

UNIVERSITATEA “BABEȘ-BOLYAI” CLUJ NAPOCA  
FACULTATEA DE LITERE

TEZĂ DE DOCTORAT

**EKPHRISIS-UN GEN APARTE DE  
INTERTEXTUALITATE IN ROMANUL BRITANIC**

**Coordonator științific:**

Prof. univ. dr. VIRGIL STANCIU

**Doctorand:**

ALINA MARCELA BANEA căsăt. PARASCHIVESCU

**Cluj-Napoca**

**2012**

## Cuprins

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Cuprins</b>  | <b>2</b>  |
| <b>Introducere</b>  | <b>5</b>  |
| <b>CAPITOLUL I</b>  |           |
| <b>Definirea conceptului de “intertextualitate” în contextul lărgit al interdisciplinarității și al literaturii comparate în secolului 21</b>   | <b>13</b> |
| <b>I.1.</b> Literature comparată de la o disciplină eurocentrică la una globală: o viziune modernizată a studiului surselor și influențelor   | <b>13</b> |
| <b>I.2.</b> Relații multiple în cadrul interacțiunilor literare: textul – ”un țesut de citate provenite din mii de ’focare’/centre de cultură”  | <b>15</b> |
| <b>I.3.</b> Intertextualitatea: atât “strategie literară” cât și “realitate inclusă”  | <b>20</b> |
| <b>I.3.1.</b> “Productivitatea” și “transpoziția” Juliei Kristeva   | <b>21</b> |
| <b>I.3.2.</b> “Intertextualitatea efectuată/performată” a lui Riffaterre  | <b>26</b> |
| <b>I.3.3.</b> ”Anxietatea influenței” concept definitoriu pentru Bloom  | <b>30</b> |
| <b>I.3.4.</b> ”Transtextualitatea” lui Genette  | <b>33</b> |
| <b>I.3.5.</b> ”Intertextualitatea la Barthes” definită ca “texte deja citite”   | <b>35</b> |
| <b>I.3.6.</b> “Scrierea deconstructivă” a lui Derrida   | <b>37</b> |
| <b>I.3.7.</b> Linda Hutcheon, Allen Graham și Laurent Jenny: „alegerea aparține cititorului”  | <b>39</b> |
| <b>I.4.</b> Teoriile de interpretare centrate pe răspunsul cititorului  | <b>41</b> |
| <b>I.4.1.</b> Primii reprezentanți ai teoriilor de interpretare centrate pe răspunsul cititorului: Richards and Rosenblatt  | <b>41</b> |
| <b>I.4.2.</b> Teoriile receptării   | <b>42</b> |
| <b>I.4.2.1.</b> Jauss: dialectica relației de „desfătare estetică în lectură” trăită simultan ca ’auto-încântare’ și ’auto-încântare împărtășită cu Celălalt’   | <b>43</b> |
| <b>I.4.2.2.</b> Iser și atribuțiile cititorului: completarea/umplerea spațiilor de indeterminare sau a lacunelor de corelare din text   | <b>44</b> |
| <b>I.4.2.3.</b> ”Stilistica afectivă” a lui Fish și ”critica afectivă” a lui Holland  | <b>46</b> |
| <b>I.4.2.4.</b> Poststructuralismul: ”punerea cititorului sub semnul întrebării”  | <b>47</b> |
| <b>CAPITOLUL II</b>   |           |
| <b>Scriind pentru artă: Estetica Ekphrasisului</b>  | <b>51</b> |
| <b>II.</b> O privire de ansamblu asupra cadrului mai larg al studiilor umaniste legate de domeniul întâlnirii dintre text și imagine  | <b>51</b> |
| <b>II. 1.</b> Urmărind istoria și evoluția termenului de “ <i>ekphrasis</i> ”   | <b>56</b> |
| <b>II.1.1.</b> Etimologie   | <b>56</b> |
| <b>II.1. 2.</b> Date cronologice ale termenului “ <i>ekphrasis</i> ”  | <b>57</b> |
| <b>II.2</b> <i>Avatari ai ekphrasis-ului</i> în înrudirea literaturii cu arta vizuală: ‘artele surori’ și <i>ut pictura poesis, pictorialismul, iconicitatea, ekphrasis-ul dezobedient, hibridi sau texte mixte</i> | <b>66</b> |
| <b>II.2.1.</b> <i>Ut pictura poesis</i>   | <b>66</b> |
| <b>II.2.2.</b> Pictorialism literar   | <b>70</b> |
| <b>II.2.3.</b> Iconicitate  | <b>70</b> |
| <b>II.2.4</b> Ekphrasisul “dezobedient”   | <b>71</b> |
| <b>II.2.4.1</b> ”Hibridii” sau “tehnicile mixte”  | <b>71</b> |
| <b>II.2.4.2.</b> ”Falsul ekphrasis” ca ‘ekphrasis dezobedient’  | <b>73</b> |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>II.3 Ekphrasis-ul în practică</b>                   | <b>76</b> |
| II.3.1. Ekphrasis <i>propriu-zis</i>                   | 79        |
| II.3.2. Ekphrasis <i>noțional</i>                      | 81        |
| II.3.3. Ekphrasis <i>invers/întors</i>                 | 82        |
| <b>II.4.1. Spre o definiție a “ekphrasis-ului”</b>     | <b>86</b> |
| II.4.1. Ekphrasis “un gen aparte de intertextualitate” | 87        |
| II.4.2. Citirea ekphrastică, o ‘citire interpretativă’ | 88        |

