

THE SECOND PERSON PROSE: FROM MICHEL BUTOR TO MIHAI ZAMFIR

Comparative
Literary
Analysis

Keywords

Second person prose
Intersubjectivity
Point of view
Novel

Abstract

This paper proposes a comparative analysis of two novels written at second person: La modification by Michel Butor and Late education by Mihai Zamfir. The Romanian second person prose being a modern phenomenon that encompasses numerous examples in the Romanian literature also, has become increasingly appreciated. The analysis that we perform we will focus on how the intersubjectivity process is accomplished in both texts through narrative YOU, that becomes a form of alter-ego. Following the storyline and the construction of the characters in the two novels we will notice how the action is designed from the second person point of view. We will also try to determine the differences and similarities between the two texts proposed. Ultimately, we will identify the manner in which the phenomenon of second person prose has evolved from experiment to an innovative process in the literature.

Teoretician și prozator, Michel Butor este în același timp un *inovator*, propunând în Franța un nou roman: „le roman est une forme particulière de récit: Celui-ci est un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature; il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité.”(Butor,1972: 7). Una dintre cele mai analizate și discutate proze ale autorului francez este *La Modification*. Prin acest construct textual Butor lansează un roman adresat cititorului sau care *falsific* o adresare către cititor. Cu toate acestea, autorul este de părere că apelarea la pronumele *TU* (*Vous*) este rezultatul unei imposibilități a *EU*-lui de a se exprima:

Il faut par conséquent que le personnage en question, pour une raison ou pour une autre, ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit ; et aue l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accesion. Les paroles prononcées par le témoin se présenteront comme des ilots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur émerision.(Butor, 1972: 80).

Poate acesta este motivul pentru care mult vreme s-a înțeles prin proza la persoana a doua o formulă textuală deghizată a scriiturii la persoana I.

Personajul principal al romanului, Leon Delmont, este topit în pronumele personal „Vous” (tradus *dumneata*), înglobând în structura sa, atât pe narator cât și pe protagonist. Dar, totodată, în acest pronume de persoana a doua este ancorat și cititorul, realizându-se o multiplicare a subiectivității printr-un proces numit în teoria literaturii *intersubiectivitate*(Schofield, 1998). O primă teorie despre intersubiectivitate în proza la persoana a doua este cea dezvoltată de către Lois Oppenheim în lucrarea sa din 1980. Având ca text suport opera lui Michel Butor, *La Modification*, cercetătoarea este surprinsă de incertitudinea și dubiul pe care îl poate provoca noua structură narativă scrisă la persoana a doua, o formulă care apare ca o barieră în fața funcției de martor al narațiunii la persoana a treia și care deschide noi perspective în scriitură. Simțindu-se parte în *TU*-ul narativ, în triada cititor-narator-personaj, cititorul, crede L. Oppenheim, oscilează în a se identifica cu cititorul implicat, cu personajul *TU*, dar și cu vocea povestirii. În ceea ce privește identificarea cu vocea povestirii, este clar că acest lucru nu este realizabil, convențiile tradiționale ale ficțiunii impunând încă o separare parțială de text. Cu toate acestea, vorbim doar de o impresie de identificare, o magie textuală uimitoare care transformă textul într-o experiență inedită. Astfel, romanul începe și se termină cu adresarea către un personaj fictiv, acest pronume *Vous*, care este, într-adevăr, personajul principal, dar este totodată și un cumul de alte instanțe. Prima frază care deschide noua formulă textuală propusă

