

**Reprezentări ale ekphrasis-ului în romanul *Dansatoarea lui Degas*
de Kathryn Wagner**

**Drd. Steluța BĂTRÎNU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** This paper aims to investigate the dual role of visual and verbal discourse in the hospitable space of Romanian novels, inside a piece of writing that is capable to explore the spatial and temporal determined imaginary universe. This approach seeks to demonstrate that the narrative text summarizes different means of execution-expression, the ekphrastic description proving the efficiency of the aesthetic through a return to beauty, which is a transparent quality that gives this form of art variety and complexity among the other art forms. Specific analysis tools are used (such as literary, artistic and hermeneutical analysis), aimed to disclose the shift from a verbal register to a visual one, asymptotically structured, but also to recreate the ekphrasis phenomenon that is related to the image captured in its ephemeral state. The expected result is to reassemble the narrative of the Romanian universe in the novel by Kathryn Wagner, *Dancing for Degas*, who, like Tracy Chevalier in *Girl with a Pearl Earring* or Zoé Valdés in *The huntress of stars*, confines the transition of the literary form of the narrative to the artistic one. The melting of the two related forms of art, literature and painting, imply a comparative examination of the two types of narratives, their relationship with the language of art, from an inter- and transdisciplinary perspective, to help redefining a multidimensional pattern of analysis to literature approach.*

***Keywords:** ekphrasis, image, text, visual discourse, verbal discourse*

Arta picturală o oferit dintotdeauna o deschidere către imagine, a cărei expresivitate se coroborează printr-un limbaj în sine. O influență decisivă asupra lumii viitorului picturii a avut-o Caravaggio care nu era atras de frumusețea ideală a clasicilor și, plecând de la acest fundament, urmărește o eliberare de convenționalism, adoptând în tablourile sale un naturalism de tip biblic, ilustrat cu măiestrie de Dürer sau de Giotto. Courbet, odată cu expunerea picturii *Înmormântare la Ornans* prezentată la Salonul de la Paris între anii 1850-1851, operă suspectată de un mesaj subversiv, marchează lupta personală pe care o va conduce împotriva rigorilor de tip clasic. Tușele impresionante, artificiile surprinzătoare, dispunerile cromatice dispar pentru a le înlocui cu o simplitate și o sinceritate, menite a reda adevărul pur, așa cum o percepe ochiul. Așadar, adevărul în detrimentul frumuseții.

Dacă elenii au fost inițiatorii redării formelor, Manet s-a arătat preocupat de redarea culorilor. Jocul nuanțelor din realitate, admirate cu ochiul liber, conferea tabloului soliditate, observându-se că reliefurile se estompează la lumina zilei, așa cum apare în faimoasa scenă a *Balconului* (1868-1869). Interesul pentru ceea ce *se vede* și impresia generală de profunzime adevărată constituie un punct de interes și pentru Edgar Degas (1834-1917), susținător al aspirațiilor impresionistilor, preocupat de sugerarea spațiului din cele mai dubioase unghiuri. Acele racursiuri, prin privirea în scenă de sus a balerinelor sau a dansatoarelor, îl inspirau în a reda cromatic varii corpuri și chipuri, precum în tabloul *Dansatoare în foaier*, una dintre miile de capodopere ce a inspirat-o pe Kathryn Wagner în romanul *Dansatoarea lui Degas*. De altfel, recunoaște într-un interviu interesul vădit pentru fascinanta lume a pictorului, dăruit artei în profunzime, punct comun cu Alexandrie: „Ce mi-a plăcut cel mai mult scriind *Dansatoarea lui Degas* a fost să aduc la viață picturile lui Degas. Documentarea despre tinerele balerine, despre abonați și despre Degas a fost facinantă și nu întotdeauna frumoasă. Dincolo de suprafață, întâlneai o juxtapunere între motivele pentru care balerinele alegeau baletul și izolarea lui Degas. Așa am găsit inspirația pentru personajul meu principal, Alexandrie” (<https://hyperliteratura.ro/interviu-cu-kathryn-wagner/>). Suflul nou adus de acest pictor prin renunțarea la idealism și afișarea vieții așa cum e, fără spoieli, fără fațete ale perfecțiunii reprezintă pentru scriitoare un fond propriu de creație „nealterând faptele cunoscute de Degas, păstrând ficționalul în cadrul verosimilului” (<http://www.bookaholic.ro/balerinele-curtezane-si-parisul-lipsit-de-idealism-kathryn-wagner-dansatoarea-lui-degas.html>).