### CAPITOLUL III

|   |            |
|---|------------|
| <b>Dublu ekphrasis în interiorul lanțului ekphrastic al ‘eu-rilor multiple’: Construcție vs. deconstrucție și evoluție vs. involuție în <i>Portretul lui Dorian Gray</i> al lui Oscar Wilde</b>               | <b>90</b>  |
| <b>III.1. Oscar Wilde, marele estetik al secolului 19 și năzuințele sale de a atinge standardele de “blue china”</b>  | <b>90</b>  |
| III.1.1. Formarea estetica a lui Wilde sub influența unor figuri iconice  | 93         |
| III.1.1.2. John Ruskin și Mișcarea Estetică Engleză   | 93         |
| III.1.1.3. <i>Renașterea</i> lui Walter Pater: o autodeclarată “influență stranie”  | 95         |
| III.1.1.4. Impresionismul lui Whistler  | 96         |
| III.1.1.5. Wilde și Pre-Rafaelismul Estetic   | 98         |
| <b>III.2 Relația Artă – Viață în estetismul wildean</b>   | <b>100</b> |
| III.2.1. <i>Prefața</i> : un ‘manifest estetic’   | 100        |
| III.2.2. Gândirea wildeană ‘ascunzînd’ germeii ekphrasis-ului de azi  | 103        |
| <b>III.3. <i>Portretul lui Dorian Gray</i>: “un hibrid interesant insolit” sau avatarii ‘doppelgänger’: dublu ‘roman’/ tablou ‘multifațetat’ / dublu ekphrasis: noțional și revers/ narcissism ‘multiplu’</b> | <b>105</b> |
| III.3.1. <i>D.G.</i> dublu ‘roman’: <i>Bildungsroman</i> și <i>Künstlerroman</i>  | 106        |
| III.3.2. Ekphrasis la scală dublă: <i>ekphrasis noțional</i> vs. <i>ekphrasis revers</i>  | 113        |
| III.3.2.1. Tabloul lui Basil: mimetic vs. simbolic  | 117        |
| III.3.2.2. Dezlegarea/citirea ekphrasis-ului noțional wildean în cheie Pre-Rafaelită: tablourile <i>Love and Death (Iubire și Moarte)</i> a lui Watt și de <i>Portretul lui F.G. Stephens</i> Holman Hunt     | 123        |
| III.3.2.3. “Transplantul Mitologic” și tabloul lui Caravaggio: <i>Narciss</i> , o altă posibilă sursă vizuală pentru ekphrasis-ul noțional wildean  | 127        |
| III.3.2.4. Tabloul ca și conștiință: fundalul psihanalitic și autoscopia  | 131        |
| III.3.2.5. Ekphrasis <i>Revers</i> : de pe ‘hârtie’/scriitură) pe ‘pânză’/ pictură (și film)  | 138        |

### CAPITOLUL IV

|  |            |
|--|------------|
| <b>Efectul Phoenix: ekphrasis (noțional) reverse decodat în cheie Impresionistă</b>  | <b>143</b> |
| IV.1. Caracteristicile picturii Impresioniste  | 143        |
| IV.2. Tabloul lui Basil și „Autoportretul cu paletă” a lui Manet   | 145        |
| IV.3. Ipostaza „autor-personaj” în lucrările lui Manet   | 146        |
| IV.4. <i>Dorian</i> din ‘mahalalele Londrei’ și <i>Băutorul de absint</i> al lui Manet   | 151        |
| IV.5. Două dispozitive de proiectare: <i>lumina</i> și <i>oglindea</i> și efectele lor de reflectare                               | 154        |
| IV.6. Vizuinile wildeane ale Londrei <i>versus</i> viața stilată din Paris în tabloul lui Manet <i>A Bar at the Folies-Bergère</i> | 159        |
| IV.7. Un ultim element ce rezonază cu Manet: semnătura pictorului și   | 160        |

moartea autorului

## CAPITOLUL V

|  |            |
|--|------------|
| <b>Spre Far –ul Virginiei Woolf: “nimic nu este niciodată doar un singur lucru”. Ekphrasis Revers</b>  | <b>165</b> |
| <b>V.1 O scurtă incursiune în biografia Virginiei Woolf și a relației ei cu Grupul Bloomsbury</b>  | <b>165</b> |
| <b>V.1.1 Rădăcini artistice parentale</b>  | <b>166</b> |
| <b>V.1.2. Schimbări cataclismice aduse de anul 1910</b>  | <b>167</b> |
| <b>V.2 Tărâmul „Sinelui modernist”- „deșteptarea spiritului modern” și dizolvarea structurilor tradiționale de „subiect-personaj-acțiune”</b>  | <b>169</b> |
| <b>V.2.1. O nouă artă a romanului</b>  | <b>169</b> |
| <b>V.2.2. Celebrarea interiorității personale și textuale</b>  | <b>171</b> |
| <b>V. 3. Spre Far ceva nou (o invenție)...de Virginia Woolf</b>  | <b>172</b> |
| <b>V.3.1 ”Toți marii scriitori sunt mari colorişti”</b>  | <b>173</b> |
| <b>V.3.2. Spre far: arta biografiei fictive</b>  | <b>175</b> |
| <b>V.3.3 Woolf în cautarea unei forme experimentale</b>  | <b>178</b> |
| <b>V.3.3.1 “Formă” versus “ subiect/acțiune” versus “personaj”</b>   | <b>179</b> |
| <b>V.3.3.2. (Ră)zbaterile în căutarea formei potrivite</b>   | <b>183</b> |
| <b>V.3.3.2.1. ’Farul’ -piatra filosofală a unei experiențe vizionare</b>   | <b>183</b> |
| <b>V.3.3.2.2. Creația lui Lily Briscoe: o formă cu adevărat heterogenă</b>   |            |
| <b>V.3.3.2.3 Problematika ”ochilor de chineză” ai lui Lily</b>   | <b>186</b> |
| <b>V.4 Spre far în cheie Surrealistă</b>   | <b>190</b> |
|  | <b>193</b> |
| <b>V.4.1. Scaunul și masa de bucătărie a lui Woolf versus ’Gala și Dali’</b>   | <b>193</b> |
| <b>V.4.2. “Femeia burete” a lui Woolf și “Dulapul antropomorf” al lui Dali</b>   | <b>196</b> |
| <b>V.5. Fotografia ca strategie de interpretare în Spre far</b>  |            |
| <b>V.5.1. “Străinul în casă” jucat de o fotografie de familie</b>  | <b>202</b> |
| <b>V.5.2. Procesul de creație/pictură a lui Lily văzut în “slow motion”</b>  | <b>202</b> |
| <b>V.5.3. „Tricotând cu un deget răsucit”</b>  | <b>203</b> |
| <b>V.5.4. Hermeneutica ekphrastică ascunsă (chiar) de însuși textul: Woolfian-ul “ut pictura poesis” – un răspuns la provocarea Victoriană „femeile nu pot picta, femeile nu pot scrie” (“woman can’t paint, women can’t write”)</b> | <b>209</b> |
|  | <b>210</b> |