de către Michel Butor sună cam așa: „Vous avez mis le pied... Vous vous introduisez...” Acest pronume nu apare nicăieri în text. El este rezultatul unui scop special al scriitorului: de a lăsa cititorul, de a-l atrage prin captarea sub carcasa pronumelui „Vous”. Intersubiectivitatea nu este totală. Recunoaștem acest lucru! Tocmai din acest motiv mulți critici au afirmat că *TU*-ul din text este masca unui *EU*. Au avut dreptate, dar pe jumătate. Ei nu au reușit să descopere și celelalte fațete ale acestui diamant numit pronume personal de persoană a doua. Fraza finală a romanului demonstrează încă o dată încărcătura multiplă a acestui pronume: „Vous regardez la foule sur le quai. Vous quittez le compartiment.”(Butor, 1967: 365). Georgeta Horodincă, în studiul care precede traducerea din limba română a volumului lui Michel Butor, este de părere că avem în față un dublu roman: „unul realist, cel alt simbolic”(Butor, 1967: 81). Cercetătoarea nu-l motivează suficient și complet pe cel de-al doilea: „romanul simbolic are rolul de a ne smulge din această zonă ternă, cotidiană și de a ne arunca în plin mister”(Butor, 1967: 81). Simbolul apare și la nivel formal, în permanentul pronume „vous” și în motivele pe care acesta le ascunde. Pe de altă parte, Darlene Hantzis vede *intersubiectivitate* ca produs al unui *TU* propriu prezent ca *point of view*: Persoana a II-a este o variabilă indeterminabilă, spre deosebire de persoana I sau persoana a III-a care sunt variabile determinabile, care poate ascunde multiple referențe (un caracter dramatizat, naratorul, naratarul, cititorul sau chiar autorul). Astfel, textul scris la persoana a II-a trebuie citit doar din perspectiva proprie a cititorului. Această variantă limitează procesul intersubiectivității, fapt ce ne determină să fim de acord cu teoria propusă de către L. Oppenheim, nuanțată, ulterior, de către D. Schofield: intersubiectivitatea nu implică doar un raport direct între lector și autor, ci o relație mult mai complexă, în care toate instanțele narative sunt intercondiționate și devin un sistem închis.

Unul dintre aspectele cele mai spectaculoase în romanul lui Butor este interanabilitatea temporală: trecerile permanente de la prezent la trecut și viitor, uneori tulburător de rapid, ajungând aproape la o întrepătrundere a planurilor. Avem pe de o parte, trecutul, cel care a marcat intriga existențială și erotică a personajului principal, apoi prezentul, cunoscută cu trenul în interes de serviciu, care oferă prilejul spre meditație și viitorul, cel care oferă o panoramă asupra posibilităților de a trata problemele și de a căuta soluția cea mai potrivită. Acesta este și unul dintre motivele prin care se apelează la persoana a doua, singura care poate plonja cu ușurință și în același timp în toate cele trei planuri temporale. Elementul vizual este cel care face mereu trecerea către temporal: de exemplu, avem un text care face referire la trecut - „Dar i-ai spus atâtea lucruri cu o seară înainte, cu vocea scuzată și le uitase și pe acelea.”(Butor, 1967: 194), ca mai

apoi se treacă brusc la o descriere a unui cadru din prezentul povestirii - „Pe pardoseala sub care arde caloriferul sînt doi sîmburi de mere care stau nemișcați chiar lîngă piciorul dumitale sînting.” (Butor, 1967: 194), iar mai apoi se revine la cadrul timpului trecut - „Acum un an îmi mai bine, toamna, dar ceva mai devreme decît acum, într-o duminică seara, buser și pe îndelete ceaiul...” (Butor, 1967: 194). Trecerea se poate face și de la prezent spre viitor: „Dincolo de fereastră, gara Aix-Bains începe din nou să se miște, dispăre. / Atunci, după ce vei fi mers de-a lungul lacului Bourget, în mijlocul scurtei după-amiezi de sfîrșit de noiembrie, vei recunoaște în trecere această gară, Chindrieux” (Butor, 1967: 197).

