

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 through 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* și *scriitură*, trimit la fr. *écriture*, cu mențiunea că *scriitură* acoperă un câmp semantic mult mai alambicat, definibil în funcție de teoreticianul la care se face referire (Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry, Michel Foucault, Jean Baudrillard etc.), în funcție de domeniul vizat (critică literară, teoria literaturii, filosofie etc.), în funcție de curent sau mișcare culturală. Conceptul a fost introdus, în 1953, de R. Barthes, în lucrarea *Le degré zéro de l'écriture*, și utilizat în definirea statutului literaturii în relație cu istoria și societatea: «între limbă și stil există loc pentru o altă realitate formală: *scriitura*; (...) Limba și stilul sunt obiecte; scriitura este o funcție: ea e raportul dintre creație și societate, este limbaj literar transformat de destinația sa socială». Dată fiind această realitate dezarmantă, nu ne propunem să tratăm exhaustiv, în lucrarea de față, astfel de concepte. O sinteză de acest fel rămâne apanajul dicționarelor de specialitate. Pornim, în demersul nostru, de la premisa că scriitura se poate învăța. Există niște legi nescrise, niște pași de urmat, niște repere de neocolit. Vom pune, din start, semnul egalității între *scriere* și *scriitură*, asumându-ne totodată acest risc.

Legea constrângerii

Renunțarea 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 și nenumărați scriitori care-și asumă *ininteligibilitatea*, spun că stilul o cere, că altfel nu e posibil. Alții, în numele simplității, acurateței textuale, înlătură dintru început termenii neologici stridenți, regionalismele, arhaismele, cuvintele de argou etc.

• *Evitarea superlativelor.* Spre exemplu, un scriitor își propune să nu folosească extrem de multe *superlative*. Sau chiar să renunțe definitiv la ele. Ce înseamnă, de fapt, să folosești *superlative*? E o modalitate adesea uzitată, pentru că ține de o tendință binecunoscută a ființei umane, aceea de a exagera, de a exprima cât mai intens, cât mai colorat cu putință, un gând, o

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

În prelungire, un scriitor, în urma criticilor primite într-un cadru instituționalizat, cerc literar, cenaclu, atelier, universitate, crede că ar fi mai nimerit să estompeze suita determinanților, care uneori funcționează în regim de redundanță absolută. Nu toți determinanții vor fi excluși. Știința lui rezidă acum în putința și voința de a selecta acei termeni pertinenți într-un anumit context, fără de care sensul ar avea de suferit. Cu ajutorul computerului se trece la sublinierea tuturor determinanților din text. Urmează etapa selecției, care comportă „măsurarea” acestora din punctul de vedere al conținutului, formei și uneori este analizată chiar dimensiunea sau poziționarea lor în (con)text (postpunerea, antepunerea, intercalarea altor lexeme între determinat și determinant).

„Puneți vocabularul în compartimentul de sus al trusei cu unelte și nu depuneți niciun efort conștient de a-l îmbunătăți. (O veți face în timp ce citiți, desigur... dar la asta ajungem mai târziu.) *Unul dintre lucrurile cu adevărat rele pe care le puteți face când scrieți este să împopoțonați vocabularul* (subl. n.), căutând cuvinte lungi pentru că vă simțiți poate puțin rușinat de cele scurte pe care le știți. Asta e ca și cum ai îmbrăca un animal de casă în haine de seară. Animalul e stânjenit, iar persoana care a comis acest act de înfrumusețare premeditat ar trebui să fie și mai stânjenită. [...] Țineți minte că regula de bază a vocabularului este: *folosește primul cuvânt care-ți vine în minte, dacă e potrivit și colorat.*” [2]

