterizează dintr-o perspectivă (fie şi irelevantă) opera literară.

Urmează să vedem care sunt consecinţele acceptării unei astfel de diferenţieri.

Fie că este vorba despre imagini vizuale, ca în cazul poeţilor americani de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi aproape întreg secolul al XIX-lea (William Wordsworth, John Keats, Alfred Tennyson), fie de preponderenţa imaginilor trăirilor interioare, cum se întâmplă la Joyce, aşa-zisele elemente de conţinut reprezintă percepţii poetice şi nu sunt translate în literatură din planul existenţei concrete. Ar însemna să confundăm realitatea literară cu modelul exterior ei. Nu

[13] Ulise, p. 44

[14]În *Poetica*, această întrebare nu a fost formulată explicit; însă Aristotel face în repetate rânduri trimitere la conceptele de *conţinut* şi de *formă*.

există tipare standard (ci doar prototipuri) ale temelor literare (dragostea, războiul, sentimentul tragic etc. – privite ca forme fixe); toate sunt concretizări unice, irepetabile, care iau forma operei literare. În această lumină, analiza din perspectivă psihanalitică a unui poem sau roman poate fi relevantă; nu are, însă, nimic de-a face nici cu esteticul și nici cu știința poeticii. Identificarea unor trăiri sau trăsături psihice ale personajelor cu conceptele analoage din psihologie nu înseamnă altceva decât confundarea planului literar cu cel neliterar (aici, al științei psihologiei). Să presupunem însă (contrar a ceea ce tocmai am afirmat) că descrierea cu suficiente detalii a scenelor din turnul unde locuiesc Stephen Dedalus, Buck Mulligan și Haines – din primele pagini ale romanului *Ulise* – ar fi reflectarea absolută în text a unor întâmplări desfășurate în exact același cadru (și, dacă vrem, că toate descrierile literare ar fi, de asemenea, redări fidele ale unor modele din realitate). Însă știm foarte bine că orice descriere, oricât de amănunțită ar fi, nu este, de fapt, altceva decât o stilizare. Orice peisaj, încăpere, personaj sau chiar acțiune este întregită abia în reprezentarea mentală simultană actului lecturii. Cu alte cuvinte, ceea ce se înțelege în general prin *conținut* variază în funcție de imaginația, formația culturală și chiar starea de moment a cititorului. Putem discuta despre subiectul unui roman de Dostoievski, făcând abstracție de reprezentările diferite pe care le avem asupra personajelor sau decorurilor; dar nu același lucru se poate spune în legătură cu lectura unui roman ca *Ulise*, în care predomină imaginile trăirilor interioare, încifrate într-un limbaj autoreferențial și prin tehnica fluxului conștiinței (și unde toate celelalte imagini: vizuale, auditive, senzoriale, olfactive sunt doar pretexte pentru cele dintâi – ale experiențelor psihice subiective). Putem analiza procedeele și tehnicile literare prin care au fost reproduse imaginile, însă nu putem postula existența unui conținut – altul decât cel exterior operei literare (sentimentul vinovăției, complexul de inferioritate, impulsurile sexuale etc. – așa cum sunt studiate de psihologie). Însă acesta este cel mult un reper, nu parte integrantă a operei literare. Putem, de asemenea, să analizăm caracteristicile psihologice ale protagoniștilor, însă înțelegându-le (oricât de paradoxal ar părea) ca procedee literare subordonate scopului estetic, în indisolubila lor legătură cu *forma* și acceptând lipsa de sens a noțiunii de conținut. Încercarea de a analiza din orice altă perspectivă decât din cea estetică elemente ale unui roman echivalează cu aprecierea cunoștințelor de geometrie ale lui Wassili Kandinsky, atunci când îi privim tablourile. Pentru un biograf (chiar și pentru un istoric) ar putea fi relevant.