În literatura română, Mihai Zamfir propune o replică textului francez, plasând acțiunea într-un nou context, nuanțînd-o, dar mizînd pe același efect al ochiului intertextual. Mult mai poetic, scriitorul român găsește o altă nișă pentru proiectarea fenomenului hibrid: *visul*. Iar aici identificăm o simetrie între incipit și final, dar transpus prin simbolul visului, care te conduce tot spre mister și incertitudine. Fraza care deschide romanul este chiar o interogație, „E adevărat sau vis?”, iar e urmat apoi de identificarea actantului- *TU*-ul: „...nu visezi, chiar calci străzile Bucureștilor...”. Mai mult decît atât, există în prima pagină a volumului o frază care pare să anunțe tocmai intenția autorului de a integra, ca într-un vis, prin pronumele personal de persoana a doua și pe lector în întreaga acțiune care urmează să se deruleze: „E poate o visare cu mult mai mare, în care sunt acum cuprinși toți cei din jur, nu doar tu, ci și prietenii, cunoscuții și necunoscuții, vii și morții...” (Zamfir, 2008: 9). Însuși autorul, recunoaște, în volumul *Cealaltă față a prozei*, că „marca începutului este un model, pentru că ea se transmite titanic asupra întregului text românesc: maniera uverturii condiționează atât structura ulterioară a operei, cît și (din punct de vedere al receptorului) sesizarea arhitecturii globale.” (Zamfir, 2006: 263).

Dar visul este un motiv prezent și pe parcursul întregului text, surprinzînd irealitatea și fragilitatea diurnă a unei povești de iubire imposibile, care își creionează, în ciuda acestui fapt, o cale, o ramură în care să evolueze: Cora, simțînd protecția lui Alex, are impresia că trăiește un vis în care nimic nu e real - „Mi se pare că visez.. De ieri tot visez.” (Zamfir, 2008: 120) -; pe de altă parte, „un vis trează” (Zamfir, 2008: 205) trăiește și personajul principal, care, reîndrăgostit, se simte bulversat, descoperind în Cora, „fata-femeie ce a cules frumusețea tuturor fetelor întîlnite pe stradă” (Zamfir, 2008: 199). Tot sub o formă a visului, o plămădire a imaginației, are loc și nunta simbolică a celor doi. Evenimentul este rezultatul unui joc al imaginației, pueril și romantic, amuzant prin contextul istoric și sublim prin poeticitatea descrierii: „-Eu cred că m-am logodit cu tine mai demult, în Piața Universității, vegheați de

lozincile cu *Jos comunismul!*. Cora nu te-aude. Caut în jur, rupe un fir de buruiană și-l rupe, preocupat. A fabricat un inel improvizat, și-l trece pe degetul inelar, e prea larg; îl trece pe cel mijlociu” (Zamfir, 2008: 254).

Procesul intersubiectivității, pe care îl identificăm în romanul lui Mihai Zamfir, își găsește o explicație teoretică chiar în și prin cuvintele autorului: „un fel de mixtură inextricabilă între SIL (stil indirect liber) și MI (monolog interior), o formă puțin ortodoxă de exprimare, în care toate procedeele converg către subiectivizarea *vocii*.” (Zamfir, 2006: 268). Observația este foarte bine făcută: intenția este de a spori subiectivitatea, de a o multiplica prin incorporarea în *TU*-ul narativ a naratorului, personajului și lectorului. Tot scriitorul român recunoaște că „din punct de vedere diegetic, asistăm la nașterea unui *personaj* ambiguu, de tip special, care împrumută trăsăturile autorului și ale personajului principal, fără să fie de fapt nici unul dintre ele.” (Zamfir, 2006: 276). Dar teoria sa nu amintește și despre cea mai importantă latură: *cititorul*.