Subiectul scriiturii face referire la o tânără balerină, Alexandrie, ce va reuși să ajungă în corpul de balet al Operei din Paris și relația acesteia cu un pictor faimos. În această lume a războiului și a dragostei, a artei și a decăderii, cititorul va cunoaște îndeaproape creația lui Degas și semnătura impresionismului. Atenția lui se îndreaptă către figura umană proiectată într-un cadru modern, iar imaginea corpului din ce în ce mai puțin idealizată: „pentru el conta doar jocul luminii și umbrei pe corpurile omenești, redarea mișcării sau a spațiului” (Gombrich, 2012: 527). Cititorul se va trezi în tumultul vieții cotidiene a Orașului Luminilor, prezentată prin ochii lui Alexandrie, o tânără ambițioasă venită de la țară, care va munci din greu pentru a-și întreține familia și nu de a fi ea însăși o întreținută, așa cum se obișnuiește. Perioada Belle Époque va fi readusă la viață prin prisma viziunii tinerei crescătoare de ardei iuți, ale cărei mâini-partea cea

mai expresivă a unei dansatoare, completează *frumosul* nu doar în straturile nesfârșite de legume invadate de buruieni, plivite de ea însăși, ci și pe scenă-*omfalos* al sensibilului. Cititorul pătrunde pe furiș în viața de culise a balerinelor, obicei împrumutat de la enigmaticul pictor, coborând din înaltul fineții burgheziei în secretele întunecate ale străzii pariziene. Imagini recurente ale aceluiași subiect în condiții diverse și folosirea compozițiilor asimetrice stârnesc admirația scriitoarei înseși, admiratoare a curentului impresionist. Romanul oferă un adevărat spectacol al artei, un dialog de o înaltă forță expresivă între literatură, pictură și dans.

Conținutul acestei cărți probează un limbaj specific baletului (*ronds de jambe, pirouettes, ballons, entrechats, jetés*) sau picturii (tablou, culori, tușe, pictură, pensule, atelier, expoziție), așadar un teren ospitalier al artei în care cititorul își poate găsi un loc, un sens, un sine. În acest *câmp artistic*, dificil de delimitat odată cu eoul sincretic generator de interpretări, își face apariția un *ciudat* după unii, un *pictor de viitor* după opinia unor balerine, *marele artist* în viziunea lui Alexandrie, un oarecare *pictor în lojă* ce „pare fermecat doar de frumusețea dansului, nu neapărat de fete” (Wagner, 2013: 97). Perspectiva narativă homodiegetică îi aparține protagonistei, spectrul vizual înregistrând reacții firești odată cu depășirea primului stadiu al unui *gradus amorus* de tip ovidian, *oculus* și *verbum*, note subiective deloc neglijabile. Încă din cea dintâi intrare în scenă lectorul află că pictorul e interesat de surprinderea mișcării balerinelor, înainte ca ele să dispară. Spre deosebire de alte opere, pătrunderea în intimitatea casei pictorului reprezintă un privilegiu pentru cititor. Detalii de *interior* arată cine este omul Degas înainte de a se transpune în ipostaza de creator odată cu intrarea în atelier, un *topos* sacru, unde iau naștere capodopere ale pânzei imortalizate pentru posteritate: „Urcăm până la ultimul etaj și intrăm în atelier. Sunt șocată de dezordinea de aici față de restul casei...Nu vreau să pierdem timpul, așa că mă îndrept spre fereastra care se întinde pe un perete întreg, aproape în totalitate acoperit cu o draperie de pânză. Lumina soarelui pare a fi filtrată, iar firele de praf strălucesc, domolite. De jur împrejur, prin atelier-zeci de șevalete, suporturi pentru sculpturi, mese, fotolii și scaune, îngrămădite laolaltă cu paravane, rame de tablouri, bucăți de pânză, hârtie de desen. În mijlocul întregii dezordini, nu observasem lucrul cel mai curios dintre toate-trepte uriașe ducând nicăieri. Parcă ar fi recuzita unui basm, în așteptarea unui copil iscoditor care să urce până sus și să descopere o lume nouă” (Wagner, 2013: 118).