Sigur că aceasta este situația ideală: scriitorul conștient de ceea ce trebuie să facă, impulsivat, uneori în chip magic, de rațiune. Fiecare scriitor are o teorie proprie relativ la mecanismul de declanșare a frazei, la procedeele de susținere a unei construcții romanești. Teoria se consolidează pe măsură ce textele sunt scrise. Și fiindcă textele sunt „confectionate” 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 potențiale, 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 inițială 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. Obligația scriitorului era de a-l găsi. Dar cum știa că l-a nimerit? Asta i-o spunea auzul: cuvântul era *juste* când suna bine. Ajustarea aceea perfectă dintre fond și formă – dintre cuvânt și idee – se traducea în armonie muzicală. În consecință, Flaubert își supunea toate frazele probei de la gueulade (a strigătului în gura mare, a vociferării). Ieșea afară ca să citească răcnind cele scrise, pe o scurtă alee mărginită de tei care există și acum acolo unde a fost căsuța lui de la Croisset: l'allée des gueulades (aleea strigatului). Acolo citea aproape zbierând cele scrise, și urechea îi spunea dacă nimerise, ori dacă trebuia să mai caute cuvinte și fraze până la aflarea acelei perfecțiuni artistice pe care a urmărit-o cu o tenacitate fanatică, până a atins-o.” [3]

Scriitura și tehnica sunt aspectele de căpătâi ale formei literare. E de la sine înțeles că, pentru a scrie, să zicem, o proză bună, cuvintele nu sunt suficiente. Observăm lesne, și 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 ”intenție de bulversare a cadrului poetic tradițional.” [4] O dimensiune aparte pe spațiul căreia să se manifeste liber. Un exemplu de cum se face poezie este George Bacovia. În *Stanțe burgheze* (1946), Bacovia utilizează, în poeme textualizate pe verticală, din lexeme

predominant nominale (care hașurează câmpuri semantice proprii întregii sale lirici), tehnica atonalismului sau dodecafonismului. „Tehnica dodecafonismului poate fi folosită uneori, parțial, pentru exprimarea stărilor emoționale depresive, de groază, a unor halucinații, pentru evocarea unor imagini fantastice, ca metodă subordonată unei concepții generale realiste.” [5] Și punctuația forte contribuie la marcarea acestei „deviații” a muzicalității 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 știe 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 Pérec, la un anumit moment din viața lui a cultivat cu nostalgie ideea de a scrie o carte tot atât de vastă cât și lumea. Apoi a înțeles că nu o putea face, și s-a mulțumit, 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. Pérec știe foarte bine că despre piața aceea s-au scris multe lucruri, dar își propune să descrie restul, ceea ce nici o carte n-a povestit, totalitatea vieții cotidiene. Se așează pe o băncuță, într-unul dintre cele două baruri ale pieții, și timp de două zile notează tot ce vede, diferitele autobuze care trec, un japonez care-l fotografiază, un domn cu impermeabil verde; observă că toți trecătorii au cel puțin o mână ocupată, cu o geantă, o valijoară, sau cu mâna unui copil, cu zgarda unui câine; înregistrează până și trecerea unui domn care seamănă cu Peter Sellers. La 2 p.m. ale lui 20 octombrie, se oprește – imposibil să epuizeze tot ce se întâmplă în oricare loc din lume și, la urma urmei, cărțulia lui este de 60 de pagini și poate fi citită într-o jumătate de oră. Afară de cazul în care cititorul nu o degustă lent timp de două zile, încercând să-și imagineze fiecă scenă descrisă. Dar în sensul ăsta n-am mai vorbi de lectură, ci de un timp al halucinației. În același mod, putem să folosim o hartă geografică pentru a ne închipui călătorii și 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 realități, la excentricitatea scriitorului francez, care vrea să se transforme în demiurg atoateștiutor, nu e decât un spațiu cu o singură dimensiune, relativ ușor de parcurs când se cere să explici în ce rezidă dificultatea de a-i înțelege pe scriitori.