În romanul lui Michel Butor amestecul eterogen al instanțelor narative devine mai omogen textual, decît în romanul lui Mihai Zamfir. Explicația este simplă: autorul român mizează pe o poeticizare a scriiturii, care devine oarecum personal, apropiînd prea mult *TU*-ul narativ de *EU*. Sunt însă și o serie de aspecte care pot strează marja de eroare în conturarea implicării cititorului. Prima a fost amintită deja: visul. Textul este o chemare la visare (la fel cum în textul francez era o chemare la rememorare, la amintire), o visare în care plonjează mai întîi autorul, apoi naratorul și personajul, dar la care e invitat și cititorul. Al doilea element care pot strează intertextul este reprezentat (cum era și la M. Butor) de inserția în text a unor paranteze care aparțin autorului (ele pot reprezenta și o formă a ceea ce Fludernik numește „reflector-mode you”). Un exemplu la M. Butor ar fi următorul: „Te azezi în mijlocul banchetei, între preotul care îți spune rugăciunile (câte ceasuri trebuie să-ți piardă cu asta!)...” (Butor, 1967: 77). La M. Zamfir, alegem la întîmplare, un exemplu precum: „...poate că n-or să aibă canadienii bani (parcă dacă n-aveau, și-ar mai fi scris!)...” (Zamfir, 2008: 617). În ambele cazuri, textul dintre paranteze, prezent destul de des, ascunde o replică a autorului, care încearcă să comunice cu naratorul. Totodată, textul din paranteză este, poate, cel mai direct mesaj adresat cititorului, care e invitat să își dea cu părerea la gîndul expus, marcat și închis între paranteze. M. Zamfir afirmă că „vociile exterioare se revarsă în vocea fundamentală, sunt adică prelucrate de aceasta din urmă. Vocea esențială acoperă textul, în întregime.” (Zamfir, 2006: 279). Chiar acesta este procesul intersubiectivității: vociile autorului, naratorului, personajului și cititorului, topite în pronumele personal *TU*, conturează o voce a

textului, o voce cumul de alte voci. Astfel se realizează o unitate între persoană și text: cititorul este implicat direct în facerea textului.

În ambele romane sentimentul iubirii este confirmat de către un *TU* care reactualizează (ca narator și personaj) și supune analizei (ca autor și cu ajutorul cititorului, realizând ceea ce David Herman numește „YOU transfer” sau „other-address”, iar Scofield „TU narativ”), o poveste de dragoste încâlcit într-un triumf amoros (Herman, 1994).

În *La modification* Leon Delmont cîntărește cu trenul spre Roma pentru a se întâlni cu amanta sa Cecilia, renunțând la Henriette, soția sa. Dorința protagonistului de a se regăsi prin iubire suportă o *modificare* de nerecunoscut: decide să rămână cu nevasta de la Paris, iar italianca să îi rămână o plămădeală a spațiului exotic. Felul de a pune problema, cu alte cuvinte, mentalitatea lui Delmont, naște o filosofie a relației dintre loc și persoana iubită: „când Cecilia sosește la Paris, ea se aseamănă cu celelalte femei” (Butor, 1967: 358). Astfel, când italianca vine la Paris, suferă o pervertire spirituală, o banalizare, ajungând să se asemene cu alte femei. Același proces se întâmplă și invers. Când Henriette merge împreună cu soțul său la Roma, ea devine în ochii acestuia iluzia unui fapt consumat, preferând experiența exotică. Contemplarea permanentă a personajului, examenul său de conștiință care produce *modificarea* devine o invitație adresată cititorului, o invitație spre introspecție și spre redescoperire a persoanelor prin experiența textuală.

În fața elementului exotic personajul descoperă dragostea adevărată pe care nu o simțise niciodată pentru soția sa: „...și dacă într-adevăr fusese odinioară o pasiune juvenilă (pentru Henriette), asta n-a însemnat nici pe departe cu acest sentiment de eliberare și de încredere pe care ți-l dădea Cecilia” (Butor, 1967: 87). În ciuda acestui fapt, Leon nu poate divorța pentru că știe că soția nu ar accepta acest lucru și că totul ar provoca doar haos și scandal: „...dorești din ce în ce mai puțin să o cunoști pe această Henriette, de care-ți este imposibil să divorțezi deoarece nu ar accepta niciodată, deoarece, cu poziția dumitale, vrei să eviți orice scandal.” (Butor, 1967: 92). Toate aceste introspecții trădează acea *fragilitate a intersubiectivității* (Hantzis, 1992: 126), pe care (recunoaște!) o resimțim uneori. Cu toate acestea, nu vorbim despre o camuflare totală a *EU*-lui în *TU*, pentru că autorul este mai mereu prezent cu notații în paranteze, iar cititorul este mereu invitat spre analiza situațiilor prezentate.