## CAPITOLUL VI

### PERLA lui CHEVALIER’S: “o bijuterie de roman”

|   |            |
|---|------------|
| <b>VI.1 Reprezentare performativă și descrieri ekphrastice în ”metafiecțiunea istoriografică despre artă” a lui Chevalier</b> | <b>216</b> |
| <b>VI.1.1. Istorie și ficțiune în timpurile Postmoderne</b>   | <b>216</b> |
| <b>VI.1.2. Ficțiune art-istorică (Historical-art fiction)</b>   | <b>218</b> |
| <b>VI.1.3. Contextul istoric: familia, formarea artistică și tehnicile lui Johannes Vermeer</b>                               | <b>222</b> |
| <b>VI.1.3.1. Modelele(sitter-ri) lui Vermeer</b>  | <b>223</b> |
| <b>VI.1.3.2. Tematicile vermeeriene</b>   | <b>224</b> |
| <b>VI.1.3.3. Metode și tehnici Vermeeriene</b>  | <b>226</b> |
| <b>VI.2. Tablouri vermeeriene încorporate în copertile ekphrastice ale romanului lui Tracy Chevalier</b>                      | <b>228</b> |
| <b>VI.2.1. Coincidență sau nu?</b>  | <b>228</b> |
| <b>VI.2.2. O poveste adevărată sau doar ficțiune?</b>   | <b>231</b> |

|   |            |
|---|------------|
| VI.2.3. Contextualizînd (punînd în prim plan) actele ficționalizării  | 232        |
| VI.3. “Cameleonica Chevalier”: <i>maternitate</i> versus „paternitate auctorială” sau „maternitate sriitoriceasca”  | 235        |
| VI.3.1. Griet - o ‘Chevalier deghizată’   | 235        |
| VI.3.2. De la olandezul „Fata cu perlă” ( <i>Het Meisje met de Parel</i> ) a lui Vermeer la „Fata cu cerceul de perlă” ( <i>Girl with a Pearl Earring</i> ) a lui Chevalier | 237        |
| VI.3.3. ‘Punerea în abis’ ( <i>Mise-en-abyme</i> ) prin ‘povestea în ramă’ încadrată de trei tablouri   | 238        |
| VI.3.4. O ‘surpriză narativă’: tablouri non-Vermeeriene ca multiplă ‘punere în abis’  | 240        |
| VI. 4. Un hibrid: <i>Buildungs/ Kunstleroman</i>  | 242        |
| VI.4.1. Suprapunînd ‘realitatea’ cu ‘ficțiunea’: un Vermeer ‘imaginar’  | 242        |
| VI.4.2. <i>Ficționalul Vermeer</i> : omul și artistul   | 244        |
| VI.4.3. Atelierul-studio: <i>templu și refugiu</i>  | 245        |
| VI.5. Cuvîntul înlocuit de privire  | 247        |
| VI.5.1. <i>Ucenicia complexă a lui Griet’s</i> : discipolul și maestru/maeștri  | 247        |
| VI.5.2. Puterea “privirii” ca putere creatoare de lucruri/lumii   | 249        |
| VI.5.3. <i>Lanțul ekphrastic</i> al lui Chevalier: de la pânzele lui Vermeer la „hîrtia (scriitura) postmodernă”  | 253        |
| VI.5.3.1. Descrieri ce surprind momentele ulterioare încheierii unor picturi ( <i>Post-Work Descriptions</i> )  | 254        |
| VI.5.3.2. Momente ekphrastice ce surprind momentele <i>premergătoare</i> pictării tablourilor ( <i>Pre-Work descriptions</i> )  | 256        |
| VI.5.3.3. <i>Ekphrasis cumulativ</i> – descrierea lucrărilor în progres   | 262        |
| VI.6. ‘Modele pictoriale’: Griet versus Catharina   | 266        |
| VI.6.1. Griet cea multifuncțională: “asistentă”, “model și dublură”, “femeiea-artist”, “muza”   | 266        |
| VI.6.2. Catharina „modelul nenumit”, <i>muza</i> „atotprezentă”   | 269        |
| VI.6.3. Griet –muza și abuzul și tradiția troniului   | 270        |
| VI.6.4. “The Pearl” – formula lui Chevalier pentru model vermeerian multifățetat  | 277        |
| <b>Concluzie</b>  | <b>284</b> |
| <b>Bibliografie</b>   | <b>288</b> |

## REZUMAT

**Cuvinte cheie:** interdisciplinaritate, comparabilitate, (pre/post)modernism, intertextualitate, ekphrasis/ekphrază, tipologii ekphrastică: ekphrasis *noțional*, ekphrasis *invers*, ekphrasis *complex noțional-revers*, citire ekphrastică, teoriile receptării, cititor postmodern, metaficțiune istoriografică, relații multiple de corespondență text-sursă vizuală (corespondențe unilaterale, bilaterale și multilaterale), (auto)portret, dublă iostază: scriitor-pictor, autoscopie, psihanaliză, metaficțiune narcisistă, transplant mitologic, (i)lizibil/(in)vizibil, Surrealism, Impresionism, Pre-Rafaelism, Baroc.