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

Herta Müller este și ea exersată în arta ineditului lexical și stilistic. Scriitoarea de etnie germană, nobelizată, știe 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, realități divergente, multe (în aparență?) incompatibile: *masă, soare, tavă, cataramă, brățară, ceas, nasturi, pupile, ziuă, înghețată, cupă, unghii, monede, femei gravide, bastoane* etc. „M-am gândit și la zilele când formele obiectelor din jur devin un supliciu pentru mine: mă așez la masa din stradă a unei cafenele; masa e *rotundă*. Deasupra mea strălucește un soare *rotund*. Vine chelnerița cu o cârpă

umedă și șterge masa. Tava chelneriței e *rotundă*, la fel și cataramele de la pantofii ei, brățara, ceasul de la mână. Nasturii de la bluză – *rotunzi*; pupilele căprui din albul ochilor ei – la fel. Pe jumătate amuzată de *rotunjimile* unei zile, comandă o înghețată, și-mi trece prin cap că *forma ei sferică* va fi, desigur, în ton cu ziua. Când chelnerița sosește cu înghețata, iată că și cupa în care mi-o aduce e *rotundă*, la fel și paharul cu apă, rotocoalele umede pe care le lasă pe masă. Unghiile îmi sunt *rotunde*. Și, până la urmă, chiar și monedele cu care plătesc consumația. Astfel de aglomerări s-au produs și cu femei gravide, cu bastoane sau cu indivizi cărora le lipsea un deget.” [10]

Aceste modalități de a scoate din comun romanul sunt bizare numai dacă mental nu vrem să admitem că arta de a scrie și cea de a desena nu se exclud, ba chiar se suprapun în unele aspecte. Când spunem despre un individ că *are ochii migdalați*, în primă instanță ne vine în minte imaginea migdalei. Avem tendința de a merge mai departe și de a desena această realitate. De a glosa, în fond, în limitele unei realități cunoscute. Când spunem *are nasul coroiat* ne gândim la forma acestuia, care aduce cu a unui cârlig. Așadar, figura geometrică de referință ar fi, în acest caz, un semicerc. Trupul uman, așa 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 dispuși să treacă dincolo de utilizarea spontană a cuvintelor în viața de fiecare zi, să mediteze, să-l urmărească pe fiecare în parte, iar, apoi, în îmbinări (sintagme, propoziții, fraze), așa cum apare de obicei, întrebările și reflecțiile vor întrece cu mult așteptările.” [11]

Romanele-colaj ale artistului plastic Max Ernst pot vorbi o limbă mult mai accesibilă decât romanele formate din cuvinte. Desenele cuprinse între copertile unei cărți vorbesc așa cum numai cuvintele ar putea s-o facă. Cu mențiunea: 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 imprezibile.” [12] În literatura franceză, scriitorii precum Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor etc., catalogați la ceea ce s-a numit, în istoria literaturii, *nouveau nouveau roman*, sunt creatori de *cărți-colaj*, de *texte-bricolaj*, un fel de structuri verbale dispartate aflate într-o permanentă căutare a unității (primordiale). Mișcarea postmodernistă își revendică și ea acest procedeu inedit, mereu în goana după semnificații suplimentare.

- *Evitarea frazelor lungi*. Puțini scriitori reușesc „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 coerență scăzută, repetiții inutile, subordonate multiple introduse prin pronume relative, intercalări și paranteze explicative care ambiguizează semantismul.

A arăta cum se poate scinda o frază lungă în propoziții mai scurte, luând ca suport fragmente din romanul călinescian, spre exemplu, e o lecție de reinventare a limbii române. Textul se va remodela din punct de vedere gramatical, semantic și stilistic, dar nu va fi, în aceste condiții, niciodată, identic cu primul. E un alt text. Forma lui e alta, chiar dacă, în linii mari, rescrierea a încercat să nu denatureze semantismul inițial. În romanele lui Daniel Vighi există, adesea, perioade impresionante, fraze întinse și pe două pagini, amintind de arta povestitului la cronicarii români. Un adevărat arsenal de procedee narrative 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:

„– Frumoase locuri, zice singurătatea mea, eu la voi mă uit și sunt furnică, și mă plimb peste piatra din iarba de sub arborele cel bătrân și din apropierea băncii pe care stă Ucunuț, protagonistul, și sunt furnică, și el, protagonistul meu, este înfățișarea mea pentru ceilalți, în timp ce eu sunt acum păsăruică mărunță și caut prin crengile arborelui ăstuia bătrân, nu departe de ferma agricolă de producție Rappenhof, din statul Baden-Württemberg, și ciugulesc de pe mugurii desfăcuți cojile cele dulci, mă plimb iute-iute pe crengi și ciugulesc cojile mugurilor celor descojiți, umflați, rămași în urmă cu îmbobocirea, rămași foarte în urmă, că acușica e luna mai, eu stau pe bancă, alături stă protagonistul și în depărtare, pe câmp, se văd niște cai cu doi oameni, caii pasc și cei doi oameni se uită la ei, este departe și nu se vede dacă oamenii aceia sunt tineri, sunt bătrâni, sunt bărbați, sunt femei, se văd doar siluetele lor de oameni lângă siluetele cailor, și sunt dealuri pe aici, localitatea – sau ferma – se numește Rappenhof, așa se numește localitatea unde stă domnul Ucunuț pe o bancă sub un arbore bătrân, și Nathalie, colega lui de la Akademie, mult se miră că adică de ce, că adică de unde Rappenhof, că așa ceva nu există prin împrejurimi, mult se miră și pe bună dreptate, din cauză că ea știe, că merge zilnic cu mașina ca să ducă fetele la școală, pe Lise și pe Zoe, și știe că nu există niciun fel de Rappenhof; unde-i fi ajuns dumneata, domnule Ucunuț, în ce realitate paralelă ai stat pe o bancă sub un arbore bătrân cu mugurii umflați târziu, acum, la sfârșit de aprilie, când împrejurimile sunt deja din belșug parfumate de flori de soc, de flori de liliac, de alte flori albe și roz-bonbon ale unor arbuști banali, atât de banali încât nu le știi numele, sunt alături de tine de o viață, și tu ești în altă realitate, ai intrat altundeva, într-o altă dimensiune, ești în ținutul de dincolo și stai la margine de fermă, acolo, pe lumea cealaltă, și-ți pare că ești acasă, acolo, pe bancă, și e așa ca și când ai fi pe dealurile de la Barațca, unde e podgoria Aradului, sus pe deal, acolo sunt ceva ferme, acolo sunt și cai și siluetele unor oameni-nici-copii-nici-femei-nici-bărbați, te uiți la tine, stai pe banca de la marginea dealului unde este localitatea Rappenhof și te vezi, te uiți la tine, la fața ta în lume, la aspectul tău, la masca și dimensiunea Ucunuț a existenței tale, și aluneci, ieși din ea ca dintr-o găoace, redevii, cazi în subiectivitatea persoanei întâi.” [13] Așezat confortabil într-un prezent inedit, în spațiul-paradis al creației la care scriitorii și artiștii râvnesc de când lumea, dar și într-un trecut cu mai multe straturi, Daniel Vighi se decriptează în pagină fără menajamente, mânat de sentimentul acut al nedesăvârșirii de sine. Autorul are o viziune aproape animistă asupra lumii. Oscilarea între două lumi, una vie, cealaltă moartă, alcătuită din chipuri defilând ușor pe firul amintirii, se petrece permanent sub prezența protectoare și 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 creațiile lui Stendhal: „Dacă nu-i este dat omului să trăiască împreună cu ființa iubită și să subordoneze totul dragostei, îi rămâne a doua posibilitate de a-i scăpa Creatorului: să meargă la mânăstire. Și Agnes își amintește 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; și totuși, această unică frază din ultima pagină a cărții e atât de importantă, încât după ea și-a intitulat Stendhal celebrul său roman; căci țelul final al tuturor aventurilor lui Fabrice era mânăstirea; un loc ascuns de lume și de oameni.