Sunt o serie de asemănări perfecte între personajele celor două romane. Atât la Zamfir, cât și la Butor, personajul principal are în jur de patruzeci de ani și este director al unei instituții. Ambele ajung să se îndrăgostească de o altă femeie, trădând pactul conjugal. Atât Leon, cât și Alex, suportă o transformare mentală în preajma femeii iubite, devenind mult mai puțini și copilărosi: „Oricât ai fi

tu domnul director, ești un copil, cel puțin când ești cu mine, și de asta te iubesc, pentru că aș vrea să te transform într-un bărbat, ceea ce ea n-a știut să fac, în ciuda aparențelor ei.” (Butor, 1967: 247). De asemenea, în final, ambele personaje renunță la femeia iubită în favoarea rutinei și normalității vieții: „Ar trebui deci să renunți cu totul de a o vedea de astăzi; neînștiințată fiind, ea nu te așteaptă. Ar trebui ca ea să nu te călădăie.” (Butor, 1967: 322).

Mihai Zamfir propune o iubire ca într-un vis, o iubire imposibilă, a unui bărbat căsătorit și mult mai bătrân decât partenera îndrăgostit, o poveste controversată, țesută cu mult erotism. Cora și Sandi iubesc și redescoperă acest sentiment, după ce viața ia supus multor experiențe tumultuoase. Casnic și poetic, la lumina flăcării de la aragaz, în bucătăria devenită altar al iubirii, sentimentul de iubire din proza lui Zamfir devine o poezie a trăirii extatice: „Prea târziu, m-am obișnuit să stau cu tine, zeita mea de la bucătărie, cu șorț peste blugi! Pari atât de răcit pe aici! Doar în bucătărie pot să stau lipit de tine și să te iau în brațe. [...] Doar aici am descoperit bucătăria ca loc de iubit” (Zamfir, 2008: 340). De asemenea, profesor universitar și director de muzeu, protagonistul ajunge să se comporte ca un copil în fața și sub influența femeii iubite, își părăsește casa și soția, riscând, în final, să își piardă și viața. Autorul român propune cititorului, de asemenea, o contemplare: a unei lumi pierdute, cea a revoluției și a mineriadelor, pe de o parte, și a unei iubiri interzise, tabu, pe de altă parte.

Dragostea scrisă la persoana a doua devine o formă de rememorare prin ochiul critic al maturului, al celui care a experimentat-o, dublat de privirea analitică și iminentă a cititorului, *modificându-se*, în cele din urmă, și transformându-se într-o *educație târzie* a spiritului. Iubirea lui Alex pentru Cora se naște dintr-un sentiment al milei, al dorinței de a oferi protecție și dragoste, cele pe care nu le oferise copilului său și nici soției sale: „...atunci a început blestemata aia de milă, transformată în iubire” (Zamfir, 2008: 377). În final, după mântuirea de patima erosului, singurul sentiment care va rămâne față de Cora va fi tot mila: „...biata Cora, cât curaj trebuie să-ți fi luat pînă la îndrăgostit și să pun mîna pe receptor...” (Zamfir, 2008: 639). Devastatoare și mistuitoare, dragostea pentru o femeie mult mai tânără și inferioară intelectual îl transformă pe Sandi într-un copil și cu totul alt om:

Toți cred că direcția Muzeului îți ocupă timpul până la ultimul minut, că din cauza ei n-ai mai scris nimic - sau, cel puțin, toți îți spun asta, cu aparentă compătimire; poate că cei mai mulți bnuiesc deja adevărul, îmi dau seamă că cel ce se apleacă acum asupra cărții lui Piper, autorul de recenzat, nu mai e Alexandru erban de odinioară, ironistul

invidiat de toată lumea și ale cărui poante străluceau în cele mai sofisticate studii despre secolul al XVIII-lea, ci un biet bărbat amețit care nu se mai poate aduna.(Zamfir, 2008: 412).