Această închidere care se deschide, atelierul, prezentată prin prisma unei nou-venite, apropie pictorul de modelul său, dar facilitează

relaționarea descriptor/descriptar. Nu întâmplător suportul teoretic al ekphrasisului s-a dezvoltat simultan cu preocuparea teoreticienilor pentru descriere. Pe de o parte descrierea și narațiunea sunt fațete de reprezentare literară, cea de-a doua ordonează temporal scenariul epic, iar prima fixează aspectele spațiale ale evenimentelor; dintr-un alt unghi, în logica discursului, narațiunea ordonează temporal întâmplările, pe când descrierea surprinde obiecte simultan aflate în același spațiu. Funcția ornamentală și simbolică a descrierii, într-o continuă armonizare cu narațiunea în țesătura romanescă, a fost subliniată de Philippe Hamon, cu precizarea că cele două componente colaborează: „De plus, description et narration, qu’il peut-être utile, en un premier temps, d’opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d’être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement- ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types-comme deux types complémentaires à construire théoriquement; ou comme tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites” (Hamon, 1993:91).

Plimbatul receptorului/privitorului de la un spațiu la altul este un principiu generator ca acesta să înțeleagă și să descifreze opera de artă. Vizitarea atelierului pictorului, descris într-o dezordine aparentă, scoate la suprafață mediul născător de capodopere; ea *devine* și în devenirea ei, capodopera, îmbracă formele cele mai diverse. „Casa înseamnă ființa interioară; etajele sale, pivnița și podul simbolizează diferite stări ale sufletului. Casa este și un simbol feminin, cu sensul de refugiu, de mamă, de protecție, de sân matern” (Chevalier, 1998: 257), așadar un topos al imaginii universului, protector, învelit în căldură maternă și permanentă a unei spiritualități. Axă între spațiul terestru și celest, casa vorbește despre interior pe înțelesul orișicui; din punct de vedere psihanalitic, etajul simbolizează nivelul inconștientului și al instinctelor, în plan ascendent-o fază evolutivă, chiar progresivă grație prezenței ferestrei imense, o deschidere generoasă către tot, și a treptelor, indicator al emanației, al extensiei, al dezvoltării continue. Așezarea pe un pedestal doar a două piese centrale, fereastra și scara (treptele), suscită varii interpretări: pe de o parte, o reflectare a cosmosului uman, prin posibilitatea comunicării cu cerul, pe de alta, construirea unei celule, loc de popas și de regăsire a sinelui. Invitarea lui Alexandria în universul său interior, e un privilegiu, fără îndoială, și pentru cititorul-privitor, deopotrivă.