Cândva, la mânăstire se duceau oamenii aflați în dezacord cu lumea, oameni care nu-și 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

nu mai există. Au dispărut locurile ascunse de lume și de oameni. N-a rămas după ele decât amintirea, idealul mănăstirii, visul mănăstirii. Mănăstirea. Se va retrage la mănăstirea din Parma. Mirajul mănăstirii.” [14] Iată cum, un cuvânt aparent „fără greutate” numește, de fapt, calea călătoriei textuale. Cuvântul *mănăstire* țese fir cu fir, discret, în umbra marilor întrebări existențiale, întregul roman stendhalian.

În literatura română, *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu explică, poate cel mai bine, cum se construiesc, pornind de la și din cuvinte, romanele, cum e posibil ca un text să reziste prin muzicalitatea și consistența unor vocabule. Acest dicționar atipic este, de fapt, “un roman al preparativelor pentru scrierea unui roman, dar și un roman al pulverizării romanului (genul ca atare). Sub cupola alfabetică extrem de fragilă a acestui ansamblu, autorul face de toate: își încearcă mina, copiază pagini de excelență, teoretizează, construiește mici piese epice încheiate la toți nasturii, face liste și fișe de personaje, unele posibile, altele absurde sau fantasmagorice, imaginează cărți, titluri, autori, radiografiază persoane din imediata sa apropiere, pune în funcțiune – prin cele mai neașteptate jocuri de cuvinte – mecanismele intime ale limbajului, construiește identități heteronime, inventează familii, neamuri, țări, glosează pe marginea unor titluri și idei, ia în răspăr temele mari și tratează în registru grav subiecte minore, își dezvăluie condiția de muritor, cu neajunsurile, temerile, plăcerile și 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 știri, un copist, în cele din urmă un scriitor. Îmbracă toate identitățile celui care scrie, toate identitățile celui care citește (cărți și scene de viață), toate identitățile celui care aude și vede, pipăie și miroase, schimbând mereu perspectivele, distanțele, atitudinile, mijloacele și instrumentele.

E un fel de om-orchestra, un decatlonist al culturii, un Bouvard și un Pécuchet ai lumii postmoderne, reuniți într-un perspicace cabotin al discursului, dar înainte de toate un șaman al onomasticii și al imaginației caracterologice. El știe că în spațiul literaturii oamenii se fac cu cuvinte, pentru că oamenii sunt sau ajung să fie expresia propriilor lor nume. Dicționarul lui Mircea Horia Simionescu reprezintă o lovitură de grație dată personajului clasic, gândit ca un om în carne și oase, cu cap, mâini și picioare, care se naște, trăiește și moare. Personajele pot să fie – în cazul său – și cărți, creioane, fluturi, tunuri, insecte, mecanisme, medicamente, pentru că în realitatea numelor pe care le poartă ele pot să semene cu toate acestea. Suntem nevoiți să recunoaștem că, după Balzac, Rebreanu, Dostoievski, personajele nu mai pot semăna cu realitatea umană, ci cel mult cu substanța lor antropomorfică. Un specialist în lingvistică sau în filozofia limbajului ne-ar putea probabil convinge că de la onomastică la ontologie drumul se desfășoară într-un singur sens, cel al arbitrarității.” [15]

Sunt binevenite parantezele?

Ce nu mai încap în frază, surplusul informațional, e adesea pus de scriitori, romantici, realiști, existențialiști, avangardiști, postmoderni sau de altă factură, în paranteză. Sau, într-o altă formulă, sub ambalajul pretențios al notelor de subsol. Gramaticile sugerează, aproape în unanimitate, că semantismul mesajului nu se diminuează prin renunțarea la paranteze. Acestea funcționează în regim de incidență la nivel frastic, sunt, de obicei, lesne de decodat. „Parantezele închid: **a.** un cuvânt, **b.** un grup de cuvinte, **c.** o propoziție, **d.** o frază.” [16] „În retorică, figură de construcție cu implicații semantice, formă de hiperbat, care se realizează prin intercalarea în enunț a unei propoziții/ unui cuvânt străine de construcția inițială a frazei; de

obicei, această întrerupere a fluxului sintactic normal cuprinde o reflecție, o sentință sau o reacție emoțională și posedă intonație 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 ștregar de copil (vârsta aceasta e fără milă)/ Luă praștia și, dintr-o lovitură, aproape ucise/ nefericita zburătoare” (La Fontaine).” [17]