Lucrarea de față este rezultatul unui interes viu și permanent al unui cititor care se vrea a fi unul postmodern (subsemnata) pentru *relația dintre textele literare și arta vizuală sau plastică* (în special pictură, dar și fotografie sau film) cunoscută sub termenul de *ekphrasis*, în secolul 21 când a devenit evident faptul că domeniul literaturii, și prin urmare cel al teoriei și criticii literare sunt dinamice și heterogene, și că pășim pe un “teren fragil” atunci când vorbim de studiile literare. Citatul ce guvernează începutul acestei lucrări constituie motto-ul sau firul roșu ce a ghidat întreaga cercetare, anunțând înca din primele rânduri complexitatea studiului și demersul interdisciplinar ce va fi urmat. Rândurile de mai sus dezvăluie de la început **tematica tezei de față** („[o]ne cannot *read* a book: one can only *reread it*”) ce urmărește **(re)descoperirea unor noi piste de lectură** a unor texte, mai exact romane, deja consacrate în literatura britanică și chiar universală, introducând principalele coordonate **ce stau la baza demersului interdisciplinar, și anume ekphrastic** („we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting”/ *as in a book, the picture contains elements of depth and development*”), semnalând principalele dihotomii: text/tablou, timp/spațiu, ochi fizic/ochi interior, scriitor/pictor, cuvânt/privire, (i)lizibil/(in)vizibil (e.g. „**in terms of space and time**”/ ”not confuse the *physical eye*, that monstrous achievement of evolution, with the *mind*, an even more monstrous achievement”) ce vor ghida pașii noștri, constituind atât pionii de bază ai metodelor de abordare comparativistă și transdisciplinară, cât și perspectiva sau viziunea nouă adusă asupra acestor opere, considerate deja canonice<sup>1</sup>, deși istoria receptării lor inițiale le plasa chiar la polul opus ca ”necanonice”, în sensul de ”ne-tradiționale” (e.g. Wilde, Woolf la vremea lor) având în vedere non-conformismul ideatic, structural și revoluționar pe care l-au adus pe scena literaturii la momentul apariției lor.

---

<sup>1</sup> Canonice în sensul ca au devenit clasice, adică reprezentative pentru studiul literaturii britanice, dar și universale.

**Premisa** de la care am pornit în această teză este aceea că dialogul dintre textul literar și pictura pe care o evocă (sau invocă) este unul motivat atât la nivelul construcției intrigii și a personajului, cât și la nivelul concepției autorului despre scriitură. *Fenomenul ekphrastic* constituie o abordare emblematică și provocatoare pentru dinamica relației *textelor literare* cu *arta vizuală* sau *plastică*, și după cum spunea James A. W. Heffernan “nu există nici un alt cuvânt care să desemneze tipul de literatură pe care-l desemnează *ekphrasis-ul*: acel mod de literatură a cărei complexitate și vitalitate - să nu mai vorbim de longevitatea uimitoare – îi dă dreptul la recunoașterea deplină și pe o scară extrem de largă” [a ekphrasis-ulu]” (Heffernan, 1993: 2<sup>2</sup>)(traducerea noastră).

Perspectiva de abordare a textelor ce constituie **corpusul de bază al acestei teze alcătuit exclusiv din proză** (*Portretul lui Dorian Gray* a lui Oscar Wilde, *Spre Far* al Virginiei Woolf, *Fata cu cerceul de perla* al lui Tracy Chevalier) are în centru cititorul, dar nu orice cititor, ci unul anume - cititorul postmodern (“A good reader, a major reader, an active and creative reader is a *rereader*”) - și aduce în **prim plan tehnici colaterale (re)citirii unor texte (ne)canonice din perspectiva intertextualității/interdisciplinarității și a teoriilor receptării**, pornind de la teoriile inovatoare aduse în prim plan de către Kristeva, Barthes, Riffaterre, Genette, Iser, Jauss, Eco, Hutcheon, McHale etc. și a teoriilor ekphrastice: Heffernan, Krieger, Mitchell, Hollander, Yacobi, Bal, Brînzeu, Vrânceanu etc., **dezvoltate și comentate în primele două capitole ale lucrării**, ce au un caracter profund teoretic, urmărind explicarea principalelor concepte ce stau la baza acestei teze: „intertextualitatea” și „ekphrasis-ul”, precum și elaborarea unei definiții proprii a ekphrasis-ului, definiție funcțională utilizată ulterior în analiza romanelor. Ele vor fi mai apoi contextualizate și aplicate în **celelate patru capitole cu caracter eminent practic și interpretativ (cap.III-VI)**. Lucrarea este structurată pe **șase capitole mari**, fiecare capitol fiind compus din mai multe subcapitole ce au la rândul lor ramificațiile adiacente corespunzătoare detalierii tematice respective, în sub-subcapitole.

În **selectarea textelor** ce servesc ca suport „demonstrativ” **am respectat trei criterii**: unul **formal**, al apartenenței la genul prozei, respectiv la specia romanului, iar din cadrul artelor vizuale am ales în special pictura (și doar parțial, fotografia și filmul); **unul al referinței**, în funcție de care am ales atât romane ce evocă tablouri cu referință reală, cât și cu referință imaginară, comparația între imaginea vizuală și verbală fiind o modalitate pertinentă

---

<sup>2</sup> according to James A. W. Heffernan’s words “there is no other word for the mode of literature that *ekphrasis* designates: for a mode of literature whose complexity and vitality - not to mention its astonishing longevity - entitles it to full and widespread recognition” (Heffernan, 1993:2).

de a fixa specificul diferitelor tehnici ekphrastice; în sfârșit, al treilea criteriu este **unul temporal**, care grupează **diacronic** textele selectate, primii doi scriitori fiind două figuri foarte controversate ale canonului literar: Oscar Wilde și Virginia Woolf, iar cea de-a treia scriitoare este o scriitoare contemporană, la fel de cunoscută și apreciată în zilele noastre, trecând astfel prin intermediul celor trei scriitori - de la premodernism, la modernism și ajungând până la mult controversatul postmodernism, experimentând toate ipostazele ekphrastice : ekphrasis *propriu*, *noțional* și *revers*, precum și diferitele *combinații inedite*, *hibridate* puse „în scenă” de acești iscusiți scriitori (lanțuri ekphrastice, ekphrasis cumulativ, ekphrasis palimpsest etc.) și care scot la lumină noi piste de lectură.

