THE UNWRITTEN LAWS OF CREATIVE WRITING

Simona CONSTANTINOVICI, Associate Professor, PhD, University of the West

Abstract: In recent years, creative professional writing underwent various forms of manifestation, most often within an institutional framework. Major universities around the world don't overlook such a phenomenon. And they do this very often trough the voice of some elite intellectuals. We have tried to show that, beyond the pleasure of writing, there are also some constraints, assumed in different ways by writers. Avoiding superlatives and too long sentences, or the pertinent use of terms and brackets, are just some of them. To understand how a literary text works means to recreate it. Under such circumstances, both reader and interpreter cannot ignore the creative writing techniques.

Keywords: writing, text, constraint, pertinent, technique

Argument

În unele lucrări consacrate teoriei literare sau naratologiei, sensul conceptului de *scriitură* se suprapune peste acela de „stil individual" al autorului." [1] Amândoi termenii, *scriere* şi *scriitură*, trimit la fr. *écriture*, cu menţiunea că *scriitură* acoperă un câmp semantic mult mai alambicat, definibil în funcţie de teoreticianul la care se face referire (Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry, Michel Foucault, Jean Baudrillard etc.), în funcţie de domeniul vizat (critică literară, teoria literaturii, filosofie etc.), în funcţie de curent sau mişcare culturală. Conceptul a fost introdus, în 1953, de R. Barthes, în lucrarea *Le degré zéro de l'écriture*, şi utilizat în definirea statutului literaturii în relaţie cu istoria şi societatea: «între limbă şi stil există loc pentru o altă realitate formală: *scriitura*; (...) Limba şi stilul sunt obiecte; scriitura este o funcţie: ea e raportul dintre creaţie şi societate, este limbaj literar transformat de destinaţia sa socială». Dată fiind această realitate dezarmantă, nu ne propunem să tratăm exhaustiv, în lucrarea de faţă, astfel de concepte. O sinteză de acest fel rămâne apanajul dicţionarelor de specialitate. Pornim, în demersul nostru, de la premisa că scriitura se poate învăţa. Există nişte legi nescrise, nişte paşi de urmat, nişte repere de neocolit. Vom pune, din start, semnul egalităţii între *scriere* şi *scriitură*, asumându-ne totodată acest risc.

Legea constrângerii

Renunţarea la unii termeni, care nu prezintă un grad adecvat de *lizibilitate*, ia forma unei adevărate mize în cazul unui scriitor care se respectă. E drept, sunt şi nenumăraţi scriitori care-şi asumă *ininteligibilitatea*, spun că stilul o cere, că altfel nu e posibil. Alţii, în numele simplităţii, acurateţei textuale, înlătură dintru început termenii neologici stridenţi, regionalismele, arhaismele, cuvintele de argou etc.

• *Evitarea superlativelor.* Spre exemplu, un scriitor îşi propune să nu folosească extrem de multe *superlative*. Sau chiar să renunţe definitiv la ele. Ce înseamnă, de fapt, să foloseşti *superlative*? E o modalitate adesea uzitată, pentru că ţine de o tendinţă binecunoscută a fiinţei umane, aceea de a exagera, de a exprima cât mai intens, cât mai colorat cu putinţă, un gând, o

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

stare, de a descrie cât mai participativ un obiect, o fiinţă, o stare. Renunţarea la superlative recreează textul. Îl remotivează.

În prelungire, un scriitor, în urma criticilor primite într-un cadru instituţionalizat, cerc literar, cenaclu, atelier, universitate, crede că ar fi mai nimerit să estompeze suita determinanţilor, care uneori funcţionează în regim de redundanţă absolută. Nu toţi determinanţii vor fi excluşi. Ştiinţa lui rezidă acum în putinţa şi voinţa de a selecta acei termeni pertinenţi într-un anumit context, fără de care sensul ar avea de suferit. Cu ajutorul computerului se trece la sublinierea tuturor determinanţilor din text. Urmează etapa selecţiei, care comportă „măsurarea" acestora din punctul de vedere al conţinutului, formei şi uneori este analizată chiar dimensiunea sau poziţionarea lor în (con)text (postpunerea, antepunerea, intercalarea altor lexeme între determinat şi determinant).

„Puneţi vocabularul în compartimentul de sus al trusei cu unelte şi nu depuneţi niciun efort conştient de a-l îmbunătăţi. (O veţi face în timp ce citiţi, desigur... dar la asta ajungem mai târziu.) *Unul dintre lucrurile cu adevărat rele pe care le puteţi face când scrieţi este să împopoţonaţi vocabularul* (subl. n.), căutând cuvinte lungi pentru că vă simţiţi poate puţin ruşinat de cele scurte pe care le ştiţi. Asta e ca şi cum ai îmbrăca un animal de casă în haine de seară. Animalul e stânjenit, iar persoana care a comis acest act de înfrumuseţare premeditat ar trebui să fie şi mai stânjenită. [...] Ţineţi minte că regula de bază a vocabularului este: *foloseşte primul cuvânt care-ţi vine în minte, dacă e potrivit şi colorat*." [2]