Editorii numesc parantezele, cu un termen aparținând jargonului profesional, „burți”, adică materie aluvionară, adusă firesc în fluxul gândirii și la care se poate cu ușurință renunța. Pentru binele textului, desigur.

Cât despre opinia scriitorilor, vizavi de acest element constitutiv al textului, ei vor încerca, fără îndoială, să-și apere „produsul”, apelând la noima noilor tehnici de construcție a romanului. Paranteza nu este nicidecum o înfloritură, ea e așezată 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 tentați să rupă echilibrul frazei prin intruziunea unor paranteze. În actul lecturii, ele pot trece neobservate (se sare voit peste pasajul care conține o paranteză), nu întotdeauna cu câștig de cauză asupra cititorului. „Există, inevitabil, momente de neatenție sau de atenție slăbită față de text, ca atunci când lecturi inadecvate rezultă din anumite obsesii. Însăși starea de implicare poate fi răspunzătoare pentru unele lecturi greșite: cititorul profund implicat poate neglija unele porțiuni de text sau anumite nuanțe (care i se pare că-i distrag atenția), cum se întâmplă când te lași purtat de acțiunea unui roman și sari peste un pasaj aparent mai puțin semnificativ, o descriere, să zicem, care totuși, poate conține informații esențiale. Asemenea accidente sunt întotdeauna 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 recitare a textului.

În romanul lui Milan Kundera: „Gestul acela nu a dezvăluit nicio esență 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 creația acestuia (omul nefiind în stare să-și creeze un gest propriu, absolut original, ce-i aparține numai lui), nici măcar instrumentul acestuia; adevărul e tocmai pe dos: gesturile sunt cele ce se servesc de noi, iar noi suntem instrumentele, marionetele și întruchipările lor.*” [19]

Fiecare timp al enumerării, care se declanșează după semnul grafic două puncte, poate fi punct de plecare pentru un alt episod al narației. Concentrarea acestora în enumerare sau, alteori, în limitele ambarasante ale unei paranteze, dă seama despre insignifianța sau, dimpotrivă, importanța lor la nivelul textului în ansamblul său. Semnul grafic două puncte, care apare cu frecvență mare în textul românesc 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; greșeli involuntare de acord; ambiguitatea sensului prin așa-zisul fenomen al disoluției textuale. Ce inculcă la cititorul leneș acest demers? Mai mult ca sigur, abandonul frazelor lungi. De aici, lectura în salturi, incompletă, nedesăvârșită.

La Marcel Proust, perioadele își dezvăluie muzicalitatea și vibrația interioară în varianta originală. Traducerea lor nu poate fi perfectă, așadar se vor pierde, cu siguranță, nuanțe,

modulații, timpi etc. Interesant ar fi să se pună într-un tabel comparativ fraza proustiană în franceză, limba în care a fost scrisă, și varianta românească, adică traducerea, pentru a constata, într-un final, inerentele diferențe de melodicitate, de tensiune a cuvântului scris, a cuvântului trăit, de arborescență a imaginilor. Umberto Eco susține o idee, reluată în litera și spiritul ei de H.-R. Patapievici, într-una din conferințele [20] sale, anume că numai după apariția 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 și-a găsit în exprimarea scrisă un suport propice de afirmare. Proust, un artist incontestabil al literelor, a reușit „să fixeze prin scris ceea ce scapă esențialmente doar scrisului”. [21] Inconfundabila muzică a memoriei spontane survolează actul scrisului, asemeni păsărilor de pradă ale înălțimilor, în grava încercare de a reface cât mai fidel, în pagini de literatură autentică, trăirea și gândirea autorului.