**Cap.I** intitulat a urmărit după cum însăși titlul său arată **definirea conceptului de “intertextualitate” în contextul lărgit al interdisciplinarității și al literaturii comparate în secolului 21** , abordând relațiile multiple în cadrul interacțiunilor literare: textul –”un țesut de citate provenite din mii de ‘focare’/centre de cultură și tratând intertextualitatea: atât “strategie literară” cât și “realitate inclusă”. Pornind de la cea care a fost considerată „părintele” conceptului de „intertextualitate” Julia Kristeva și de la teoriile ei despre “productivitate” și “transpoziție”, la “intertextualitatea efectuată/performată” a lui Riffaterre, la ”anxietatea influenței” concept definitoriu pentru Bloom, la ”transtextualitatea” lui Genette, “textele deja citite” definite de Barthes , și ajungând la “scrierea deconstructivă” a lui Derrida și la teoreticienii contemporani ca Linda Hutcheon, Allen Graham și Laurent Jenny ce aduc în prim plan „alegerea ce aparține cititorului” am încercat o creionare complexă a fenomenului numit „intertextualitate”, reținând flexibilitatea și deschiderea textului pe care se centrează aceste teorii ale rețelelor intertextuale, ajungând până la teoriile fizicii cuantice aduse în conjuncție cu domeniul literar de către d-na profesor Pia Brînzeu.

Dacă intertextualitatea ne-a adus așa aproape de alegerea cititorului subcap. I.4. tratează tocmai teoriile de interpretare centrate pe răspunsul cititorului ce sunt complementare conceptului postmodern de intertextualitate (Richards and Rosenblatt, Jauss, Iser, Fish, Holland, Eco), ajungând până la teoriile postructuraliste ce au în centru ”punerea cititorului sub semnul întrebării”.

**Cap.II** aduce în lumină și clarifică cel de-al doilea concept definitoriu al lucrării *ekphrasisul*, urmărind o încheiere a unei estetici a ekphrasisului de-a lungul timpului, pornind de la o privire de ansamblu asupra cadrului mai larg al studiilor umaniste legate de domeniul întâlnirii dintre text și imagine și urmărind istoria și evoluția termenului de “ekphrasis” (etimologie, date cronologice) și forma *avatarilor ekphrasis-ului* în înrudirea



literaturii cu arta vizuală: ‘artele surori’ și *ut pictura poesis, pictorialismul, iconicitatea, ekphrasis-ul dezobedient, hibridi sau texte mixte*. Unul din cele mai interesante aspecte aici îl constituie ekphrasisul “dezobedient” manifestat ca ”hibridii” sau “tehnicile mixte” sau uneori ca un ”Fals ekphrasis”, și de asemenea ekphrasis-ul în practică cu cele trei concretizări textuale: ekphrasis *propriu-zis*, ekphrasis *notional* și ekphrasis *revers*. Iar subcapitolul **II.4** ne duce spre o definiție proprie a “ekphrasis-ului” ca “un gen aparte de intertextualitate” și a citirii ekphrastice, ca o ‘citire interpretativă’ ce propune în locul îndelungatului paragon dintre arte o conlucrare spre dialog (inițiată deja de Mieke Bal).

Capitolele III și IV au în centru romanul *Portretul lui Dorian Gray*, reunind sub titlul generic: *Dublu ekphrasis în interiorul lanțului ekphrastic al ‘eu-rilor multiple’: Construcție vs. deconstrucție și evoluție vs. involuție în „Portretul lui Dorian Gray al lui Oscar Wilde”*, întreaga suită de probleme supuse analizei ekphrastice, subsumate „căutării identității”(cf.„eu-ri multiple”) într-un secol decadent, ce va deveni ulterior tematica dominantă a căutării sinelui în perioada modernismului literar. Romanul *Portretul lui Dorian Gray* a fost mult timp un „măr al discordiei” pe scena criticii și istoriei literare, acceptând mai multe piste de lectură : fie ca roman fantastic, de aventură, monden sau psihologic, lista rămânând deschisă unor noi abordări, cum este de pildă cea ekphrastică, propusă de noi. Ea aduce în prim plan o altă dimensiune a textului, o dimensiune interdisciplinară și intertextuală – propunând o lectură paralelă: text-imagie, o colaborare între literatură și arta vizuală/plastică în particular, pe fondul unei formări estetice deosebite (Ruskin, Pater, Whistler, Aesthetic Movement, Pre-Rafaeliți, discutate în subcap.III1.și subcapitolele adiacente acestuia III.1.1.2/3/4/5 ) a marelui est et Oscar Wilde.

Subcap. III. 2 aduce în discuție însăși germeii teoriilor ekphrastice pe care, conștient sau nu, Wilde i-a inserat în eseurile sale din vol. *Intențiuni* și în *Prefața* romanului (discutată în lucrarea de față ca și *manifest literar*), angajând comentarii despre conexiunile text-imagie și „transmutarea” lor intersemiotică, fiind pe aceeași lungime de undă cu mulți dintre criticii literari ai fenomenului ekphrastic de secol 20, manifestând un profund interes față de diferențele și corespondențele dintre diferite discipline și impactul lor asupra vieții, concluzionând că „viața imită arta mult mai mult decât imită arta viața” (Wilde put it himself, in reminding us that ‘great works of art are living things’).