Sigur că aceasta este situaţia ideală: scriitorul conştient de ceea ce trebuie să facă, impulsionat, uneori în chip magic, de raţiune. Fiecare scriitor are o teorie proprie relativ la mecanismul de declanşare a frazei, la procedeele de susţinere a unei construcţii romaneşti. Teoria se consolidează pe măsură ce textele sunt scrise. Şi fiindcă textele sunt „confecţionate" din cuvinte, vor putea fi decelate, de bună seamă, unele puncte comune în toate aceste teorii. La început, scriitorul tatonează în câmpul vast al literaturii potenţiale, încearcă tehnici noi sau revine la cele vechi, reia teme, obsesii, personaje, taie pasaje întregi, adaugă, la cele scrise, fragmente care pot sau nu să adere perfect la forma iniţială a textului. „[...] Flaubert avea, în legătură cu stilul, o teorie: aceea a cuvântului potrivit (*le mot juste*). Iar cuvântul nimerit era acela – unicul – care putea exprima perfect ideea. Obligaţia scriitorului era de a-l găsi. Dar cum ştia că l-a nimerit? Asta i-o spunea auzul: cuvântul era *juste* când suna bine. Ajustarea aceea perfectă dintre fond şi formă – dintre cuvânt şi idee – se traducea în armonie muzicală. În consecinţă, Flaubert îşi supunea toate frazele probei de la gueulade (a strigătului în gura mare, a vociferării). Ieşea afară ca să citească răcnind cele scrise, pe o scurtă alee mărginită de tei care există şi acum acolo unde a fost căsuţa lui de la Croisset: l'allée des gueulades (aleea strigatului). Acolo citea aproape zbierând cele scrise, şi urechea îi spunea dacă nimerise, ori dacă trebuia să mai caute cuvinte şi fraze până la aflarea acelei perfecţiuni artistice pe care a urmărit-o cu o tenacitate fanatică, până a atins-o." [3]

Scriitura şi tehnica sunt aspectele de căpătâi ale formei literare. E de la sine înţeles că, pentru a scrie, să zicem, o proză bună, cuvintele nu sunt suficiente. Observăm lesne, şi în cazul în care vrem să scriem o poezie bună, cum cuvintele devin neputincioase. Cuvântului îi mai trebuie ceva pentru a se întregi, pentru a se transforma în poezie, acea, probabil, fără vârstă "intenţie de bulversare a cadrului poetic tradiţional." [4] O dimensiune aparte pe spaţiul căreia să se manifeste liber. Un exemplu de cum se face poezie este George Bacovia. În *Stanţe burgheze* (1946), Bacovia utilizează, în poeme textualizate pe verticală, din lexeme

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

predominant nominale (care haşurează câmpuri semantice proprii întregii sale lirici), tehnica atonalismului sau dodecafonismului. „Tehnica dodecafonismului poate fi folosită uneori, parţial, pentru exprimarea stărilor emoţionale depresive, de groază, a unor halucinaţii, pentru evocarea unor imagini fantastice, ca metodă subordonată unei concepţii generale realiste.” [5] Şi punctuaţia forte contribuie la marcarea acestei „deviaţii” a muzicalităţii poetice.

Dacă ar fi să dăm un exemplu de *constrângere extremă* la care se poate înhăma un scriitor, am apela fără ezitare tot la Georges Pérec, scriitorul francez care a conceput un roman, *La Disparition*, publicat în 1969, fără să folosească măcar o dată litera *e*, despre care se ştie că e cea mai frecventă în franceză. Constrângerile cele mai arbitrare pot fi de bună seamă fixate, dar scopul este cel care, până la urmă, face legea. „Acel mare năzdrăvan care a fost Georges Perec, la un anumit moment din viaţa lui a cultivat cu nostalgie ideea de a scrie o carte tot atât de vastă cât şi lumea. Apoi a înţeles că nu o putea face, şi s-a mulţumit, într-o carte ce se intitulează, întocmai, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, să descrie „în direct” tot ce se petrecuse în place Saint-Suplice de la 18 la 20 octombrie 1974. Perec ştie foarte bine că despre piaţa aceea s-au scris multe lucruri, dar îşi propune să descrie restul, ceea ce nici o carte n-a povestit, totalitatea vieţii cotidiene. Se aşează pe o băncuţă, într-unul dintre cele două baruri ale pieţii, şi timp de două zile notează tot ce vede, diferitele autobuze care trec, un japonez care-l fotografiază, un domn cu impermeabil verde; observă că toţi trecătorii au cel puţin o mână ocupată, cu o geantă, o valijoară, sau cu mâna unui copil, cu zgarda unui câine; înregistrează până şi trecerea unui domn care seamănă cu Peter Sellers. La 2 p.m. ale lui 20 octombrie, se opreşte – imposibil să epuizeze tot ce se întâmplă în oricare loc din lume şi, la urma urmei, cărţulia lui este de 60 de pagini şi poate fi citită într-o jumătate de oră. Afară de cazul în care cititorul nu o degustă lent timp de două zile, încercând să-şi imagineze fiece scenă descrisă. Dar în sensul ăsta n-am mai vorbi de lectură, ci de un timp al halucinării. În acelaşi mod, putem să folosim o hartă geografică pentru a ne închipui călătorii şi aventuri extraordinare, dar în acest caz harta a devenit pur stimulent, iar cititorul s-a transformat în narator.” [6] De la desenul timid al personajului kunderian, căruia cuvintele îi sunt insuficiente în actul descrierii unei realităţi, la excentricitatea scriitorului francez, care vrea să se transforme în demiurg atoateştiutor, nu e decât un spaţiu cu o singură dimensiune, relativ uşor de parcurs când se cere să explici în ce rezidă dificultatea de a-i înţelege pe scriitori.