Punând pentru moment între paranteze discuția referitoare la opera literară în general, în cazul lui *Ulise* (chiar făcând abstracție de imposibilitatea identificării imaginilor poetice cu corespondentele lor obiective) avem doar formă. Conținutul nu lipsește ca în cazul jocurilor goale de cuvinte (așa cum sugerează Jung), ci este asimilat formei. Cuvintele generează (nu traduc) sensuri. Însă acele sensuri, o dată generate, nu capătă existență autonomă, rămânând identice cu ele însele independent de forma în care ar fi prezentate. Ele înseamnă ceea ce însemnă numai pentru că au fost spuse în felul în care au fost spuse[15]. Nu există psihologie, ci

[15] În sens tare, această afirmație este valabilă pentru orice text literar (privind literatura de ficțiune). Putem fi însă de acord că există autori (aproape exclusiv autori de proză) ale căror cărți ar putea fi rescrise fără să se piardă foarte mult din ceea ce au transmis inițial (și fără să însemne că autorii lor ar fi lipsiți de valoare). Să luăm, de exemplu, cazul lui Sommerset Maugham (exceptând, poate, romanul *Magul)* sau a lui Lion Feuchtwanger (exceptând *Falsul Nero*). La extrema opusă, cărțile lui William

doar psihologie-estetică, nici etică ci doar etică-estetică şi nici politică a Irlandei, ci politică-estetică a unei Irlande fictive, similară (nu identică) Irlandei reale de la începutul secolului trecut, dar o Irlandă subordonată, la rându-i, scopului estetic, la fel cum este fiecare element şi fiecare unitate semantică din *Ulise*.

Suferinţa, totuşi nu suferinţa iubirii, îi strîngea inima. Tăcută, în vis, după moarte venise ea spre el, şi trupul istovit înfăşurat în giulgiurile largi, cafenii, îi răspîndea un miros de ceară şi de lemn de trandafir, iar suflarea ei se aplecase asupră-i, mută, încărcată de reproşuri, avea mirosul cenuşii umezite. Dincolo de mîneca roasă pînă la urzeală vedea marea pe care glasul bine hrănit de alături o salutase ca pe o mamă măreaţă şi blîndă. Cercul golfului şi al orizontului cuprindea o masă lichidă, întunecată, verde. Atunci, alături de patul ei de moarte fusese un bol de porţelan alb primindu-i fierea verde, groasă, pe care şi-o smulgea din ficatul putred în spasme zgomotoase, întretăiate de gemete.[16]

Dezvoltarea acestei teme recurente (ireductibilă la formula generică, adusă iniţial în discuţie) nu poate fi separată de formularea ei în cuvinte – de expresie. Altfel spus, diferitele concretizări ale ideii care apare în fragmentul citat mai sus ţin exclusiv de formă. Nu este vorba doar despre o subtilitate filosofică, de genul concepţiei conform căreia obiectele materiale nu ar fi identice cu ele însele (intuiţie a lui Heraclit, revalorificată de reprezentanţii Raţionalismului, apoi de Immanuel Kant şi confirmată de ştiinţa modernă), când ştim foarte bine că, în practică, ne putem baza în majoritatea covârşitoare a cazurilor pe supoziţia opusă: obiectele materiale nu îşi modifică proprietăţile de-a lungul unor intervale relativ scurte de timp, dacă anumiţi factori externi nu îşi manifestă în mod direct influenţa asupra lor. Postularea conceptului de conţinut nu reprezintă doar o eroare de acest tip. Consecinţele acceptării lui vor duce nu doar la absurdităţi logice ci şi la rezultate complet greşite.[17]

Nu sugerăm în niciun caz ideea că zecile de mii de pagini de analiză a unor texte literare care pornesc de la falsa distincţie *conţinut-formă* ar fi complet irelevante. Există diverse perspective din care poate fi abordat studiul unei opere literare, în care nu contează foarte mult dacă ceea ce considerăm a fi subiectul unui roman e înţeles ca reper exterior cu o serie de concretizări unice în text, sau dacă se pune, pur şi simplu, semnul de identitate între conceptul abstract şi expresia artistică. Dar orice astfel de studiu, indiferent cât de competent şi de aprofundat ar fi, pierde (cel puţin parţial) din vedere orizontul estetic. Una dintre consecinţele neglijării acestui aspect va fi imposibilitatea diferenţierii operei literare de un text neliterar – de exemplu, un roman istoric de un tratat de istorie. Literaturitatea nu reprezintă doar un criteriu metodologic, introdus de Roman Jakobson pentru a putea defini mai convenabil literatura. Este un concept descoperit (nu inventat) de lingvistul rus – element prezent în orice operă literară,