Sub masca personajelor sale (Basil, Harry și Dorian) și printr-o tehnică narativă inovatoare detaliată pe larg în subcapitolul III.3 (și subcapitolele adiacente acestuia) și în întreg cap.IV, Wilde lansează teorii estetice legate de mimesis, de arta simbolică, de tehnicile picturii

Pre-Rafaelite și Impresioniste, de psihanaliză, de interpretare, de receptare etc. reușind cu succes să creeze una dintre cele mai complexe opere ekphrastice. Romanul devine astfel un fel de hibrid, un *avatar* 'doppelgänger' ce însumează ipostazele de: dublu roman (*Bildungsroman* și *Künstlerroman*), dublu ekphrasis (noțional și revers), tablou palimpsest (proiecție a conștiinței, tablou jurnal, tablou oglindă, construcție vs. de-construcție), dublă personalitate. Ekphrasisul wildean ce generează de fapt întregul roman, este unul noțional, tablourile fictive în sine, fiind de factură narativ-descriptivă au un referent imaginar, fictiv, ce invită cititorul la un proces decodificator activ-participativ. Soluția propusă de noi este dezlegarea/citirea ekphrasis-ului noțional wildean în diferite chei, ce au la bază o solidă argumentare teoretică, estetică și în special textuală (textul în sine): în cheie Pre-Rafaelită: tablourile *Love and Death (Iubire și Moarte)* a lui Watt și *Portretul lui F.G. Stephens* Holman Hunt; în cheie Caravagiană - tabloul lui Caravaggio - *Narciss*, implicând conceptele de "transplant Mitologic" și „metafișine narcisistă”, și nu în ultimul rând în cheie (post)modernă ca ekphrasis *revers*: de pe 'hârtie'/scriitură pe 'pânză'/pictură și apoi la film (aici ne-am 'folosit' de tabloul pictat pentru filmul omonim în 1945 de Ivan Le Lorraine Albright la comanda regizorului Albert Lewin, ) (subcap.III.2.2-III.2.5). Primele trei tablouri invocate în analiza ekphrastică pe care am întreprins-o, corespund tabloului așa cum este el pictat de Basil, reflectând o frumusețe pre-rafaelită, inocentă, un ideal în artă, cu referințe mitologice exploatate prin corepondențe cu *Narciss-ul* lui Caravaggio, iar ultimul tablou pictat de Ivan Le Lorraine Albright se constituie într-un *target vizual* al wildienelor descrieri ekphrastice grotești a ceea ce a devenit în urma „deconstrucției narative” tabloul pe care ceea îl crease Basil și „involuției” corporale și mentale a protagonistului (Dorian), a cărui „viață” este preluată sau chiar vampirizată de către tabloul – conștiință.

Însumând descrieri ekphrastice cumulative, graduale, romanul pendulează între două tablouri principale ce închid și deschid romanul într-un mod circular, suferind o continuă metamorfozare până la disoluția unuia în celalalt. Datorită acestei complexități, dar mai ales datorită marilor textuale explicite din roman, capitolul IV al tezei noastre, intitulat sugestiv în acest sens *Efectul Phoenix: ekphrasis (noțional) revers decodat în cheie Impresionistă*, propune o a patra sursă pictorială pentru roman, având în centru un mare maestru al picturii Impresioniste - Édouard Manet și două dintre tablourile sale: „Autoportretul cu paletă” și „Băutorul de absint” ce se potrivesc parcă mănășă textului wildean, angajând tehnici comune cu ale marelui pictor legate de ipostaza de: „autor-personaj”, de folosirea aceluiași *dispozitive de proiecție*: lumina și oglinda și a efectelor lor de *reflectare*, a unui element specific de legitimare a „creației” și de *imortalizare a creatorului* (vs. „moartea autorului”) **semnătura**.

**Capitolul V, *Spre Far* –ul Virginiei Woolf: “nimic nu este niciodată doar un singur lucru”.** *Ekphrasis Revers* ne aduce în inima modernismului și a feminismului prin emblematica **Virginia Woolf și al ei roman inovator, cum ea însași îl declară a fi („a new”)** *Spre Far*. O „elegie”, „un poem psihologic”, „un roman liric” sunt doar câteva din denumirile ce au fost asociate cu acest inedit roman încă din timpul publicării, după cum aflăm din însuși jurnalul scriitoarei. Greu de citit pentru mulți cititori „neavizați”, romanul este o adevărată capodoperă ekphrastică, de un lirism debordant ce transpiră prin toți porii romanului, ascunzând o întregă hermeneutică ekphrastică în însuși textul în sine, după cum am demonstrat în subcap. V.5, dar mai ales în subcap.V.5.4 denumit sugestiv: Woolfian-ul “ut pictura poesis” – un răspuns la provocarea Victoriană „femeile nu pot picta, femeile nu pot scrie”. Am denumit Woolfian “ut pictura poesis” dubla prezență a celor doi artiști Lily Briscoe (pictorița) și Augustus Carmichael (poetul) a căror conlucrare aduce viziunea finală, Lily având revelația („I had my vision”) doar atunci când rămâne singură cu poetul. Pentru a înțelege mai bine de ce anume textul woolfian se pretează cu succes unei analize ekphrastice, am făcut o scurtă incursiune în biografia scriitoarei, punctând rădăcinile artistice parentale și relația ei cu Grupul Bloomsbury și cu întreaga lume culturală și științifică de la acea vreme (mai ales cu lumea artelor vizuale: pictură-Impresionismul și Surrealismul, fotografie și film (eseul *The Cinema*, 1926). De asemenea am punctat schimbările cataclismice aduse de anul 1910 pe plan literar, pătrunderea pe tărâmul „Sinelui modernist”, deșteptarea spiritului modern printr-o celebrare a interiorității personale și textuale, dezvoltarea unei noi arte a romanului și dizolvarea conceptelor tradiționale de „subiect-personaj-acțiune” ce devin oarecum nefuncționale (subcap.V1-V2 cu subsubcapitolele corespunzătoare), insistând asupra artei de a scrie ficțiune biografică, romanul *Spre Far* fiind considerat unul dintre cele mai ‘biografice’ romane ale scriitoarei (subcap.V.3.1-V.3.2).