Atâta chin, atâta cenzură, pentru a obţine un text care-şi etalează lizibilitatea într-o formă bizară! „Ştiţi ce este o lipogramă? E un text în care se evită, cu bună ştiinţă, folosirea unei anumite litere – lucru greu de realizat atunci când textul respectiv umple o carte întreagă.” [7] Şi la noi, avangardiştii de factură suprarealistă, Saşa Pană şi Moldov, spre exemplu, scriu împreună un „roman” [8] purtând titlul *Alfabet*, „în care toate cuvintele încep cu aceeaşi literă, iar discursul se coagulează după principiul aliteraţiei, într-o adevărată cascadă de paronomasii”. [9]

Herta Müller este şi ea exersată în arta ineditului lexical şi stilistic. Scriitoarea de etnie germană, nobelizată, ştie să facă artă din repetarea unui cuvânt. *Cercul* sau *rotundul*, prin simbolistica lui, e ilimitat sau, mai bine zis, permite interpretarea sensului ca un parcurs interminabil. În „vârtejul” lui *rotund* intră, pe milimetru pătrat, realităţi divergente, multe (în aparenţă?) incompatibile: *masă, soare, tavă, catarame, brăţară, ceas, nasturi, pupile, ziuă, îngheţată, cupă, unghii, monede, femei gravide, bastoane* etc. „M-am gândit şi la zilele când formele obiectelor din jur devin un supliciu pentru mine: mă aşez la masa din stradă a unei cafenele; masa e *rotundă*. Deasupra mea străluceşte un soare *rotund*. Vine chelneriţa cu o cârpă

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

umedă şi şterge masa. Tava chelneriţei e *rotundă,* la fel şi cataramele de la pantofii ei, brăţara, ceasul de la mână. Nasturii de la bluză – *rotunzi*; pupilele căprui din albul ochilor ei – la fel. Pe jumătate amuzată de *rotunjimile* unei zile, comand o îngheţată, şi-mi trece prin cap că *forma* ei *sferică* va fi, desigur, în ton cu ziua. Când chelneriţa soseşte cu îngheţata, iată că şi cupa în care mi-o aduce e *rotundă,* la fel şi paharul cu apă, rotocoalele umede pe care le lasă pe masă. Unghiile îmi sunt *rotunde.* Şi, până la urmă, chiar şi monedele cu care plătesc consumaţia. Astfel de aglomerări s-au produs şi cu femei gravide, cu bastoane sau cu indivizi cărora le lipsea un deget." [10]

Aceste modalităţi de a scoate din comun romanul sunt bizare numai dacă mental nu vrem să admitem că arta de a scrie şi cea de a desena nu se exclud, ba chiar se suprapun în unele aspecte. Când spunem despre un individ că *are ochii migdalaţi*, în primă instanţă ne vine în minte imaginea migdalei. Avem tendinţa de a merge mai departe şi de a desena această realitate. De a glosa, în fond, în limitele unei realităţi cunoscute. Când spunem *are nasul coroiat* ne gândim la forma acestuia, care aduce cu a unui cârlig. Aşadar, figura geometrică de referinţă ar fi, în acest caz, un semicerc. Trupul uman, aşa cum îl descoperă copiii, spre pildă, e format, la început, dintr-o serie de figuri geometrice de diferite mărimi: cercuri, pătrate, dreptunghiuri, triunghiuri etc. Prin figuri geometrice ei povestesc precum ar face-o cu ajutorul cuvintelor. "Pentru cei dispuşi să treacă dincolo de utilizarea spontană a cuvintelor în viaţa de fiecare zi, să mediteze, să-l urmărească pe fiecare în parte, iar, apoi, în îmbinări (sintagme, propoziţii, fraze), aşa cum apare de obicei, întrebările şi reflecţiile vor întrece cu mult aşteptările." [11]

Romanele-colaj ale artistului plastic Max Ernst pot vorbi o limbă mult mai accesibilă decât romanele formate din cuvinte. Desenele cuprinse între coperţile unei cărţi vorbesc aşa cum numai cuvintele ar putea s-o facă. Cu menţiunea: nu orice aranjare de cuvinte „prinde glas". „Colajul este un procedeu de compunere folosit în pictură, muzică, literatură, constând în introducerea de elemente eterogene, de sine stătătoare, cu scopul de a crea contraste imprevizibile." [12] În literatura franceză, scriitori precum Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor etc., catalogaţi la ceea ce s-a numit, în istoria literaturii, *nouveau nouveau roman*, sunt creatori de *cărţi-colaj*, de *texte-bricolaj*, un fel de structuri verbale disparate aflate într-o permanentă căutare a unităţii (primordiale). Mişcarea postmodernistă îşi revendică şi ea acest procedeu inedit, mereu în goana după semnificaţii suplimentare.