Opțiunea lui Degas pentru reprezentarea de balerine contravine perioadei renaștentiste când măștrii erau preocupați de reprezentarea

lucrurilor; el descoperă omul în lumina operei sale, asemenea lui Matisse, prin dans, aflându-i slăbiciunile, aducându-l cât mai aproape de naturalism. Culorile și formele necesare „preschimbării poetice a lucrurilor” (Charbonnier, 1974: 110) constituie esența zugrăvirii frumuseții lumii sensibile și diafane a scenei balerinelor. Pictorul oferă privitorului scene inedite cu balerine obosite, luptând cu durerile fizice în urma repetițiilor epuizante, fețe sleite de puteri, surprinse maiestuos în spontaneitatea tabloului. Transpunerea acestor ființe gingașe pe pânză se realizează într-un spațiu închis, în atelier, inseparabil de ideea de talent definit, repetându-se emoții: „Noi nu pictăm portrete rigide, pe care eu le numesc picturi murale. Ceea ce vrem noi este să surprindem viața.” mărturisește Degas însuși (Wagner, 2013: 127). Pentru fiecare pictor există o realitate, așa se explică marea diversitate a picturii, în cazul lui Degas viziunea preferă lumea balerinelor de dincolo de scenă. Pentru Degas insolitul, căutat în miezul cotidianului, imboldul imaginației stăvilit de autoritatea rațiunii va fi echilibrat printr-un amestec de armonie și de senzual, împrumutate din baletul de tip clasic. Riguroasa documentare a scriitoarei cu privire la lumea dansului completează ițele scriiturii printr-un gen de emoție, de ce nu, un soi de *muzicalitate a tabloului*. Această asociere fericită a picturii, a muzicii și a dansului contează în totul operei literare, ștanțând-o prin autenticitate.

Dacă prin tăcerea privitului contemplatorul pătrunde într-o altă dimensiune a expresiei, prin dans, acompaniat sau ba, așadar tot prin mijloace nonverbale, același va trăi varii emoții, sentimente. Această „reîntoarcere la corp” constituie un mijloc de a descoperi „alunecoasa gramatică a nonverbalului” (Popa Blanariu, 2008: 23). Pe parcursul lecturii, cititorul se va ocupa cu descifrarea unui cod estetic coroborat cu termeni specifici (pirouette, un fouetté, porté, pas de deux, pas de chat), punând în lumină dansul grațios al balerinelor diafane. Un va-et-vient între lumea imaginii și lumea dansului, vizitată constant de Degas, „un realist” așa cum se numea el, pictând totuși în manieră impresionistă, inspirându-se din teatrele pariziene, din lumea fermecătoare a balerinelor sau din studierea corpului omenesc. Ceea ce a ignorat scena academică până în anii 1870 va fi remodelat și așezat la vârf de cinste; opțiunea pentru balerine surprinse în repaus, în culise, în momente personale, îl apropie pe Degas de impresionism-artă a spontaneității și surprinderii imediate.

Autorul înfățișează frumusețea unui tablou nu în atelierul pictorului, ci într-un muzeu, grație unei expoziții cu tematică, acolo unde modelul, Alexandrie, va admira lucrarea înainte de a fi rezervată