---

Faulkner sau ale lui James Joyce prin traducere sunt, de fapt, rescrise, reformulate şi, implicit, resemnificate, indiferent cât de bune ar fi încercările de transpunere în altă limbă, cum este cazul excelentelor variante româneşti semnate de Mircea Ivănescu (atât după volumele lui Faulkner cât şi după cele ale lui Joyce). Acelaşi lucru se poate afirma, fără îndoială, despre poezie.

[16] James Joyce, *Ulise*, p. 15.

[17] Există cazuri în care erorile de raţionament nu conduc în mod necesar la o concluzie falsă (după cum nici adevărul concluziei nu implică validitatea raţionamentului).

însă nu asemenea unei figuri de stil care poate fi localizată: literaturitatea își proiectează caracterul specific asupra tuturor elementelor din text, literaturizându-le.

Reușita unor experimente ca cel al lui Orson Welles, din 1938, care a dramatizat (sub formă de teatru radiofonic) romanul lui H. G. Wells, *Războiul lumilor*,creând panică în rândurile ascultătorilor, sunt cazuri limită și depind în foarte mare măsură de competența redusă a receptorilor. În realitate, sunt extrem de rare cazurile în care un cititor avizat nu va putea decide în legătură cu caracterul literar, respectiv neliterar, al unui text. Un caz special și care ar merita o discuție aparte este cel al romanelor care mizează în primul rând pe idei – cum e cazul romanelor lui Dostoievski. Literaturitatea lor nu poate fi pusă la îndoială. Putem însă vorbi aici despre trecerea mizei estetice în plan secund? Depinde din perspectiva cui. Din punctul de vedere al scriitorului, cu siguranță că nu – altfel nu și-ar mai fi prezentat ideile sub formă de romane. Dar ideile sunt poate singurele care, într-un anumit sens, au o existență similară deopotrivă în literatură și în afara ei. Datorită caracterului prin excelență abstract al ideilor, acestea pot fi puse în discuție cu aceeași relevanță de un personaj sau de o persoană. Punerea lor în practică este particulară în ambele cazuri, însă dezbaterile generalizatoare sunt similare. De aceea, cu toate că nu confundăm un roman cu o carte de filosofie, putem observa fără nicio dificultate pasaje scrise într-un stil mai degrabă eseistic. Chiar și în acest caz particular, ceea ce formează subiectul unui roman se compune în primul rând din acțiune; iar protagoniștii acționează sub imboldul unor stări psihice, pe fondul unor predispoziții, și așa mai departe. Toate acestea din urmă – acțiune, personaje, stări psihice etc. sunt fără excepție concretizări ale unor prototipuri, iar între expresia artistică și modelul ei real rămâne întotdeauna o distanță ontologică imposibil de anulat.

BIBLIOGRAPHY

1. Jakobson, Roman, *Ce este poezia?*, 1933-1934, traducere de Leonida Teodorescu (format eBook)
2. Joyce, James, *Ulise*, EdituraUnivers, Bucurști, 1996, traducere de Mircea Ivănescu
3. Marcus, Solomon, *Paradigme universale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
4. Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Editura Universității, București, 1984, traducere de Irina Mavrodin
5. Wolf, Virginia, *Doamna Dalloway*, Editura Humanitas, București, 2012, traducere de Petru Creția
6. Yanxia Sang *An Analysis of Stram-of-Consciousness Thchnique in To the Lighthouse*, în *Asian Social Science*, Vol. 6, No. 9; September, 2010 (format eBook)