• *Evitarea frazelor lungi*. Puţini scriitori reuşesc „să îmblânzească" frazele lungi (Marcel Proust, Milan Kundera, Camil Petrescu, George Călinescu, Mircea Horia Simionescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Daniel Vighi). De obicei, acestea sunt caracterizate prin coerenţă scăzută, repetiţii inutile, subordonate multiple introduse prin pronume relative, intercalări şi paranteze explicative care ambiguizează semantismul.

A arăta cum se poate scinda o frază lungă în propoziţii mai scurte, luând ca suport fragmente din romanul călinescian, spre exemplu, e o lecţie de reinventare a limbii române. Textul se va remodela din punct de vedere gramatical, semantic şi stilistic, dar nu va fi, în aceste condiţii, niciodată, identic cu primul. E un alt text. Forma lui e alta, chiar dacă, în linii mari, rescrierea a încercat să nu denatureze sematismul iniţial. În romanele lui Daniel Vighi există, adesea, perioade impresionante, fraze întinse şi pe două pagini, amintind de arta povestitului la cronicarii români. Un adevărat arsenal de procedee narative trebuie scos, în acest caz, la atac. Logica se poate oricând destrăma dacă un ochi treaz nu veghează permanent asupra ei. Iată un exemplu în acest sens:

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

„– Frumoase locuri, zice singurătatea mea, eu la voi mă uit şi sunt furnică, şi mă plimb peste piatra din iarba de sub arborele cel bătrân şi din apropierea băncii pe care stă Ucunuţ, protagonistul, şi sunt furnică, şi el, protagonistul meu, este înfăţişarea mea pentru ceilalţi, în timp ce eu sunt acum păsăruică măruntă şi caut prin crengile arborelui ăstuia bătrân, nu departe de ferma agricolă de producţie Rappenhof, din statul Baden-Würtemberg, şi ciugulesc de pe mugurii desfăcuţi cojile cele dulci, mă plimb iute-iute pe crengi şi ciugulesc cojile mugurilor celor descojiţi, umflaţi, rămaşi în urmă cu îmbobocirea, rămaşi foarte în urmă, că acuşica e luna mai, eu stau pe bancă, alături stă protagonistul şi în depărtare, pe câmp, se văd nişte cai cu doi oameni, caii pasc şi cei doi oameni se uită la ei, este departe şi nu se vede dacă oamenii aceia sunt tineri, sunt bătrâni, sunt bărbaţi, sunt femei, se văd doar siluetele lor de oameni lângă siluetele cailor, şi sunt dealuri pe aici, localitatea – sau ferma – se numeşte Rappenhof, aşa se numeşte localitatea unde stă domnul Ucunuţ pe o bancă sub un arbore bătrân, şi Nathalie, colega lui de la Akademie, mult se miră că adică de ce, că adică de unde Rappenhof, că aşa ceva nu există prin împrejurimi, mult se miră şi pe bună dreptate, din cauză că ea ştie, că merge zilnic cu maşina ca să ducă fetele la şcoală, pe Lise şi pe Zoe, şi ştie că nu există niciun fel de Rappenhof; unde-i fi ajuns dumneata, domnule Ucunuţ, în ce realitate paralelă ai stat pe o bancă sub un arbore bătrân cu mugurii umflaţi târziu, acum, la sfârşit de aprilie, când împrejurimile sunt deja din belşug parfumate de flori de soc, de flori de liliac, de alte flori albe şi roz-bonbon ale unor arbuşti banali, atât de banali încât nu le ştii numele, sunt alături de tine de o viaţă, şi tu eşti în altă realitate, ai intrat altundeva, într-o altă dimensiune, eşti în ţinutul de dincolo şi stai la margine de fermă, acolo, pe lumea cealaltă, şi-ţi pare că eşti acasă, acolo, pe bancă, şi e aşa ca şi când ai fi pe dealurile de la Baraţca, unde e podgoria Aradului, sus pe deal, acolo sunt ceva ferme, acolo sunt şi cai şi siluetele unor oameni-nici-copii-nici-femei-nici-bărbaţi, te uiţi la tine, stai pe banca de la marginea dealului unde este localitatea Rappenhof şi te vezi, te uiţi la tine, la faţa ta în lume, la aspectul tău, la masca şi dimensiunea Ucunuţ a existenţei tale, şi aluneci, ieşi din ea ca dintr-o găoace, redevii, cazi în subiectivitatea persoanei întâi.” [13] Aşezat confortabil într-un prezent inedit, în spaţiul-paradis al creaţiei la care scriitorii şi artiştii râvnesc de când lumea, dar şi într-un trecut cu mai multe straturi, Daniel Vighi se descriptează în pagină fără menajamente, mânat de sentimentul acut al nedesăvârşirii de sine. Autorul are o viziune aproape animistă asupra lumii. Oscilarea între două lumi, una vie, cealaltă moartă, alcătuită din chipuri defilând uşor pe firul amintirii, se petrece permanent sub prezenţa protectoare şi mobilizatoare a naturii.