Analiza ekphrastică propriu-zisă (la care Woolf trimite indirect în repetate rânduri prin motto-urile pe care practic le strecoară în eseurile și dezbaterile sale, susținând ca „toți marii scriitori sunt mari colorişti” și prin declarata intenție de a scrie asemenea unui pictor, considerând ca “painting and writing ...have much in common. *The novelist after all wants to make us see...*) se focusează pe un tablou imaginar ce încadrează întreg romanul, răscolind întreaga ființă a pictoriței Lily Briscoe un personaj complex, un alter ego al scriitoarei, dar și al surorii acesteia-Vanessa Bell, personaj trecut în plan secund de majoritatea criticilor, pus oarecum în umbră de celebra Mrs. Ramsay. Demersul nostru o aduce pe Lily Briscoe în prim plan, aduce în centru problematica femeii artist, femeii pictor, femeii scriitor, zbaterile ei interioare pe fondul unei societăți patriarhale victoriene, căutarea propriei identități și a

sensului vieții, experimentarea stării de androginie, pendularea între feminin și masculin, între wolfianele „scaun” și „masa de bucătărie”, Woolf reușind transformarea banalelor obiecte din spațiu domestic în obiecte cu crescute valențe estetice.

Suportul visual pentru ekphrasis-ul revers din romanul *Spre Far* vine din zona suprarealismului și îl constituie două tablouri ale lui Dali: “Dulapul antropomorf” și „Persistența memoriei” (subcap.V.4) ce sunt puse în paralel cu textul woolfian, cu „femeia burete” cum o numește woolf, femeia cu mai multe”sertare” cum va fi descrisă Mrs. Ramsay, un fel de cutia pandorei. La fel ca și Woolf, și Dali a abordat mai multe curente artistice din acea vreme: impresionism, cubism, futurism, dar mai ales tehnicile suprarealiste ca „ecoul optic” și „imaginea hipnotică”, a folosit o metodă ce a devenit la fel de celebră ca și „monologul interior” și „stream-of-consciousness”, și anume metoda „paranoico-critică” ca și automatism psihic care își propune să exprime pictural, verbal sau în orice alt chip, funcția reală a gândirii, în absența oricărui control exercitat de raține, în afara oricărei preocupări estetice sau morale, la fel cum Lily va reuși într-un final. Tot aici am insistat pe un detaliu repetat parca obsesiv în text, pe acei ochi de chinezică ai lui Lily ce la fel ca și simbolistica farului ascund „piatra filosofală”, deschiderea spre o altă lume, spre Orient (dezbătută pe larg în subsubcap.V.3.3.2.3 Excursul literar-ekphrastic din *Spre far* este unul în sens invers, adică pornind de la text spre un anumit tablou abstract (“the purple triangle”) ce practic se concretizează doar la finalul romanului. Tabloul lui Lily Briscoe este de fapt alegoria scrisului romanului de către Virginia Woolf, întreg textul fiind un metadiscurs, o punere în scenă a teoriilor „antirealiste” ale Virginiei Woolf, devenite „antimimetice” la Lily Briscoe cu tendințe de abstractizare, o verbalizare a întregului proces creativ, a „travaliului” pe care îl trăiește artista (Lily/Virginia Woolf). Ca și Woolf, Lily este în cautarea formei (urmărind în deaproape teoriile Post-Impresioniste ale lui Roger Fry, Cézanne, Picasso etc.) experimentând mereu o nevoie de „distance and blue”, o nevoie de eliberare și distanțare față de lumea imediată, trăind dublu: o viață interioară și una exterioară. Personajele devin centrale în roman, iar nu acțiunea care este practic inexistentă, sau concentrată în câteva rânduri și pusă între paranteze (întreaga parte a doua din roman „Time Passes”). Creația lui Lily Briscoe: o formă cu adevărat „multiplă-icită/heterogenă/complexă”(subsubcap.V.3.3.2.2) a fost subiectul unui experiment efectuat de împătimita artistă Suzenne Bellamy (care are o întreagă serie de tablouri dedicate romanelor Virginiei Woolf) și finalizat cu trei tablouri corespunzătoare stadiilor de creație Briscoene discutate în detaliu în acest subcapitol și accesibile pe blog-ul acesteia.

Prin formă Woolf nu înțelege închidere, nu caută forma plastică, ci *the embodiment of "emotions web-relation"*, manifestată și la nivelul structural al romanului când numește cele trei părți-*Fereastra, Timpul trece și Spre Far*: „two blocks united through a corridor.” Timpul devine personaj la Woolf, este un timp spațializat ce aduce aminte de ceasurile ce se topesc ale lui Dali. O întreagă discuție pe această temă o putem găsi în subcap.V.5. *Fotografia* ca strategie de interpretare în *Spre far*, unde rolul „Străinul în casă”(concept woolfian) este jucat de o fotografie de familie iar procesul de creație/pictură a lui Lily văzut în „slow motion”, făcând o paralelă cu Mrs. Ramsay și al ei „Tricotat cu un deget răsucit” (o altă metaforă woolfiană pentru procesul de creație). Aici am insistat pe tehnica decupajului pe care Woolf o introduce când James taie din diferite reviste, dorind să creeze un scrapbook, un album și pe fereastră folosită ca și cadru. Woolf face la fel, întreg romanul fiind un fel de colaj, unde sunt decupate scene de viață sau acele „moments of beings”, iar tehnicile de focalizare, de aranjare a decorului, de cautare a luminii, de încadrare sunt tehnici preluate din fotografie, cu care Woolf era detul de familiarizată după cum am aratat în introducerea din subcap.V.5, și cum demonstrează albumele sale de la Monk House.