publicului; un gest intim din partea lui, așa cum îl percepe tânăra dansatoare. Opera *Patru dansatoare* are un puternic impact emoțional asupra lui Alexandrie care nu vede în prim moment decât o pânză imensă, agățată de un perete, căreia i se substituie patru ipostaze în mărime naturală ale corpului ei, reluând o simplă ridicare a bretelei de pe umăr. Privind tabloul tânăra rememorează cea dintâi ședință, stângăciile însoțitoare și sentimentele nemaitrăite până atunci: „Uitându-mă la tablou, cred că într-adevăr a surprins perfect clipa aceea și sunt uimită de percepția lui pătrunzătoare. Imaginea mea în planul doi al picturii mă arată privind în sus, cu o expresie de fericire nemaivăzută pe chip. Întreaga pictură vorbește de o stare de grație și de pace de care rareori am avut parte” (Wagner, 2013: 257). Descriptarul, adică protagonistul, își asumă acest rol, înregistrând totuși note personale și sensibile asupra lucrării și nu își pune în valoare cunoștințele enciclopedice, întrucât îi sunt străine. Operația descriptivă continuă prin observațiile pictorului însuși: „Am surprins iubirea de pe fața ta, pe care nu poți s-o ascunzi atunci când sunt cu tine și fericirea rară pe care o simți când suntem împreună. Ai o față pe care citesc întotdeauna emoțiile și de aceea te prefer ca model” (Wagner, 2013: 257). Actanții, descriptorul și descriptarul, poartă un dialog deschis nu între opinii referitoare la estetică, ceea ce ar fi implicat recunoașterea unui set de cunoștințe culturale deja știute, ci între sentimentele nutrite, reciproce, dar nerecunoscute și împărtășite. Se evidențiază aici faptul că pictorul conștientiza dragostea pe care Alexandrie i-o purta, o respecta, dar nu a depășit anumite bariere pentru a nu pune în pericol viitoarele capodopere; pe de altă parte, însuflețirea acestora și transpunerea lor în sfera divinului a necesitat o condiție interioară preluată de la expresia ochilor fetei. Același tablou, *Patru dansatoare*, se transformă într-o replică în pensulă pentru polemicile din grup, prin inserarea acelui peisaj, pesemne o opoziție între ceea ce vrea el să exprime și stilul, viziunea altora: „Schiță, contur apăsat, realism, spectacol transpus pe pânză într-o paletă cromatică aparte, pe alocuri curcubeu sau străluciri de smalt, aer de irealitate prin saturație de lumină, efemeritate în mișcare într-o mecanică, monotipie și plastică recognoscibile, pastel, sculptură, grafică, fotografie, inovație, simț ascuțit al experimentării” (<https://gabrieladobosphoto.wordpress.com/2015/01/21/deg-as-poetul-miscarii-de-zbor/>).

Impresia de viață, găsită în realitate, este redefinită pe pânză în unghiuri și culori diferite așa cum îi plăcea lui Degas să-și surprindă balerinele. Acest fragment ekphrastic propune o interpretare a obiectului de artă real și de a întrevădea dimensiunea sensibilă, interioară a

ekprasisului în construcția romanescă. Tabloul nu este descris în filigran nici de pictor, nici de modelul său, ci este redus la o prezentare scheletică, pentru a-i păstra misterul și pentru a putea fi decriptat în tăcere de cititor. În plus, i se rezervă acestuia dreptul de a scotoci prin cotloanele memoriale ceva frânturi de cunoștințe în ale artei și de a deschide un album de pictură cu semnătura lui Degas. Astfel, un pasaj de factură ekphrastică se justifică dacă obiectul sau locul descris provoacă o impresie puternică, umplând descriptorul dezorientat de dorință: „el încearcă să provoace prin cuvinte o emoție asemănătoare în cititor” (Sărăcuț, 2015: 39). Dacă pentru suprarealiști simbolul, rodul imaginației febrile, devine punctul central al operei, pentru impresioniști sursele de inspirație nu se epuizează, ci se păstrează într-un perpetuu du-te-vino între realitate și conturarea ei. Spontaneitatea sprijină imaginația ardentă, nu o subminează, oferindu-i posibilitatea să alimenteze frumosul, într-o direcție fericită. Pare că ochiul lui Degas compartimentează lucrurile, le cerne în favoarea ochiului analitic care iubește sublimul. Adoră tresăririle retractile, dar delicate ale balerinelor, reacțiile spontane, stângăciile, schimonoselile care ascund dureri fizice și ore în șir de repetiții, le oferă privitorilor prin pictură, pentru a le explora. O expresie eliberatoare în firescul ei.