• *Cum dăm putere unui cuvânt?* La această întrebare doar scriitorii mari pot răspunde. Iată ce scrie Kundera despre folosirea cuvântului *mânăstire* într-una din creaţiile lui Stendhal: „Dacă nu-i este dat omului să trăiască împreună cu fiinţa iubită şi să subordoneze totul dragostei, îi rămâne a doua posibilitate de a-i scăpa Creatorului: să meargă la mânăstire. Şi Agnes îşi aminteşte de-o frază din romanul *Mânăstirea din Parma* de Stendhal: «se va retrage la mânăstirea din Parma». Fabrice a plecat; s-a retras la mânăstirea din Parma. Nicăieri, pe tot parcursul romanului, nu apare nicio mânăstire; şi totuşi, această unică frază din ultima pagină a cărţii e atât de importantă, încât după ea şi-a intitulat Stendhal celebrul său roman; căci ţelul final al tuturor aventurilor lui Fabrice era mânăstirea; un loc ascuns de lume şi de oameni.

Cândva, la mânăstire se duceau oamenii aflaţi în dezacord cu lumea, oameni care nu-şi asumau nici necazurile, nici bucuriile ei. Dar întrucât secolul nostru refuză să recunoască dreptul oamenilor de a fi în dezacord cu lumea, mânăstirile în care putea să se refugieze Fabrice

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

nu mai există. Au dispărut locurile ascunse de lume şi de oameni. N-a rămas după ele decât amintirea, idealul mânăstirii, visul mânăstirii. Mânăstirea. Se va retrage la mânăstirea din Parma. Mirajul mânăstirii." [14] Iată cum, un cuvânt aparent „fără greutate" numeşte, de fapt, calea călătoriei textuale. Cuvântul *mânăstire* ţese fir cu fir, discret, în umbra marilor întrebări existenţiale, întregul roman stendhalian.

În literatura română, *Dicţionarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu explică, poate cel mai bine, cum se construiesc, pornind de la şi din cuvinte, romanele, cum e posibil ca un text să reziste prin muzicalitatea şi consistenţa unor vocabule. Acest dicţionar atipic este, de fapt, "un roman al preparativelor pentru scrierea unui roman, dar şi un roman al pulverizării romanului (genul ca atare). Sub cupola alfabetică extrem de fragilă a acestui ansamblu, autorul face de toate: îşi încearcă mina, copiază pagini de excelenţă, teoretizează, construieşte mici piese epice încheiate la toţi nasturii, face liste şi fişe de personaje, unele posibile, altele absurde sau fantasmagorice, imaginează cărţi, titluri, autori, radiografiază persoane din imediata sa apropiere, pune în funcţiune – prin cele mai neaşteptate jocuri de cuvinte – mecanismele intime ale limbajului, construieşte identităţi heteronime, inventează familii, neamuri, ţări, glosează pe marginea unor titluri şi idei, ia în răspăr temele mari şi tratează în registru grav subiecte minore, îşi dezvăluie condiţia de muritor, cu neajunsurile, temerile, plăcerile şi aprehensiunile ei. El e un scrib, un grefier, un reporter, un diarist, un degustător de artă, un poetician, un parodist, un meloman, un filolog, un istoriograf, un colportor de ştiri, un copist, în cele din urmă un scriitor. Îmbracă toate identităţile celui care scrie, toate identităţile celui care citeşte (cărţi şi scene de viaţă), toate identităţile celui care aude şi vede, pipăie şi miroase, schimbând mereu perspectivele, distanţele, atitudinile, mijloacele şi instrumentele.

E un fel de om-orchestră, un decatlonist al culturii, un Bouvard şi un Pécuchet ai lumii postmoderne, reuniţi într-un perspicace cabotin al discursului, dar înainte de toate un şaman al onomasticii şi al imaginaţiei caracterologice. El ştie că în spaţiul literaturii oamenii se fac cu cuvinte, pentru că oamenii sunt sau ajung să fie expresia propriilor lor nume. Dicţionarul lui Mircea Horia Simionescu reprezintă o lovitură de graţie dată personajului clasic, gândit ca un om în carne şi oase, cu cap, mâini şi picioare, care se naşte, trăieşte şi moare. Personajele pot să fie – în cazul său – şi cărţi, creioane, fluturi, tunuri, insecte, mecanisme, medicamente, pentru că în realitatea numelor pe care le poartă ele pot să semene cu toate acestea. Suntem nevoiţi să recunoaştem că, după Balzac, Rebreanu, Dostoievski, personajele nu mai pot semăna cu realitatea umană, ci cel mult cu substanţa lor antroponimică. Un specialist în lingvistică sau în filozofia limbajului ne-ar putea probabil convinge că de la onomastică la ontologie drumul se desfăşoară într-un singur sens, cel al arbitrarietăţii." [15]

Sunt binevenite parantezele?