Autorul nu se sfiește să surprind eroticul în toată esența sa, de la gestul tandru la fetele urile cele mai ascunse: „Te cufunzi pentru câteva clipe în chiloșii cu pete gris perle din nopțile calde, cu pete roșii cu miros pământ; urmăriindu-le, te înroșești și tu la față;” (Zamfir, 2008: 347). Faptul că o femeie mult mai tânără se poate îndrăgosti de un bărbat de patruzeci de ani este catalizatorul nebuniei erotice a lui Alex, care îl conduce spre izolarea într-un spațiu mizer și auster, pe care nu mai poate să îl numească: „E greu să spui acasă, atunci când nu e casa ta. Pentru că acolo, în Cartierul Depurtat, nu te vei simți niciodată acasă, iar Cora, de îndată ce te vede, de un an, o luptă surdă și tenace - tot nu te-ai făcut să spui în casa apartamentului ei pierdut în pînțelele unui bloc cu zece etaje.” (Zamfir, 2008: 471).

Una dintre scenele care trădează fragilitatea intersubiectivității (Hantzis, 1992: 126) este momentul în care Cora îi spune lui Alex că ar masina înșelător. Reacția tulburătoare și nesigură a personajului, neîncrezător în cuvintele femeii și nepregătit pentru o asemenea veste sunt cele ale EU-lui. Tocmai din această motiv ele sunt interzuse prin introspecție și plasate între ghilimele:

Mă port ca un prost, fiecare cuvânt pe care-l spun îl întoarce automat contra mea. Ar trebui să mă scol și să plec, să amân discuția pe altă dată. De fapt, ar trebui să-i spun simplu un da sau un nu, dar amândouă mă îngrozesc acum la fel de tare. Mai bine să îi spun clar da, fiindcă, în sine, asta vreau și Cora asta a teaptă. (Zamfir, 2008: 473).

Însuși personajul recunoaște absurditatea relației pe care o trăiește și imposibilitatea căsătoriei cu o femeie mult mai tânără decât el: „Nu căsătorie cu tine (ar fi ridicol), ci căsătorie între un bărbat bătrân și o fată tânără. Ai aproape vârsta bătrânului meu, dacă te-ai mărita cu el, ar fi mai puțin caraghios” (Zamfir, 2008: 482).

Finalul romanului ne pune în lumină una dintre cheile cele mai simple de interpretare a alegerii autorului de a scrie romanul la persoana a doua: Alexandru Șerban își revestește viața pe care a îngropat-o în amintiri, sub forma unui alter-ego. Personajul trecut prin experiența vieții, o rememorează acum din perspectiva inițiatului:

N-au decât să vin cu toții să te vadă, cunoscuții și necunoscuții: nu știu că vor găsi în locul tău pe cu totul altcineva, un om care-ți seamănă ca un frate, dar care abia acum învață să descifreze lumea din jur. Adevăratul Alexandru urban a murit într-o noapte, pe la sfârșitul verii, într-un cartier mizericordant, unde probabil

nu va mai călca niciodată. (Zamfir, 2008: 646).

Spunem că e vorba de cea mai simplă cheie de interpretare, pentru că în viziunea noastră, romanul nu reprezintă doar rezultatul unui joc de miză, în care EU-l este deghizat în spatele unui TU, ci implică o formulă narativă mult mai complicată, experimentală, care își îndeplinește scopul: realizarea unei ambiguități în perspectiva narativă. Nararea la persoana a doua, în textul lui Zamfir, aduce odată cu sine nu numai o egalitate între EU și TU, ci și o complicată interdependență între toate instanțele narative: *autor-cititor-narator-personaj*.