Curiozitatea balerinei de a vedea una din picturile în care ea ocupă rolul principal pregătește privitorul printr-o întrebare așezată în poziție privilegiată, adresată amândurora parcă, dezvoltând un întreg câmp vizual: „-Vrei să vezi? arată spre tablou și sunt stupefiată cât de mult seamănă acest moment cu visul meu. Fusta mea albă e acoperită de pete de galben și albastru-pal care se rotesc amețitor, de parcă nuanțele se amestecă în voal” (Wagner, 2013: 134). Reacția balerinei-model în fața operei pe care ea o (în)ființează printr-o mărturisire verbală („E minunată”), coroborată de una paraverbală („...răsuflu ușurată...”) va fi completată și ajustată de replica pictorului: „-Ți-am spus doar. Analizez un subiect pentru a scoate la iveală ce este el cu adevărat” (Wagner, 2013: 134). Câmpul semantic abundă în termeni ce trimit la ideea de *privire* (să vezi, arată, seamănă, privesc, să văd, se uită, privire), imortalizare în ramă realizată pe toate planurile: verbal (prin cuvânt), nonverbal (prin privirea tacită) și paraverbal (tonul și intonația celor doi interlocutori). Schimbul de replici între Degas-Pygmalion și Alexandrie-Galatea introduce în cadru efectul Pygmalion, acela de a vedea ce este mai bun în oameni, de a scotoci în cotloanele sufletului și de a scoate la lumină fărâme de frumos și de adevăr. Simțirile comune fortifică legătura socio-culturală, o urmare suficientă a schemei kathartice: „...arta «vorbește» celui care învață să o asculte; arta

emoționează în măsura în care receptorul are gradul de instrucție necesar pentru a o înțelege și pentru a fi emoționat” (Berger, 1976: 136). Contingența ideilor dialogului între creator și model/muză se desfășoară fără a se privi în ochi; validarea acestora provine din țintuirea/fixarea/scrutarea vizuală a operei, condiție *sine qua non* de a-i certifica valoarea, de a *pune sub ochi* o capodoperă cu scopul de a *emoționa*, descrisă în câteva linii asemenea diatypozei.

Intersectarea dihotomiilor text/tablou, ochi fizic/ochi interior subliniază caracterul interdisciplinar al ekphrasisului. Naratorul diminuează diegesis, preferă pare-se o economie a detaliului, printr-un dublu perspectivism: semnificațiile tabloului reduse la o descriere succintă din partea protagonistei neavizate în domeniu și printr-un dialog între emițător/receptor, pictor/model. Înainte de a cunoaște tabloul, cititorul în postura sa de lector sau de martor sau de aut-sider este invitat „să vadă” ceea ce va întări ekphrasisul prin verosimilitate. Traducerea în imagini făcută de Alexandrie, în primă fază, limitează semnificațiile operei, completarea venind tot de la Degas printr-o afirmație ce trădează o discuție preexistentă („Ți-am spus deja.”). Întreg pasajul este încărcat de emoție degajată de puterea cuvântului, de reacțiile personajului, de acele detalii paraverbale, de inserțiile ekphrastică în sine, însemne ale unui tablou al lui Degas. Grijă pictorului pentru frumusețea corpului balerinei împodobit într-un tutu fin subliniază caracterul desăvârșit al lui Alexandrie, cea care se sustrage comunului prin determinare, forță creatoare, devenind, în cele din urmă o exponentă a grației dansului diafan asemenea faimoasei Marie Taglioni.

Deși cititorul nu vede tabloul numit, asta nu-l împiedică să și-l imagineze sau să se ducă direct la surse, fapt ce nu modifică textura operei. Cuvintele conturează o lume în care dansul și pictura vorbesc, pe înțelesul tuturor, în aceeași limbă a sensibilului despre frumos. Efortul scriitoarei de a reda farmecul Parisului în tumultul perioadei Belle Époque e răsplătit printr-o implicare activă a cititorului dornic de a se familiariza cu noile tendințe ale grupării impresioniste, cu ororile războiului, cu supliciile și antrenamentele istovitoare la care sunt supuse balerinele. Relația pictor-model-balerină suscită interesul oricărui iubitor de artă prin simplu fapt de a facilita apropierea dintre artele simultane și succesive, armonizându-se în culisele lumii romanești, cedându-i. Degas nu pictează fantasme, ci balerine în cele mai simple ipostaze, cu scopul evident de a surprinde realul în variantă naturalistă. Restul prăfos al idealismului îl înlocuiește cu teme ignorate de scena academică franceză interesat fiind de muzică și operă.