Ce nu mai încape în frază, surplusul informaţional, e adesea pus de scriitori, romantici, realişti, existenţialişti, avangardişti, postmoderni sau de altă factură, în paranteză. Sau, într-o altă formulă, sub ambalajul pretenţios al notelor de subsol. Gramaticile sugerează, aproape în unanimitate, că semantismul mesajului nu se diminuează prin renunţarea la paranteze. Acestea funcţionează în regim de incidenţă la nivel frastic, sunt, de obicei, lesne de decodat. „Parantezele închid: **a.** un cuvânt, **b.** un grup de cuvinte, **c.** o propoziţie, **d.** o frază." [16] „În retorică, figură de construcţie cu implicaţii semantice, formă de hiperbat, care se realizează prin intercalarea în enunţ a unei propoziţii/ unui cuvânt străine de construcţia iniţială a frazei; de

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

obicei, această întrerupere a fluxului sintactic normal cuprinde o reflecţie, o sentinţă sau o reacţie emoţională şi posedă intonaţie independentă: *Mais un fripon d'enfant* (**cet âge est sans pitié**)/ *Prit la fronde, et d'un coup tua plus d'à moitié/ La volatille malheureuse* – „Dar un ştrengar de copil (vârsta aceasta e fără milă)/ Luă praştia şi, dintr-o lovitură, aproape ucise/ nefericita zburătoare" (La Fontaine)." [17]

Editorii numesc parantezele, cu un termen aparţinând jargonului profesional, „burţi", adică materie aluvionară, adusă firesc în fluxul gândirii şi la care se poate cu uşurinţă renunţa. Pentru binele textului, desigur.

Cât despre opinia scriitorilor, vizavi de acest element constitutiv al textului, ei vor încerca, fără îndoială, să-şi apere „produsul", apelând la noima noilor tehnici de construcţie a romanului. Paranteza nu este nicidecum o înfloritură, ea e aşezată în text pentru a prelungi sau fortifica o idee, pentru a modela mai bine o descriere. Pentru a arăta, pe alocuri, superioritatea autorului în raport cu legile textului. El e decis să stăpânească o lume infinită uzând de toate însemnele scrisului, oricât de bizare ar părea unele dintre ele. Dintotdeauna scriitorii au fost tentaţi să rupă echilibrul frazei prin intruziunea unor paranteze. În actul lecturii, ele pot trece neobservate (se sare voit peste pasajul care conţine o paranteză), nu întotdeauna cu câştig de cauză asupra cititorului. „Există, inevitabil, momente de neatenţie sau de atenţie slăbită faţă de text, ca atunci când lecturi inadecvate rezultă din anumite obsesii. Însăşi starea de implicare poate fi răspunzătoare pentru unele lecturi greşite: cititorul profund implicat poate neglija unele porţiuni de text sau anumite nuanţe (care i se pare că-i distrag atenţia), cum se întâmplă când te laşi purtat de acţiunea unui roman şi sari peste un pasaj aparent mai puţin semnificativ, o descriere, să zicem, care totuşi, poate conţine informaţii esenţiale. Asemenea accidente sunt întodeauna posibile pe parcursul lecturii, mai ales în timpul lecturii implicate." [18] Accidentul care constă în omiterea, premeditată, de cele mai multe ori, a parantezelor din actul lecturii, privit ca o eroare, ar putea fi corectat la o recitire a textului.

În romanul lui Milan Kundera: „Gestul acela nu a dezvăluit nicio esenţă a farmecului doamnei – s-ar putea spune, mai degrabă, că doamna m-a făcut să cunosc farmecul unui gest. *Căci gestul nu poate fi considerat proprietatea unui individ, nici creaţia acestuia (omul nefiind în stare să-şi creeze un gest propriu, absolut original, ce-i aparţine numai lui), nici măcar instrumentul acestuia; adevărul e tocmai pe dos: gesturile sunt cele ce se servesc de noi, iar noi suntem instrumentele, marionetele şi întruchipările lor.*" [19]

Fiecare timp al enumerării, care se declanşează după semnul grafic două puncte, poate fi punct de plecare pentru un alt episod al naraţiei. Concentrarea acestora în enumerare sau, alteori, în limitele ambarasante ale unei paranteze, dă seama despre insignifianţa sau, dimpotrivă, importanţa lor la nivelul textului în ansamblul său. Semnul grafic două puncte, care apare cu frecvenţă mare în textul romanesc al lui Kundera, devine amprentă, o caracteristică a stilului său. Paranteza, de asemenea.

Inconveniente de ordin tehnic în elaborarea frazelor lungi, unele insesizabile nici măcar de autor: nesincronizarea perfectă a timpilor frazei; greşeli involuntare de acord; ambiguizarea sensului prin aşa-zisul fenomen al disoluţiei textuale. Ce inculcă la cititorul leneş acest demers? Mai mult ca sigur, abandonul frazelor lungi. De aici, lectura în salturi, incompletă, nedesăvârşită.

La Marcel Proust, perioadele îşi dezvăluie muzicalitatea şi vibraţia interioară în varianta originală. Traducerea lor nu poate fi perfectă, aşadar se vor pierde, cu siguranţă, nuanţe,

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

modulaţii, timpi etc. Interesant ar fi să se pună într-un tabel comparativ fraza proustiană în franceză, limba în care a fost scrisă, şi varianta românească, adică traducerea, pentru a constata, într-un final, inerentele diferenţe de melodicitate, de tensiune a cuvântului scris, a cuvântului trăit, de arborescenţă a imaginilor. Umberto Eco susţine o idee, reluată în litera şi spiritul ei de H.-R. Patapievici, într-una din conferinţele [20] sale, anume că numai după apariţia scrisului a fost posibilă iscarea unui monument de memorie spontană, cum este romanul de mari dimensiuni *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust. Sensibilitatea infinitezimală de tip proustian şi-a găsit în exprimarea scrisă un suport propice de afirmare. Proust, un artist incontestabil al literelor, a reuşit „să fixeze prin scris ceea ce scapă esenţialmente doar scrisului". [21] Inconfundabila muzică a memoriei spontane survolează actul scrisului, asemeni păsărilor de pradă ale înălţimilor, în grava încercare de a reface cât mai fidel, în pagini de literatură autentică, trăirea şi gândirea autorului.