Impresionantă rămâne experiența unui deținut politic, Aleksander Wat, care l-a redescoperit pe Proust în anii petrecuți într-o închisoare sovietică (Lubianka din Moscova), la începutul celui de-al doilea război mondial (1940-1941). Memoriile sale postume conțin pagini profunde despre actul lecturii și cărțile vitale, care au capacitatea de a reda năpăstuitului, în condiții existențiale degradante, speranța, fantezia, libertatea interioară. [22]

Cioran scria în eseurile sale, la un moment dat, despre Proust și a sa scriitură: „Eliminați funcțiile memoriei prin care el se trudește să ne ofere triumful asupra devenirii și nu mai rămâne în noi decât ritmul ce marchează etapele delicveșcenței noastre. Prin urmare, a te împotrivi nimicirii este o impolitețe față de sine. Starea de creatură nu mai mulțumește. O știm la fel de bine atât prin Proust cât și 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 introspecției; celălalt, a meditației.” [23] Ca întodeauna, frazele aproape ultimative ale eseistului român nu fac decât să incite mai tare la reflecție și chiar la negare. De orice barcadă a interpretării ne-am afla, un lucru e cert: modalitatea proustiană de expresie trăiește și azi, fiind unică și irepetabilă.

- *Regula eliminării.* Merge mână-n mână cu legea constrângerii. *Constrângere* înseamnă să-ți impui ceva, să nu te lași manipulat de tentații. *Elimina* înseamnă a scoate din text un cuvânt, o frază, chiar paragrafe întregi după ce textul și-a creat o coerență a lui, după ce s-a structurat într-un anumit fel. Constrângere și eliminare nu sunt sinonime totale. Acesta poate fi un act dureros, frustrant pentru creator. Bisturiul intuiției lui va trebui să acționeze milimetric, excerptând materia moartă sau ne semnificativă 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 dispariție totală chiar. Textul se construiește din mers, își impune propriile reguli. De asemenea, nu toată avalanșa de idei care ne asediază la un moment dat se va plia pe forma finală a textului.

- *Pertinența folosirii unor termeni (exotici) în text.* Spre exemplu, cuvântul *șofran* este susceptibil de apariții într-un anumit tip de discurs. Din start îi limităm aria de utilizare. De la acest cuvânt, româna a născocit, din câte știm, doar o expresie, doar o unitate frazeologică: *Ce știe țăranul la ce-i bun șofranul?*, cu folosire puțin frecventă și nementionată adesea în dicționarele românei. Cum lesne se observă, frazeologismul e construit după legile unei sonorități interioare. Cultivat în unele țări arabe, printre care Iranul, șofranul se obține anevoios

dintr-o plantă cu aparența florilor mov ale brândușelor din pădurile țării noastre. Din pistilul acestor flori delicate se extrage manual șofranul, o delicată în cămările occidentalilor, scump și foarte râvnit pe piețele din toată lumea. Are culoarea roșie. E un praf roșu asemănător cu boiaua noastră. Dacă ne referim la poezia argheziană, vom constata că poetul de la Mărțișor îl folosește o singură dată, în următoarele versuri: "Fetele, albinele/ Au furat sulfinele,/ Țărâna de soare,/ De pe flori ușoare,/ Pulberea de lună,/ De pe mătrăgună,/ Scrumul de șofran,/ Nea de mărghiran,/ De pe izma-creață/ Broboane de ceață,/ Lână de tămâie/ Și smirnă, molâie –/ Soiuri de lumină/ Făcută făină." (ciclul *Cărticică de seară*, poemul *Miere și 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 potențial scăzut de poeticitate?