Jocul imaginilor neobișnuite de pe scenă, privite din balcon sau de pe scenă, contrastele dintre lumină și întuneric, spontaneitatea mișcărilor balerinelor l-au atras. Îngemănarea acestor arte nu putea fi realizată decât prin intermediul descrierii de tip ekphrastic, aducătoare de semnificații. Dimensiunea vizuală ocupă un loc important, inserată de regulă în discursul personajelor, și nu ca o pauză descriptivă ce întrerupe firul acțiunii. Spre deosebire de alte opere, romanul *Dansatoarea lui Degas* pare a fi construit sub forma unui ekphrasis întins, în sensul că inserțiile ekphrastice abundă, dar noutatea consistă în omniprezenta invitație în intimitatea atelierului pictorului. Așadar, se încearcă o înțelegere a omului Degas, omul din spatele pânzelor. Arta, o prioritate pentru scriitoare, rămâne vedeta romanului.

Frecvențele reveniri în *interioare* (camera lui Alexandrie, atelierul pictorului, casa, atelierul tatălui, muzeu) vorbesc despre necesitatea găsirii unui spațiu propice exprimării geniului. Reîntoarcerile către sine în speranța întâlnirii acelei divine inspirații schimbă decorul, impresiile, dar și oamenii. Orișicum, cititorul poate admira portretul pictorului, cu un ochi critic, în diferite pensulații, asemenea unui tablou arătat într-o expoziție...cu scopul de a fi admirat, deciptat în tăcere. Naratorul insistă pe limbajul mimico-gestual, iar privirea cititorului se orientează către mâini, expresie a iubirii absolute pentru sacrificiu, căci la baza zidirii stă dragostea care înobilează suflete, mângâie, luminează.

Recursul la opere de artă inserate prin descriere sau prin referințe ekphrastice înfiripă un dialog deschis între autor și cititor, reliefând orizontul cultural al primului și o posibilă pistă de reorientare a lecturii pentru cel de-al doilea.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

a) CORPUS:

WAGNER, Kathryn, *Dansatoarea lui Degas*, București: Humanitas Fiction, 2013.

b) TEORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ:

BERGER, René, *Artă și comunicare*, București: Editura Meridiane, 1976.

GOMBRICH, Ernst H., *Istoria artei*, București: Art, 2012.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993.

POPA, BLANARIU, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași: Editura Fides, 2008.

SĂRĂCUȚ, Cristina, *Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar*, Iași: Institutul European, 2015.

c) DICȚIONARE:

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*, București: Editura Artemis, 1998.

d) SURSE INTERNET:

1. <https://hyperliteratura.ro/interviu-cu-kathryn-wagner/> Interviu cu Kathryn Wagner, Cărțile sunt o extraordinară eliberare de cotidian, traducere de Cristina Stan, consultat în data de 20 iulie 2016.

2. <http://www.bookaholic.ro/balerinele-curtezane-si-parisul-lipsit-de-idealism-kathryn-wagner-dansatoarea-lui-degas.html> în Balerinele-curtezane și Parisul lipsit de idealism. Kathryn Wagner, „Dansatoarea lui Degas”, de Silvia Dumitrache, consultat în data de 20 iulie 2016.

3. <https://gabrieladobosphoto.wordpress.com/2015/01/21/degas-poetul-miscarii-de-zbor/> Degas, “poetul” mișcării de zbor, articol de Gabriela Doboș, consultat în data de 21 iulie 2016.

ANEXĂ

PATRU DANSATOARE - E. Degas