Impresionantă rămâne experienţa unui deţinut politic, Aleksander Wat, care l-a redescoperit pe Proust în anii petrecuţi într-o închisoare sovietică (Lubianka din Moscova), la începutul celui de-al doilea război mondial (1940-1941). Memoriile sale postume conţin pagini profunde despre actul lecturii şi cărţile vitale, care au capacitatea de a reda năpăstuitului, în condiţii existenţiale degradante, speranţa, fantezia, libertatea interioară. [22]

Cioran scria în eseurile sale, la un moment dat, despre Proust şi a sa scriitură: „Eliminaţi funcţiile memoriei prin care el se trudeşte să ne ofere triumful asupra devenirii şi nu mai rămâne în noi decât ritmul ce marchează etapele delicveşcenţei noastre. Prin urmare, a te împotrivi nimicirii este o impolitеţe faţă de sine. Starea de creatură nu mai mulţumeşte. O ştim la fel de bine atât prin Proust cât şi prin Magistrul Eckhart; cu cel dintâi, ne este dată voluptatea vidului prin timp, cu cel de-al doilea, prin eternitate. Vid psihologic; vid metafizic. Unul, încununare a introspecţiei; celălalt, a meditaţiei." [23] Ca întodeauna, frazele aproape ultimative ale eseistului român nu fac decât să incite mai tare la reflecţie şi chiar la negare. De orice baricadă a interpretării ne-am afla, un lucru e cert: modalitatea proustiană de expresie trăieşte şi azi, fiind unică şi irepetabilă.

• *Regula eliminării*. Merge mână-n mână cu legea constrângerii. *Constrângere* înseamnă să-ţi impui ceva, să nu te laşi manipulat de tentaţii. *Eliminare* înseamnă a scoate din text un cuvânt, o frază, chiar paragrafe întregi după ce textul şi-a creat o coerenţă a lui, după ce s-a structurat într-un anumit fel. Constrângere şi eliminare nu sunt sinonime totale. Acesta poate fi un act dureros, frustrant pentru creator. Bisturiul intuiţiei lui va trebui să acţioneze milimetric, excerptând materia moartă sau nesemnificativă pentru întreg. Nu tot ce am scris e demn de a fi publicat în formă brută. Urmează, în actul conceperii unui text, reluările, uneori nenumărate, istovitoare. La capătul acestui drum, ceea ce părea la început important, se poate estompa, până la dispariţie totală chiar. Textul se construieşte din mers, îşi impune propriile reguli. De asemenea, nu toată avalanşa de idei care ne asediază la un moment dat se va plia pe forma finală a textului.

• *Pertinenţa folosirii unor termeni (exotici) în text.* Spre exemplu, cuvântul *şofran* este susceptibil de apariţii într-un anumit tip de discurs. Din start îi limităm aria de utilizare. De la acest cuvânt, româna a născocit, din câte ştim, doar o expresie, doar o unitate frazeologică: *Ce ştie ţăranul la ce-i bun şofranul?*, cu folosire puţin frecventă şi nemenţionată adesea în dicţionarele românei. Cum lesne se observă, frazeologismul e construit după legile unei sonorităţi interioare. Cultivat în unele ţări arabe, printre care Iranul, şofranul se obţine anevoios

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

dintr-o plantă cu aparenţa florilor mov ale brânduşelor din pădurile ţării noastre. Din pistilul acestor flori delicate se extrage manual şofranul, o delicatesă în cămările occidentalilor, scump şi foarte râvnit pe pieţele din toată lumea. Are culoarea roşie. E un praf roşu asemănător cu boiaua noastră. Dacă ne referim la poezia argheziană, vom constata că poetul de la Mărţişor îl foloseşte o singură dată, în următoarele versuri: ”Fetele, albinele/ Au furat sulfinele,/ Ţărâna de soare,/ De pe flori uşoare,/ Pulberea de lună,/ De pe mătrăgună,/ Scrumul de *şofran*,/ Nea de mărghiran,/ De pe izma-creaţă/ Broboane de ceaţă,/ Lână de tămâie/ Şi smirnă, molâie –/ Soiuri de lumină/ Făcută făină.” (ciclul *Cărticică de seară*, poemul *Miere şi ceară*, II, 17). În compania unui alt ingredient cu sonoritate exotică: *mărghiran*. Prin urmare, îl consideră inapt de a satisface contexte poetice multiple. Un cuvânt nepoetic sau cu potenţial scăzut de poeticitate?

Deconstrucţia textului literar presupune şi excerptarea unor termeni asemănători lui *şofran*. Spre exemplu, ingredientele pot oferi o paletă vastă de studiu aplicat. Aproape că nu există text poetic sau romanesc care să nu apeleze la „puterile” stilistice, semantice, culturale, antropologice (şi de altă natură, probabil) ale acestor vocabule. *Şofran* ne introduce într-o altă lume, într-o altă cultură. Posibil ca turcii să-l fi adus la noi. Şofran se pretează mai cu seamă la secvenţe descriptive. Lectura unor traduceri din autori arabi ar fi utilă în acest sens.