Deconstrucția textului literar presupune și excerptarea unor termeni asemănători lui *șofran*. 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 (și de altă natură, probabil) ale acestor vocabule. *Șofran* ne introduce într-o altă lume, într-o altă cultură. Posibil ca turcii să-l fi adus la noi. Șofran se pretează mai cu seamă la secvențe 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 ține de gastronomie, în cărțile uitate ale literaturii române vom găsi, cu siguranță, 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 Nițescu, relativ la acest adevăr: „După câteva decenii, redescopăr cu bucurie *Pe drumuri de munte* de Calistrat Hogaș, în ediția modestă din 1988. Gândul mă duce la un text al lui Mircea Zăciu – fin cunoscător în ale gastronomiei – în care pomenea de ceva esențial, 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 pregătiți de părintele Ghermănuță spre deliciul în primul rând vizual și olfactiv al lui Hogaș – se împărtășește din acest secret simț 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 cărții au ca titluri mirodenii și semințe, plante și fructe, cu excepția ultimului, desemnând o otrăvă ucigătoare.” [26] A scrie un text de literatură înseamnă, metaforic vorbind, a-l impregna, de la prima până la ultima literă, cu zeci și sute de arome. Laboratorul creației ascunde ingrediente de un veritabil exotism. În vârful peniței, care hașurează pagina albă, stă puterea aromelor. În actul alegerii lor, talentul scriitorului.

Referințe bibliografice

- [1] ***, *Dicționar de științe ale limbii*, București, 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*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 43-44.
 [4] Speranța Sofia Milancovici, *De la Benjamin Fundoianu la Benjamin Fondane*, Arad, "Vasile Goldiș" University Press, 2011, p. 161.

- [5] ***, *Dicționar enciclopedic român*, vol. II, D-J, București, Editura Pedagogică, 1964, p. 144.
- [6] Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 2006. p. 81-82.
- [7] *Altfel despre altceva*, în „Dilemateca”, anul II, nr. 16, septembrie 2007, p. 13.
- [8] Sașa Pană, *Prozopoeie*, București, Editura Minerva, 1971.
- [9] Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005, p. 169.
- [10] Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, traducere și note de Alexandru Al. Șahighian, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 168.
- [11] Florina-Maria Băcilă, *Omonimia în limba română. Privire monografică*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007, p. 11.
- [12] Sorin Pârvu (coord.), *Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005, p. 49.
- [13] Daniel Vighi, *Misterele Castelului Solitude sau despre singurătate la vreme de iarnă*, Prefață de Adriana Babeți, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 202-203.
- [14] Milan Kundera, *Nemurirea*, traducere din cehă de Jean Grosu, București, Humanitas, 2003, p. 297-298.
- [15] <http://209.85.135.104/search?q=cache:cqymCMTNTfQJ:www.observatorcultural.ro/informatiarticol.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] ***, *Dicționar de științe ale limbii*, p. 373.
- [18] Matei Călinescu, *Locuri: un condamnat politic recitește Proust*, în *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iași, Polirom, 2003, p.181.
- [19] Milan Kundera, *op. cit.*, p.10.
- [20] Horia-Roman Patapievici, *Argumentul împotriva lui Platon*, în *Despre scris, ascultare și imaginație*, în lectura autorului, București, Humanitas, 2007.
- [21] *Ibidem*.
- [22] Matei Călinescu, *lucr. cit.*, p. 116.
- [23] E.M. Cioran, *Eseuri*, antologie, traducere și cuvânt înainte de Modest Morariu, Cartea Românească, 1988, p. 84.
- [24] Sanda Nițescu, *Hribii părintelui Ghermănuță*, în “Dilemateca”, anul II, nr. 16, septembrie 2007, p. 44.
- [25] Elif Shafak, *Bastarda Istanbulului*, trad. de Ada Tănasă, Polirom, 2007.
- [26] Elisabeta Lăsconi, *Împărăția femeilor*, în “Adevărul literar & artistic”, anul XVI, nr. 882, miercuri, 1 august 2007, p. 13.