Pe aceeași linie scriitoricească feminină, **cap. VI** intitulat **PERLA lui CHEVALIER'S: „o bijuterie de roman”** propune spre analiză un roman postmodern, un altfel de biografie artistică (introducând concepte noi gen „historiographic metafiction” devenit „*Historical-art fiction*”, „postmodernism”, „baroc”, „camera obscura” etc.), un alt *Künstlerroman* și un alt fel de ekphrasis, și anume *ekphrasis propriu zis*, un ekphrasis cu referent real, și anume o serie de tablouri ale lui Johannes Vermeer (*Woman with a Pearl Necklace, A Lady Writing a Letter, Woman with a Pearl Necklace, Young Woman with a Water Jug, A Lady Writing, the Milkmaid*, culminând cu *Girl with a Pearl Earring*), dar și câteva tablouri cu rol aparent de diversiune *The Procuress Dirck van Baburen*, alte 11 tablouri non-vermeeriene ce reprezintă scene biblice, în special crucificarea - dintre care trei prefigurează încă de la început o punere în abis a întregului text, a evoluției și destinului lui Griet.

Prima parte a capitolului VI (VI.1 cu subsubcapitolele respective) clarifică principalele coordonate ale reprezentării performative și ale descrierilor ekphrastice în „metaficțiunea istoriografică despre artă” a lui Chevalier, insistând asupra următoarelor aspecte: „Istorie și ficțiune în timpurile Postmoderne”; Ficțiunea art-istorică (*Historical-art fiction*) și contextul istoric baroc: familia, formarea artistică și tehnicile lui Johannes Vermeer, în special modelele(*sitte-ri*) /tematicile/ metode și tehnicile Vermeeriene.

Recreerea ficțională a unei biografii asunde o serie de mărci auctoriale Chevalieriene pe care am încercat să le demascăm, urmărind atent și argumentând textual modul în care

întreg romanul este generat de această suită de tablouri, creând impresia vizitării unei galerii de artă mai puțin formale, urmărind cum reușește Chevalier să suprapună ficțiunea cu realitatea. Sub forma unor întrebări (mai mult sau mai puțin retorice): Coincidență sau nu? (VI.2.1); O poveste adevărată sau doar ficțiune? (VI.2.2) am dezvoltat o teorie a unei ‘Chevalier deghizată’ (în spatele metadiscusului personajele sale-predominant în Griet, dar și în Vermeer, Maria Thins, părinții lui Griet etc.), detaliată în subcap.VI.3 “Cameleonica Chevalier”: *maternitate* versus „maternitate scriitoricească”(cu sensul de „paternitate auctorială”). Ferindu-ne mereu de capcana iluzorie a citirii „unei povești adevărate” cum ne avertizase Chevalier într-unul din interviurile sale am deconspirat o altă O ‘surpriză narativă’: tablouri non-Vermeeriene ca multiplă ‘punere în abis’ (VI.3.3.- 4), urmărind apoi pe *Ficționalul Vermeer*: omul și artistul și studioul său: templu și refugiu (VI.4.1-4.3).

Romanul lui Chevalier „mustește” în comentarii ekphrastice inedite, însoțite de explicații artistice legate de elemente tehnice (camera obscura, perspectiva, elemente de compoziție și de recuzită vermeeriană-harta, scaunul, fereastra, draperiile etc.), prepararea pigmentilor, alegerea decorului, reușind să aducă în prim plan și să pună pe picior de egalitate două instanțe creatoare: artistul și discipolul, masculinul și femininul, femeia și bărbatul artist, cuvântul și privirea, împlinind cu succes ceea ce și-a propus: ”I wanted *to write it in a way that Vermeer would have painted*: very simple lines, simple compositions, not a lot of clutter, and not a lot of superfluous characters” (Tracy Chevalier, *Official Site*).

Tablourile vermeeriene evocate în text sunt numeroase, ceea ce ne-a obligat la o clasificare funcțională a descrierilor ekphrastice corespunzătoare pentru analiza interpretativă însumate **subcap. VI. 5. Cuvântul înlocuit de privire** în: „Descrieri ce surprind momentele ulterioare încheierii unor picturi” (*Post-Work Descriptions*-VI.5.3.1), Momente ekphrastice ce surprind momentele *premergătoare* pictării tablourilor (*Pre-Work descriptions* VI.5.3.2) și *Ekphrasis cumulativ* – descrierea lucrărilor în progres (VI.5.3.3) și la identificarea unei „formule Chevalieriene pentru model vermeerian multifacțat” în **cap.VI. 6 ‘Modele pictoriale’: Griet versus Catharina**, dezvăluind o suprapunere palimpsestică și multifuncțională a celor două: Griet cea multifuncțională: ”asistentă”, “model și dublură”, “femeiea-artist”, “muza”(VI.6.1) / Catharina „modelul nenumit”, *muza* „atoprezentă”(VI.6.2). Capitolul se încheie cu considerații legate de simbolistica perlei, ce aduce la un loc produsul final șlefuit „eliberarea unei servitoare ce a reușit să-si depășească atât condiția socială, cât și cea personală devenind o femeie artist, asistenta a marelui maestru, model și muză” și a „unui roman” ce nu se vrea prins în nici o etichetare după cum ne declară însăși autoarea: “I am not very fond of labels –

“feminist writer,” “historical novelist” etc. pigeonhole me and sound preachy, turning off readers” (Tracy Chevalier, *Official Site*).

**Concluzia** (**Conclusion? ...or as Barthes once said “[...] the text continues”...**) este/vine în aceeași notă ca întreg demersul nostru, invitând la redescoperirea și recitirea textelor, ekphrasis-ul continuând să fie și pe viitor o provocare, mai ales acum când trăim într-o cultură eminentemente vizuală, trasând și câteva reprere ce ar putea sta la baza unor viitoare cercetări, cum ar fi: paralela text-film, scrierea unor noi opere ekphrastice în contemporaneitate, sau cum a fost în cazul lui Bellamy Suzanne, experimentarea unor corespondențe text-pânză.