Atunci când ne documentăm asiduu asupra unui anumit subiect, cum e, spre pildă, cel ce ţine de gastronomie, în cărţile uitate ale literaturii române vom găsi, cu siguranţă, fapte lingvistice sau detalii, mai multe decât speram să aflăm sau decât ne-ar putea oferi textele prezentului, oricât de generoase ar fi ele. Iată mărturisirea Sandei Niţescu, relativ la acest adevăr: „După câteva decenii, redescopăr cu bucurie *Pe drumuri de munte* de Calistrat Hogaş, în ediţia modestă din 1988. Gândul mă duce la un text al lui Mircea Zaciu – fin cunoscător în ale gastronomiei – în care pomenea de ceva esenţial, acel lucru fără de care o masă nu e cu adevărat masă: «...plăcerea zace în ceremonial, mai mult decât în faptul în sine al mâncării. Cel mai simplu fel de bucate – precum hribii pregătiţi de părintele Ghermănuţă spre deliciul în primul rând vizual şi olfactiv al lui Hogaş – se împărtăşeşte din acest secret simţ ritualic».” [24]

Am descoperit de curând o autoare interesantă, Elif Shafak [25], tradusă la noi, care cultivă acest gen de detaliu textual, să-i zicem ingredientul narativ ideal. Spre exemplu, „cele 18 capitole ale cărţii au ca titluri mirodenii şi seminţe, plante şi fructe, cu excepţia ultimului, desemnând o otravă ucigătoare.” [26] A scrie un text de literatură înseamnă, metaforic vorbind, a-l impregna, de la prima până la ultima literă, cu zeci şi sute de arome. Laboratorul creaţiei ascunde ingrediente de un veritabil exotism. În vârful peniţei, care haşurează pagina albă, stă puterea aromelor. În actul alegerii lor, talentul scriitorului.

Referinţe bibliografice

[1] ***, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Nemira & Co, 2005, p. 455.
[2] Stephen King, *Misterul regelui. Despre scris*, Editura Nemira, 2007, p. 114.
[3] Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, p. 43-44.
[4] Speranţa Sofia Milancovici, *De la Benjamin Fundoianu la Benjamin Fondane*, Arad, ”Vasile Goldiş” University Press, 2011, p. 161.

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)

[5] ***, *Dicţionar enciclopedic român*, vol. II, D-J, Bucureşti, Editura Pedagogică, 1964, p. 144.
[6] Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Constanţa, Editura Pontica, 2006. p. 81-82.
[7] *Altfel despre altceva*, în „Dilemateca", anul II, nr. 16, septembrie 2007, p. 13.
[8] Saşa Pană, *Prozopoeme*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.
[9] Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2005, p. 169.
[10] Herta Müller, *Regele se-nclină şi ucide*, traducere şi note de Alexandru Al. Şahighian, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 168.
[11] Florina-Maria Băcilă, *Omonimia în limba română. Privire monografică*, Timişoara, Editura Excelsior Art, 2007, p. 11.
[12] Sorin Pârvu (coord.), *Dicţionar de postmodernism. Monografii şi corespondenţe tematice*, Iaşi, Institutul European, 2005, p. 49.
[13] Daniel Vighi, *Misterele Castelului Solitude sau despre singurătate la vreme de iarnă*, Prefaţă de Adriana Babeţi, Iaşi, Editura Polirom, 2004, p. 202-203.
[14] Milan Kundera, *Nemurirea*, traducere din cehă de Jean Grosu, Bucureşti, Humanitas, 2003, p. 297-298.
[15]http://209.85.135.104/search?q=cache:cqymCMTNTfQJ:www.observatorcultural.ro/informatiiarticol. phtml %3Fxid%3D5603%26print%3Dtrue+onomastica+literar%C4%83&hl=ro&ct=clnk&cd=4&gl=ro
[16] Corneliu Crăciun, *Gramatica limbii române*, Oradea, Editura GrafNet, 2004, p. 387.
[17] ***, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, p. 373.
[18] Matei Călinescu, *Locuri: un condamnat politic reciteşte Proust*, în *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iaşi, Polirom, 2003, p.181.
[19] Milan Kundera, *op. cit.*, p.10.
[20] Horia-Roman Patapievici, *Argumentul împotriva lui Platon*, în *Despre scris, ascultare şi imaginaţie*, în lectura autorului, Bucureşti, Humanitas, 2007.
[21] *Ibidem*.
[22] Matei Călinescu, *lucr. cit.*, p. 116.
[23] E.M. Cioran, *Eseuri*, antologie, traducere şi cuvânt înainte de Modest Morariu, Cartea Românească, 1988, p. 84.
[24] Sanda Niţescu, *Hribii părintelui Ghermănuţă*, în "Dilemateca", anul II, nr. 16, septembrie 2007, p. 44.
[25] Elif Shafak, *Bastarda Istanbulului*, trad. de Ada Tănasă, Polirom, 2007.
[26] Elisabeta Lăsconi, *Împărăţia femeilor*, în "Adevărul literar & artistic", anul XVI, nr. 882, miercuri, 1 august 2007, p. 13.

BDD-V457 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 22:29:12 UTC)