Romanul *Educație târzie* se încheie a cum a început: sub atmosfera visului și al incertitudinii. O perspectivă idilică a unei povești de iubire frământată, în care așteptarea celui drag sporește patosul trăirii, este perspectiva pe care încearcă să contureze poetic Zamfir:

Noaptea trecut ai visat-o pe Cora [...]. Vă despărțea un șir lung de pomi ori de ierbură, tuni la aceeași în țigăne. [...]. Cora a ridicat resemnată din umeri și s-a oprit pe alee cu aerul că-ți declar: „Am să te aștept aici, oricât!”. Ai înțeles mesajul, ai dat din cap „da” de mai multe ori: în sfârșit voiați amândoi același lucru. Ia-i zămbit cât mai încurajator, ai schițat cu degetele un gest vechi și uitat, gestul vostru când vă despărțeați în stația de tramvai. Ți-ai spus la fel, mirat, iar tu ai continuat să-i zămbești, cu toate că ochii îți pluteau în lacrimi. (Zamfir, 2008: 647).

În *La modifikasi*, finalul aduce și aici un personaj care renunță la dragostea adevărată, care era, totuși, hrănită din minciună. Totodată, aflăm o explicație posibilă a poveștii textului: un manuscris care să eternizeze iubirea, redactat, poate, special la persoana a doua, din prisma inițiatului care se adresează *celui de alt dat* (ca și în romanul lui Zamfir), al celui care reiterează amintirile și le expune analizându-le, dar invitându-l și pe cititor să se alăture, să sufere și să reține împreună:

Acum în capul duminicilor sunt acest adio Cecilia, lacrimi de decepție îți umplu ochii, în timp ce-ți spui: cum a putea vreodată să-o faci să înțeleagă și să-mi ierte minciuna care a fost această dragoste, dacă nu, poate prin această carte, în care ar trebui să apară în toată frumusețea ei, împodobită de toată gloria roman pe care te-ai atârdat de bine să o reflecte. (Butor, 1967: 361).

Volumul lui Mihai Zamfir, *Educație târzie*, reprezintă un *experiment* ce trebuie apreciat și încurajat pentru că propune o abordare inedită în scriitură, reușind să ne aducă, poate fără să își propună, meritul de a ne plasa în aceeași *mod* cu cea din exterior. E adevărat că mereu am suferit de

vestitul *complex al inferiorității*. Dar, credem că, odată cu propunerea unor formule textuale precum cea al lui Zamfir, vom reuși să ieșim de sub cupola imitației, pentru că vom realiza construcții personale, care se nasc, ce e drept din formule deja standardizate, dar care încă nu reprezintă un vârf de aisberg în proza universală. Vârful putem să îl conturăm noi. Tot ce trebuie să facem este să avem curajul să deschidem spre promovarea, lecturarea și mai ales redactarea de texte la persoana a doua. Normalizarea acestui fenomen literar se poate produce, în ultimă instanță, doar prin revalorificare.

Reference list

Journal article:

- [1] Hantzis, Darlene Marie, 1992, *You Are About To Begin Reading: The Nature and Function of Second Person Point of View in Narrative*, diss. Louisiana State U, 1988. Ann Arbor, UMI, DA 8904541.
- [2] Herman, David, 1994, *Textual 'You' and double deixis in Edna O'Brien's A Pagan Place*, *Style* 28 -3.
- [3] Oppenheim, Louis, 1980, *Intentionality and Intersubjectivity: A Phenomenological Study of Butor's La Modification*, Lexington, Kentucky, French Forum, Publishers.

Book:

- [1] Butor, Michel, 1967, *La modification (Renunțarea)*, traducere și studiu introductiv de Georgeta Horodincă, Editura pentru literatură universală, București.
- [2] Butor, Michel, 1972, *Essais sur le roman*, Editura Gallimard.
- [3] Schofield, Dennis: 1998, *The Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction*, Deakin University, Geelong, Australia, (<http://members.westnet.com.au/emmas/2p/index2.htm>).
- [4] Zamfir, Mihai, 2006, *Cealaltă față a prozei (The other side of prose)*, Editura Cartea românească, București.
- [5] Zamfir, Mihai, 2008, *Educație târzie (Late education)*, ediția a II-a, Editura Cartea românească, București.